

Tesis Doctoral

**La construcción identitaria de una poeta
del 27: Concha Méndez Cuesta (1898-1986)**

Begoña Martínez Trufero

Licenciada en Filología Hispánica

Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura

Facultad de Filología

UNED

Madrid 2011

Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura

Facultad de Filología

**La construcción identitaria de una poeta del 27:
Concha Méndez Cuesta (1898-1986)**

**Begoña Martínez Trufero
(Licenciada en Filología Hispánica)**

Directora: Dra. Pilar Nieva de la Paz

Tutora: Dra. Lucía Montejo Gurruchaga

AGRADECIMIENTOS

Deseo mostrar mi más sincero agradecimiento a todas aquellas personas e instituciones sin las cuales, este trabajo no habría visto la luz. Esta tesis ha tomado forma en el marco de los Proyectos de Investigación *Imágenes de la mujer profesional en la literatura de las escritoras españolas de la Generación del 27* (Nº HUM2005-00861) y *Mujer y esfera pública en la literatura española (1900-1950)* (Nº FFI2009-11455) en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas de los que es investigadora principal la Profesora Pilar Nieva de la Paz, Directora de esta tesis, a quien expreso mi gratitud por su rigor profesional, por todo lo que me ha enseñado, por su paciencia y, sobre todo, por el tiempo que ha dedicado a corregir y supervisar este trabajo. Asimismo esta investigación ha sido factible gracias a la licencia de estudios que me fue concedida por la Consejería de Educación y Ciencia de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. Y, por supuesto, tampoco hubiera sido posible sin la ayuda de la Profesora Lucía Montejo Gurruchaga, Tutora de este trabajo, que generosamente ha apoyado su realización permitiendo que se insertara en el Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura de la UNED. También agradezco a los expertos profesionales del Centro Cultural de la Generación del 27 de Málaga y de la Residencia de Estudiantes de Madrid, por haberme brindado el acceso a las fuentes de investigación.

Además agradezco a mis padres la educación que me dieron y el haberme inculcado la cultura del esfuerzo en la vida. No puedo olvidar a mi hermano Javier y a mi cuñado Yayo, por su constante y valiosa ayuda, pero, sobre todo, por animarme a seguir adelante con la tesis en todo momento y a mis dos hijos, Miguel y Vega, por su respeto y consideración ante mi trabajo.

Y a ti, Ramón, por todo, por ser como eres, por esa tenaz mano siempre tendida hacia mí y por esa alegría en la vida.

Muchas gracias a todos.

ÍNDICE

ÍNDICE	4
0. INTRODUCCIÓN	6
1. PRIMERA ETAPA POÉTICA. Buscando un destino. El comienzo de una carrera literaria.	46
1.1. Preliminares.....	46
1.2. Modernidad y cultura cotidiana de una joven escritora: diario íntimo. <i>Inquietudes</i> (1926).	59
1.3. El horizonte del viaje: sed de ver para aprender. <i>Surtidor</i> (1928).	86
1.4. Soltando amarras. Cuaderno de bitácora. La conquista de la autoconfianza. <i>Canciones de mar y tierra</i> (1930).	136
2. SEGUNDA ETAPA POÉTICA. La madurez de Concha Méndez: entre los sueños y las sombras.	193
2.1. Preliminares.....	193
2.2. La dialéctica temporal entre el pasado y presente. <i>Vida a vida</i> (1932).	198
2.3. El duelo de la madre como proceso de reafirmación de la identidad. <i>Niño y sombras</i> (1936).	260
2.4. La guerra y el exilio: recorrido del sufrimiento. <i>Lluvias enlazadas</i> (1939).	317
2.5. La condición de una intelectual española exiliada en México. <i>Poemas. Sombras y sueños</i> (1944).	351
3. TERCERA ETAPA POÉTICA. El peso del tiempo.	409
3.1. Preliminares.....	409
3.2. El amor por la infancia. <i>Villancicos</i> (1967).	413
3.3. Examinando el curso existencial desde la ancianidad. <i>Vida o río</i> (1979).	426

3.4. El cobijo del mar de la memoria, <i>Entre el soñar y el vivir</i> (1981), diario cotidiano del dolor.	459
3.5. El canto del cisne: recapitulación de una trayectoria vital en <i>Con el alma en vilo</i> (1986).	495
4. A MODO DE SÍNTESIS: itinerario vital y poético de Concha Méndez. Otros poemas (1929-1970).	530
5. CONCLUSIONES	555
6. BIBLIOGRAFÍA.....	598
6.1. Fuentes primarias: obras de Concha Méndez.....	598
6.2. Fuentes secundarias.....	602
7. ANEXO (Selección de poemas citados)	652

0. INTRODUCCIÓN

En unos años emblemáticos en lo que al mundo de la mujer se refiere, en los que se cuestionan y discuten tantos valores y conceptos sobre el modelo o modelos femeninos que deben primar en una sociedad moderna, sorprende que más de cien años antes, naciera una escritora como Concha Méndez Cuesta (1898-1986) que elevó muchas de las demandas de hoy, todavía no conseguidas, o por lo menos muy cuestionadas, a la categoría ontológica de “ser o estar en el mundo” de la mujer. Este trabajo de investigación viene a sumarse a la proliferación, en los últimos años, de los trabajos sobre mujeres que participaron en las diferentes facetas de la vida nacional del primer tercio del siglo XX y que asentaron las bases para las importantes transformaciones que se iban a producir en la autonomía social, política, cultural y profesional de las mismas.

Las investigaciones realizadas se han centrado en los cambios de imagen, mentalidad, dedicaciones, aspiraciones, etc., que protagonizó una de las “mujeres modernas” del Madrid de aquella época. Esta perspectiva de análisis, de indiscutible actualidad, resulta especialmente productiva en el estudio de su creación literaria y de forma especial, en el género lírico. La poesía permite descubrir a la vez la imagen de mujer intelectual en su dimensión externa, como sujeto social, en uno de los momentos culturales más interesantes de la historia y en su dimensión interna, como el ser humano que se define a través de la expresión literaria. Este género literario ofrece, por tanto, una significativa información sobre la identidad y sobre la historia de esta mujer señera.

La tesis abarca la recuperación y el análisis de la obra poética a la luz de la producción memorialística de una de las escritoras españolas de la generación del 27 y se propone avanzar así en el conocimiento de la condición social femenina del período en relación a la mujer, la profesión y la esfera pública en aquellos años. El estudio de su vida y obra acercará, pues, a las generaciones actuales, el testimonio de una mujer que luchó por encontrar un lugar en la sociedad literaria de su tiempo, transgrediendo los valores sociales y morales imperantes. La presente tesis se ha elaborado a partir del estudio de la figura de esta escritora no solo de su

producción artística sino también a través de las múltiples colaboraciones periodísticas, su producción ensayística y conferencial y de todas aquellas actividades en las que intervino que han servido como fuente de investigación literaria e histórico-sociológica sobre los cambios en la condición femenina de una mujer intelectual de aquella época. La tesis prueba que nos encontramos ante una escritora de notable calidad que combina destacadamente los elementos de la tradición y de la vanguardia, logrando una voz poética personal y única dentro de la Generación del 27.

Por lo tanto el presente estudio tiene como objetivo recuperar e interpretar el pensamiento y la obra poética de Concha Méndez, y su significado intelectual en la formación de un determinado modelo identitario de mujer desde el crucial período de la preguerra española hasta su evolución en el largo exilio republicano español. Asimismo analizamos el costoso y firme propósito de constitución de la identidad de una escritora como profesional independiente e intelectual del momento a través de la crítica de los textos poéticos desde una perspectiva de género.

Su trayectoria poética tan autobiográfica como su libro de *Memorias habladas, memorias armadas* explicitan la identidad de Méndez, cuya escritura confesional a menudo es transparente: realidad y poesía se confunden. A lo largo de su dilatada vida y obra, aparece la nueva identidad de una nueva mujer resultado de unos cambios vitales profundos e irrenunciables muy alejados de los modelos tradicionales del momento. Es muy importante destacar que su poesía es el testimonio de una vida de mujer singular en su época que luchó de forma denodada por construirse un destino personal, accediendo a la esfera pública, trabajando como escritora y editora para su inserción en la sociedad literaria, desarrollando todo tipo de estrategias de permanencia para vencer los obstáculos externos, ya fueran económicos, familiares o sociales, aunque también para superar los internos y propios que surgían de las íntimas dudas y retos personales de una escritora motivada por las ansias de libertad y emancipación. El retrato de sí misma que ofrece en su obra es el de una mujer que duda, experimenta el miedo, exhibe una gran sensibilidad, pero, al mismo tiempo, tiene una clara conciencia de cuál debe ser su papel y dónde debe estar su lugar en el mundo. Un modelo de

mujer contradictorio y complejo, activo y, a la vez reflexivo. Es una escritora que se debate, en medio de profundas contradicciones íntimas determinadas por la lucha, entre la nueva mujer moderna y el modelo tradicional heredado. Méndez se muestra como modelo de mujer moderna de su época y su poesía es el testimonio extenso de las luchas, los logros, las paradojas que este modelo emergente y nuevo de mujer supuso para los españoles del momento.

El ejemplo de la vida de Concha Méndez es el atípico de la mujer de principios de siglo —a menudo sujeta a códigos de conducta que no le permitían decidir libremente acerca de su destino—, códigos que ella rompió porque no estaba dispuesta a convertirse en una víctima de las presiones familiares y sociales del momento. En esta tarea contra el olvido de la escritora, el esfuerzo y trabajo generoso de familiares y algunos críticos iluminan con sus aportaciones el retrato de una mujer que se debatió entre ser luz o sombra, en una constante y continua contradicción. Ser mujer y escritora fue, sin lugar a dudas, una dicotomía difícil de conciliar en el primer tercio del siglo XX, época en la que comenzó su andadura literaria. Pilar Nieva de la Paz subraya esa actitud reivindicativa, orgullosa y constante de la función o labor como escritoras, así como el fatigoso, solitario y agotador esfuerzo por sobrevivir como poetas de casi todas estas intelectuales cercanas a la Generación del 27:

No deja de sorprender la manera en que todas ellas reivindican sus realizaciones pasadas, sus denodados esfuerzos por publicar y la recepción que tuvieron sus textos poéticos, al tiempo que reconstruyen en el recuerdo el tejido de relaciones humanas y profesionales que definía su entorno artístico y cultural inmediato. Pero también hay que señalar que no fueron acompañadas en este empeño por unos amigos y por unos esposos que las vieron como amadas, esposas y madres, mientras relegaron el protagonismo que ellas tuvieron como intelectuales, creadoras y editoras. Eran, en definitiva, hombres de su generación, cuya educación les impedía integrar los cambios fundamentales en la condición social femenina que estas mujeres estaban entonces protagonizando¹.

La literatura-escritura es para Concha Méndez la forma de constituirse, construirse como sujeto y desempeña un papel fundamental en la elaboración de la propia identidad y en la construcción de un espacio íntimo y reparador². El quehacer literario se convierte en una tarea indispensable para conocer e interpretar el itinerario de su intimidad y para entender los

¹ Pilar NIEVA DE LA PAZ, “Las autobiografías, diarios y memorias de las poetas de la Generación del 27: trayectoria literaria e inserción profesional”, *Regards sur les Espagnoles créatrices XVIII^e – XX^e siècle*, dir. Françoise Étienne, Paris, Presses Sorbonne, 2006, pp. 198-199.

² «Écrire, c’est précisément briser le miroir qui enfermait la femme dans une certaine image du paraître et qui du même coup ne lui laissait jamais voir son propre visage mais montrait au contraire le visage de l’autre. Écrire c’est libérer l’androgynie qui existe en tout être, pour lui permettre, en définitive, d’être femme», Béatrice DIDIER, *L’Écriture-femme*, Paris, PUF, 1981, p. 241.

modelos culturales-literarios que afloraban en el primer tercio del siglo XX. Como otros escritores y escritoras a lo largo de los siglos, hizo de la escritura un ámbito privado que le permitía organizar su pensamiento y repensar el mundo. Su poesía tiene un marcado significado existencial, en ella expone todo su potencial anímico y va surgiendo poco a poco una persona singular y distinta que se atreve a desnudar su alma ante los demás, en un ejercicio de autoafirmación que reivindica un modelo de mujer intelectual e independiente, muy lejano del que legitimaba el discurso de género de la época³.

En el proceso de formación de esta singular personalidad, las relaciones profesionales y de amistad que estableció con otras mujeres intelectuales de reconocido prestigio son bastante interesantes, aunque sea necesario distinguir los diferentes tipos de vínculo que estableció con ellas. Durante la época de juventud, Méndez era una mujer deseosa de conocimiento, consciente de que existía un mundo ignoto que era necesario descubrir y conocer. Las amistades del Lyceum Club de Madrid suponían una civilizada protesta para la sociedad biempensante y, al mismo tiempo, le proporcionaban la ocasión de entrar en contacto con nuevas parcelas de la cultura bastante sugestivas. La vinculación con esta institución creada por las intelectuales de esos años, implicaba el hecho de conocer de cerca el ideario feminista palpable en el ambiente y en las actividades que se realizaban en el mismo, en las que se defendía la individualidad típica de la mayoría de las creadoras. Sin embargo, será Maruja Mallo la encargada de despertar en ella un mundo diferente, lleno de posibilidades y experiencias; su entorno de amistades serán el símbolo de la transgresión rupturista y moderna del Madrid del primer tercio del siglo XX, muy adecuada al temperamento de la escritora, porque no solo aprendería con la pintora otra forma más artística e intelectual de mirar al mundo, sino que, además, se divertiría como nunca imaginó. Después, con los años, las relaciones con Alfonsina Storni y Consuelo Berges, ya en Buenos Aires, le servirán para adaptar y adecuar el modelo de mujer independiente e intelectual que buscaba e intentaba conseguir, con la realidad que le ofrecía la sociedad argentina del

³ Biruté CIPLIJAUSKAITĖ señala que si aceptamos la teoría de Freud de que “toda obra artística es autobiográfica ya que da salida a los deseos reprimidos que vuelven a surgir a lo largo de la vida de cada autor. Estas vueltas sucesivas son responsables de la construcción de ciertas imágenes obsesivas, del ritmo de la escritura, de la evolución o falta de ella en la expresión escrita” (*La construcción del yo femenino en la Literatura*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2004, p. 107).

momento. Años después, ya en el exilio, destaca la amistad con María Zambrano, con la que estableció un anclaje intelectual y emocional muy positivo y solidario, en momentos muy duros para ambas pensadoras. Por todo ello, resulta curioso que en el desarrollo de las relaciones con otras mujeres, excepto en el Lyceum Club, Méndez no se integrara en un movimiento reivindicativo feminista más activo que las aglutinara a todas ellas, parejo al de las sociedades europeas. Sin embargo, la razón más probable para este individualismo era la absoluta independencia de criterio que siempre declaró⁴.

Su formación autodidacta, a veces, un tanto anárquica, le servirá para la construcción de significados a partir no solo de estímulos textuales (lecturas), sino, y sobre todo, de estímulos externos (amigos, tertulias, relaciones sociales, viajes...). Realiza un recorrido vital paralelo al literario, a menudo, de forma inconsciente, espontáneo y casi siempre estimulado por circunstancias ajenas, aunque no se dieran las condiciones más favorables, es decir, un proceso en el que conocimiento y praxis de la literatura y su entorno, se convierten en fuente de satisfacción, al mismo tiempo que la interacción entre los textos literarios y las experiencias vitales desembocará y corroborará las expectativas de búsqueda del “propio yo” como mujer y escritora. En ella encontramos una perfecta armonía entre su poesía y su persona, entre lo que piensa y lo que ella es, hay una imbricación absoluta entre corpus lírico y vida. Desde muy joven mostrará a la sociedad de su tiempo que su vocación literaria y viajera no era el capricho pasajero de una joven de la sociedad acomodada, sino que obedecía a unos sólidos e inquebrantables condicionamientos existenciales de liberación personal rebosantes de coherencia ética.

Tampoco hay que olvidar que formaba parte de una generación de escritoras españolas, la mayor parte de ellas desconocidas o ignoradas en la actualidad⁵ que, además, pertenecían al

⁴ «¿La opinión mía sobre feminismo? Empezaré por decirle que yo no sé si soy feminista o no. Toda idea que encierre un sentido colectivo me repugna moralmente. Yo soy: individualidad, personalidad. Ahora bien, en cuestión de derechos también pido la igualdad ante la ley. O lo que es lo mismo: pasar de calidad de cosa a calidad de persona, que es lo menos que se puede pedir ya en esta época», Gamito ITURRALDE, “Campeona de natación y poetisa. Concha Méndez, del Lyceum Club”, *El Diario Alavés*, Vitoria, 1928. [Archivo de la Residencia de Estudiantes de Madrid→CM.8.2-“Álbum Café / 00010554]

⁵ Francisco Javier DÍEZ DE REVENGA escribía en la prensa: «Es una verdadera pena que el paso del tiempo, y la coincidencia en la historia con poetas tan importantes como lo fueron sus propios amigos de su generación, hayan sumido en las sombras del olvido a una escritora española de tanta categoría como

bando de los perdedores de la Guerra Civil Española⁶. En efecto, su primera producción literaria no es que tuviera una repercusión mediática espectacular, pero sí, una discreta acogida que parecía anunciar una carrera literaria más prometedora⁷. A partir de su éxodo hacia el exilio, se extendió sobre su nombre y su obra un prolongado silencio, roto únicamente en el destierro mejicano cuando las escritoras de la revista *Rueca* la ayudaron a publicar sus libros *Poemas, sombras y sueños* (1944) y sus *Villancicos* (1944), silencio que se extendió hasta la edición de *Vida o río* (1979) a cargo de Emilio Miró, seguido por la publicación llevada a cabo por Paloma Ulacia Altolaguirre del libro *Memorias habladas, memorias armadas* (1990) de su abuela.

La autobiografía que Concha Méndez escribe y/o dicta cuando ya era una mujer de vuelta en la vida, cuando ya se había liberado o había asumido o tolerado, en parte, las rígidas ataduras que la sociedad y las propias circunstancias vitales le habían impuesto, es uno de los documentos más importantes para acreditar la vigencia de la escritora y analizar cómo una mujer construye su identidad a través de la creación literaria⁸. Esta tesis ha buscado imbricar vida y escritura, a partir del análisis de la evolución de la identidad de la escritora en su extensa producción poética, contrastado con la experiencia autobiográfica que relata en su libro de *Memorias*.

Su creación lírica refleja esta rica experiencia vital que traza tres claras etapas poéticas y proyecta diferentes imágenes de mujer que ella misma construye para configurar su identidad: en la primera etapa inicial de aprendizaje y consolidación de la voz lírica (1926-1930) de *Inquietudes, Surtidor y Canciones de mar y tierra* se gesta el modelo femenino de mujer

lo fue, sin duda, Concha Méndez» (“Concha Méndez, mujer de acción”, *La Opinión*, Murcia, 27 de junio, 2008, p. 65).

⁶ «Las mujeres del fervor republicano español [...], después, del exilio fueron las depositarias de lo mejor que ha producido el espíritu español en mucho tiempo. ¿Quiénes eran estas mujeres? ¿Qué era Concha Méndez? Concha era una niña bien, de buenísima familia madrileña, que lo tenía todo y que renunció a todo por un sueño, siguiendo la feroz determinación de escoger su propia vida», Almudena GRANDES, “Concha Méndez: una mujer republicana, una partidaria de la felicidad”, *El maquinista de la Generación*, Nº 3-4 (2001), p. 67.

⁷ Vid en el Archivo de Concha Méndez en la Residencia de Estudiantes de Madrid las carpetas CM-8.1. *Recortes con trabajos de CM*, CM-8.2. *Álbum café*, CM-8.4. *Álbum con las iniciales C.M.* y CM-8.5. *Recortes de notas anónimas*.

⁸ Anna CABALLÉ apunta que la escritura autobiográfica conlleva «un ejercicio de autoestima y valoración de la propia subjetividad que muy difícilmente hallaremos en manos de la mujer en etapas anteriores a su emancipación real». (“Memorias y autobiografías escritas por mujeres [siglos XIX y XX]”, *Breve historia feminista de la literatura española*, tomo 5, Iris M. Zavala (coord.), Barcelona, Anthropos, 1998, p. 111).

moderna que busca su independencia, lucha por su profesión como creadora y, además, debe enfrentarse, para hacerse un lugar en el mundo cultural e intelectual de la época, no solo a una sociedad dominada por hombres, sino también a los prejuicios de clase de una familia conservadora a la que pertenecía. La segunda etapa de plenitud literaria del sujeto poético (1932-1944) de *Vida a vida*, *Niño y sombras*, *Lluvias enlazadas* y *Poemas. Sombras y sueños* presenta a una mujer profesional cosmopolita e independiente que debe compaginar su trabajo de intelectual con el de esposa y madre. La guerra y el exilio definen una mujer republicana que no proyecta su destino en el compromiso político, aunque no renuncia a colaborar de forma humanitaria con aquellos que sufrieron el trágico conflicto. La tercera etapa y última de su poesía de madurez en el exilio (1967-1986) de *Villancicos*, *Vida o río*, *Entre el soñar y el vivir* y *Con el alma en vilo* nos presenta a la escritora exiliada, separada de su cónyuge y madre de una niña, que ve cómo el olvido sobre su obra literaria se va extendiendo y que con denodado esfuerzo se resiste a esta exclusión del canon literario de la generación del 27. Cada una de estas etapas se define por unos rasgos de estilo propios y se observa la evolución lírica de una a otra con el estudio detallado de la temática y estética de cada uno de los períodos señalados. La evolución de la poesía de Concha Méndez expone el claro interés por la renovación y experimentación de técnicas, temas y tendencias que revelaban a una inquieta y aguda intelectual en total consonancia con la Literatura que se escribía en aquella época.

La mayor popularidad de la escritora se debió a la publicación de las *Memorias*⁹ y es a través de los numerosos pormenores biográficos, como podemos conocer los momentos esenciales de su vida mezclados con los cambios generacionales e intelectuales de la República y la Dictadura. Es una obra valiosa y de gran ayuda si se quiere reconstruir no solo la historia de la mujer escritora, sino también la de los cambios que se produjeron en España durante esos años. Ella y su familia, en particular su nieta Paloma Ulacia Altolaguirre, eran conscientes del efecto que ejercía el tiempo en la memoria de Concha Méndez, y aunque ella había dejado un

⁹ Concha MÉNDEZ CUESTA, *Memorias habladas, memorias armadas*, María Zambrano (pról.), Paloma Ulacia Altolaguirre (introd. y ed.), Madrid, Mondadori, 1990.

rico testimonio de sus recuerdo¹⁰, sin embargo no se había realizado el trabajo de estructuración temporal mínimo que secuenciara con orden lógico toda esa rica información existencial. Paloma Ulacia sabía que si ella no recopilaba y ordenaba toda esa memoria, terminaría perdiéndose porque su abuela no poseía ya la fuerza suficiente para elaborarla en solitario¹¹. Describía su amiga, María Zambrano, sobre las memorias o relatos de las propias experiencias, la necesidad del ser humano de desnudarse ante los demás para lograr la propia catarsis¹². En las *Memorias* se podrán cuestionar la rotunda fidelidad y veracidad de los hechos expuestos, porque aparecen algunos silencios esenciales, incluso, algunos pueden parecer algo faltos de autenticidad, en el sentido de que están sobrados de distanciamiento intelectual y se percibe, a veces, demasiado la voluntad de que sean públicos, es decir, la poeta registra solo una parte de su intimidad desde una atalaya, calculando las posibles reacciones de los demás ante las propias confesiones. Sin embargo, también hay un deseo de sinceridad, al tiempo que necesita encontrar su propia confirmación en la vida: evidenciar el claro sacrificio de su existencia para lograr su firme vocación de escritora. Algunas escritoras coetáneas con las que mantuvo una cierta relación, también escribieron obras autobiográficas¹³ que testimonian esta época. Pero es con

¹⁰ Véase el Archivo de Concha Méndez en la Residencia de Estudiantes de Madrid [Carpetas AC-2, AC-3, AC-4, PA-1, PA-2, PA-5, CM-6, CM-7, CM-8, CM-10 y CM-12].

¹¹ «Un fenómeno curioso, de cierta frecuencia en los textos autobiográficos femeninos, es el de recurrir a otra persona, a menudo escritora, para la realización de la obra, sea un diario o una autobiografía. Antes lo veíamos en los libros de Felicidad Blanc y Soledad Real, pero también ocurre en el caso de Concha Méndez, Jeanne Rucar y Zenobia Camprubí. Parece que todas ellas necesitaran de un empujón final que las decidiera a traspasar las fronteras de la intimidad. En cualquier caso, estamos ante unos relatos autobiográficos escritos por mujeres valientes, de poderosa personalidad y algunas de ellas intelectuales, además, que conformaron la otra generación del 27 (caso de Concha Méndez, Rosa Chacel, María Teresa León o María Zambrano)», Anna CABALLÉ, “Memorias y autobiografías escritas por mujeres”, art. cit., pp. 126-127.

¹² «La confesión se verifica en el mismo tiempo real de la vida, parte de la confusión y de la inmediatez temporal. Es su origen; va en busca de otro tiempo. [...] La confesión es el lenguaje de alguien que no ha borrado su condición de sujeto; es el lenguaje del sujeto en cuanto tal. No son sus sentimientos, ni sus anhelos siquiera, ni aun sus esperanzas; son sencillamente sus conatos de ser. Es un acto en el que el sujeto se revela a sí mismo, por horror de su ser a medias y en confusión. [...] La confesión surge de ciertas situaciones. Porque hay situaciones en que la vida ha llegado al extremo de confusión y de dispersión. Cosa que puede suceder por obra de circunstancias individuales, pero más todavía, históricas. Precisamente cuando el hombre ha sido demasiado humillado, [...], cuando sólo siente sobre sí “el peso de la existencia”, necesita entonces que su propia vida se le revele. Y para lograrlo, ejecuta el doble movimiento propio de la confesión: el de la huida de sí, y el de buscar algo que le sostenga y aclare», María ZAMBRANO, *La confesión: género literario*, Madrid, Ediciones Siruela, 1995, pp. 27-32.

¹³ Desde la amplitud del corpus autobiográfico de escritoras coetáneas destacan las autobiografías de Carmen Conde en *Empezando la vida. Memorias de una infancia en Marruecos* (1914-1920), María Zambrano en *Delirio y destino* (1943), M^a Teresa León con *Memoria de la melancolía* (1970), Ernestina

Memoria de la melancolía (1970) de M^a Teresa León con la que manifiesta claras afinidades en la manera como abordan la formación y construcción de su identidad como escritoras y mujeres singulares dentro del grupo del 27 y así, no solo coinciden en la libre estructura narrativa –los saltos en el tiempo y espacio, los cambios abruptos de temática–, los motivos que originaron el registro de este pasado, sino también y, sobre todo, por la abundancia de figuras de la cultura que aparecen en las dos biografías¹⁴ y por el interés que mostraron las dos escritoras para que no se perdieran en el silencio del olvido sus extraordinarias experiencias¹⁵.

A través de las páginas de la autobiografía, Méndez coincide en mostrar un concepto unamuniano de la “poesía como diario”. De hecho sus poemarios obedecen a un orden cronológico que corre de forma paralela a los acontecimientos de su vida; sabe combinar la experiencia misma de la vida para hacer de cada una de sus obras un espejo de la misma. Estas *Memorias* y toda su poesía son un notable ejercicio de inmersión anímica que nos revela y muestra el proceso evolutivo de la imagen de mujer, en los tres períodos temporales ya señalados, en los que parece avanzar, buscando el equilibrio y la serenidad en medio de las múltiples contradicciones en las que se debatía su existencia¹⁶. Cuando dicta sus *Memorias*, es una persona mayor con una producción poética bastante extensa y lograda, es una mujer sabia aunque algo escéptica, que ha renunciado a muchas utopías de su juventud pero que no está dispuesta a terminar su existencia en el olvido. Este libro y su poesía exponen de manera desnuda la necesidad de demostrar que su vida de mujer intelectual había tenido sentido y manifiestan su fuerte rebeldía ante el injusto silencio. Ésta era la razón esencial para que durante

de Champourcin en *La ardilla y la rosa (Juan Ramón en la memoria)* (1981) o Rosa Chacel en *Alcancía. Ida* (1982) y *Alcancía. Vuelta* (1984).

¹⁴ Vid Nancy VOSBURG, “El tapiz de una vida feminista: María Teresa León (1903-1988)”, traduc. Ángela Baños Sánchez en *Literatura y feminismo en España (s. XV-XXI)*, Barcelona, Icaria editorial, 2005, pp. 252- 254,

¹⁵ Vid Alda BLANCO “Las voces perdidas: Silencio y recuerdo en *Memoria de la melancolía* de María Teresa de León”, Barcelona, *Anthropos*, 125, 1991, p. 45 y María del Mar LÓPEZ CABRALES, “Pasión y participación: María Teresa León. La estrategia de una voz de mujer en la generación del 27”, *Españolas del siglo XX promotoras de la cultura*, Málaga, Centro de ediciones de la Diputación de Málaga, 2003, pp. 177-197.

¹⁶ Janice MORGAN destaca, dentro de las características de la escritura autodescriptiva postmoderna, la fragmentación, discontinuidad, dualidad y una omnipresente autoconciencia textual. Pero como también ha indicado estas características «de hecho han estado presentes con frecuencia en las autobiografías femeninas y representan un papel clave en la elaboración de una poética femenina alternativa», (“Subject to Subject/Voice to Voice”, *Redefining Autobiography in Twentieth-Century Women's Fiction: An Essay Collection*, Nueva York, Morgan y Colette T. May (eds.), Garland, 1981, p. 7).

toda su vida siempre estuviera dispuesta a llevar a cabo una revolución y revisión de su propio interior, con un fuerte subjetivismo que iba a empapar su visión del mundo y terminaría en un relativismo sobre las verdades que en el pasado consideró inmutables, únicas, pero que después se mostrarían múltiples y diversas. La poeta reconoce su complejidad y, sobre todo, la de su relación con otras vidas a las que en ciertos momentos necesita, de las que depende emocionalmente y, en otros, incluso, detesta porque le hacen dudar de sus principios o le cuestionan su propia identidad¹⁷.

Los recuerdos van surgiendo en el texto de manera libre y no siguen un orden temporal progresivo. La memoria irá seleccionando aquellos sucesos y personas que fueron importantes para la escritora y destaca la trascendencia y relevancia de muchas de ellas. Es la historia individual de Concha Méndez mezclada con la historia colectiva de un país como España. Había recibido del siglo XX una rica, sólida e inusual experiencia vital que la convertiría en uno de los testigos de la intelectualidad de ese período histórico¹⁸. Esta información privilegiada le permitía afrontar con recursos más que suficientes para dar cuenta del momento culminante de las letras españolas del primer tercio del siglo, pero sobre todo, poner en claro, no solo su calidad de espectadora excepcional de la época, sino de su propia experiencia en la cultura como sujeto participante. Hay una expresa voluntad de exponer, sin modestia alguna, su vocación y proceso de formación como escritora e intelectual de su tiempo. Se reafirmaba en la máxima de su amiga María Zambrano: “Sólo se vive verdaderamente cuando se trasmite algo. Vivir humanamente es transmitir, ofrecer, raíz de la trascendencia y su cumplimiento al par”¹⁹. Sus

¹⁷ Según Sidonie SMITH, las llamadas peculiaridades postmodernas desplegadas por las escritoras a lo largo de la historia corresponden a una identidad construida por la alteridad, una identidad basada en patrones complejos y entretreídos que dan como resultado una omnipresente autoconciencia de la mujer acerca de sus múltiples papeles e identidades (*A Poetics of Women's Autobiography*, Bloomington, Indiana University Press, 1987, p. 19.)

¹⁸ «Madrid, digamos que me recibió con los brazos abiertos. Asistí a sus tertulias literarias, como la del café Pombo, que presidía Gómez de la Serna; la de don Ramón del Valle-Inclán, en el café La Granja; a las reuniones de José Ortega y Gasset, en la *Revista de Occidente*. Amiga ya de todos ellos, de Juan Ramón Jiménez (más tarde Premio Nobel de Poesía), Antonio Machado, Eugenio D'Ors, en fin, de esa generación y de los jóvenes que la seguían, aquel Madrid se convirtió para mí en el escenario que tanto había soñado», Concha MÉNDEZ CUESTA, “Concha Méndez (1967)”, *Concha Méndez en su mundo (1898-1986)*, James Valender (ed.), Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2001, p. 20.

¹⁹ María ZAMBRANO, *Los bienaventurados*, Madrid, Siruela, 1990, pp. 106-107.

recuerdos servirían, en un acto de clara autoafirmación, por tanto, para resaltar el justo protagonismo que se le adeudaba desde siempre²⁰.

Este relato autobiográfico y su poesía le servirán para hacer balance, ahondando en el espacio de su propia intimidad, de la propia existencia, pero también, la memoria le servirá para racionalizar o asimilar el hecho de haber vivido tantos años en el exilio; ella, en el recuerdo comprenderá que su identidad quedó rota por la separación y fragmentación de su historia en dos continentes, al constatar que aquello que quería evocar para poder soñar, estaba en un pasado ya muerto, inaprehensible en el tiempo y el espacio y, sin embargo, se encontraba apresada en su presente, por un país extraño al que no podía ya abandonar porque le había proporcionado el anclaje emocional familiar que sabía esencial para su identidad. Angelina Muñiz, en este sentido, señala que en los exiliados esta memoria que les devuelve el pasado, supone una férrea condena:

El sueño de la vida no sería posible sin la memoria. Para vivir y para soñar hay que tener memoria. Para deambular por las calles, las ciudades, los países. Para aprender. Sobre todo para aprender qué es el exilio. No son días, ni años, ni siglos, ni milenios los del exilio, sino la eternidad misma. Y la eternidad es la memoria, y así, la memoria es una condena. Todo aquello que sobrepasa el término de una vida es una condena. Memoria, exilio, identidad son, pues, condenas. Imposiciones que de nada sirven sino para remover heridas, derramar lágrimas, enterrar muertos. El exilio es una impotencia como es la memoria. Y si el exilio es una impotencia, la memoria lo es más porque actúa sobre lo pasado, lo imborrable, lo inexistente, lo oneroso. La carga de la memoria es la carga de la historia: la más pesada de todas: la estática por excelencia²¹.

Reproduce uno de los rasgos emblemáticos de los escritores del exilio: al no poder eliminar de su memoria el pasado, vive asida emocionalmente a este tiempo deshabitado de vida, siempre con la esperanza, aunque fuera mínima, de que algún día volvería a sus orígenes. Esta tensión entre lo anhelado para el futuro que se sostenía en lo extinto del pasado y la pertinaz realidad que la sujetaba al presente, no podía resolverse de forma armónica para su identidad porque se definía por la irracionalidad temporal. La poeta siempre se sintió extraña, se

²⁰ Como señala Pilar NIEVA DE LA PAZ: «De la lectura de los textos autobiográficos se deduce que cuando las españolas de las clases medias se acercaban a profesiones hasta entonces difícilmente asequibles para ellas, además de vencer numerosos obstáculos legales y materiales, tenían que luchar frente a otras barreras no menos importantes: un generalizado rechazo social y una frecuente oposición familiar. La voz personal de aquellas pioneras permite además conocer la conflictiva vivencia íntima de unos cambios vitales profundos para los que carecían de modelos femeninos próximos», («Las autobiografías, diarios y memorias de las poetisas de la Generación del 27: trayectoria literaria e inserción profesional», art. cit., p. 196).

²¹ Angelina MUÑIZ HUBERMAN, «Exilios olvidados: los hispanoamericanos y los hispanojudíos» en *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*, Manuel Aznar Soler (ed.), Barcelona, Grupo de Estudios del Exilio Literario (GEXEL), Universitat Autònoma de Barcelona, 2006, p. 102.

resistía a adaptarse totalmente al exilio, lo que hubiera supuesto el reconocer la destrucción de su pasado, es decir, suprimiría una parte de su verdadera identidad. Esta es la razón, por la que esta contradicción se resolverá proyectando sus estados de ánimo en el tiempo, unas veces en los recuerdos y los sueños²² y otras, pisando con fuerza el suelo real del presente.

Al emprender el trabajo llamaba poderosamente la atención comprobar cómo la mayor parte de las alusiones referentes a ella siempre descollaba su personalidad: el destacado papel de “pionera” adalid de la modernidad, su faceta de cónyuge de M. Altolaguirre e incluso la imagen de la mujer rupturista y de cierta excentricidad. Incluso James Valender, uno de los críticos mejor conocedor de esta escritora, refería que aquellos que la conocieron personalmente señalaban que lo más destacable no era su producción intelectual sino su temperamento: “la verdadera obra de arte era ella misma”. Esta afirmación sobre la escritora, que resaltaba su fuerte singularidad, se ha convertido en el núcleo de la mayor parte de las alusiones que la crítica ha realizado hasta ahora sobre ella, olvidando a menudo que detrás había una mujer reflexiva y de profundas convicciones que trabajó duramente para forjarse un lugar dentro de los círculos artísticos e intelectuales del siglo XX español. Al igual que su amigo Federico García Lorca, la escritora mostraba hacia el exterior una abrumadora personalidad que escondía un pensamiento y una capacidad de introspección muy profundos²³.

Con todo, su fuerte personalidad humana y literaria no es óbice para que su producción responda a influencias poéticas y literarias claramente perceptibles. El nacimiento de su vocación literaria, a los veintiséis años, la escritora lo relacionaba con el encuentro con Federico García Lorca en el Retiro madrileño, donde el escritor realizaba una lectura de sus poemas. Sin embargo, es Rafael Alberti el que la dirige en sus primeros ensayos poéticos. Los dos poetas la animarán a ampliar sus lecturas literarias y le enseñarán los primeros fundamentos formales y estructurales para iniciarse en el camino de la poesía. Pero, Concha Méndez era una intelectual

²² María ZAMBRANO apuntaba que el sueño era «la primera forma del despertar de la conciencia», (*Los sueños y el tiempo*, Madrid, Siruela, 1992, p. 20).

²³ «Quienes conocieron bien a Lorca, que fueron pocos –muchos lo trataron, lo que es bien diferente–, han atestiguado de esos estados de introspección que lo atenazaban, como si el mundo se borrara y su mirada se volviera neutra. Este yo profundo es el que nutre lo más permanente de su poesía. Su histriónica alegría era un arma defensiva y un medio de comunicación a la vez», Miguel GARCÍA-POSADA, *Acelerado sueño. Memoria de los poetas del 27*, Madrid, Espasa-Calpe, 1999, p. 78.

inquieta, moderna que no paraba de investigar, por ello desde muy pronto buscó nuevos conocimientos, estrategias, recursos lingüísticos, pragmáticos y culturales, que se pudieran actualizar en cada texto literario. Conoce a principios del XX, en Madrid, a muchos de los jóvenes que ensayaban los movimientos de vanguardia modernistas hasta encontrar su voz poética. Su primer libro, *Inquietudes*, muestra a la poeta inmersa en pleno modernismo, como lo definía Juan Ramón Jiménez: un movimiento vital, envolvente que buscaba en la expresión poética algo nuevo para el futuro. Es decir, nuestra poeta, al igual que su maestro y mentor, asimilaba esta renovación de la poesía desde un punto de vista real, humano, vital y no puramente intelectual. Unas veces será el jardín, otras su habitación y otras, diversos lugares en soledad, los espacios concretos elegidos para escudriñar e investigar en el alma, de forma idéntica a la del poeta onubense. Sin duda la poeta “se intuía” como Juan Ramón, aunque todavía era pronto y no se conocía lo suficiente. De él aprendió que en la búsqueda de la palabra poética, para que pudiera reflejar con la máxima exactitud la esencia y el sentido de las cosas, debía buscar la expresión natural, la verdad y la belleza, así como le indicaba algo que ella ya había intuido mucho antes: la importancia de los momentos insignificantes de la vida, las cosas pequeñas, los recuerdos..., que, a través de la poesía, adquirirían una mágica trascendencia; por ello desde planteamientos estéticos diferentes, compartieron el concepto de la poesía como una herramienta de conocimiento metafísico que les permitía acceder a las regiones del misterio vedadas al acceso de la razón.

Después de su viaje a Londres y la publicación de sus dos primeros poemarios *Inquietudes* y *Surtidor*, se desplaza a Buenos Aires, hecho definitivo para su carrera como escritora. En Argentina y en el recorrido por otros países hispanoamericanos se codeará con los intelectuales de esas tierras. Gabriela Mistral, Juana de Ibarbourou, pero sobre todo la amistad con Alfonsina Storni despertarán la orientación sensual y el erotismo en su poética, que luego se manifestarán en el siguiente poemario de *Vida a vida*. También, su amiga, Consuelo Berges le ayudará en esta primera etapa a marcar el ritmo poético a través de la contención anímica en sus textos.

Tras su vuelta a España, Méndez se relaciona con la élite intelectual española del momento. A través de sus declaraciones, sabemos que no solo aprende de la elevada cultura y formación intelectual de las primeras figuras del Novecentismo o la llamada generación del 14, sino que también se codea con las más modernas corrientes artísticas: los ismos. Así Ramón Gómez de la Serna, además de acercarla a los nuevos movimientos vanguardistas, le reveló la eficacia de las imágenes de lo cotidiano y el potencial efecto poético de reducir, simplificar el arrebato y decantar la sugerencia lírica a su esencialidad. Sin embargo, es la vanguardia del ultraísmo la más evidente en su poesía, a la que se acercó de la mano de Pedro Garfias y de su principal valedor, Guillermo de Torre, casado con su amiga Norah Borges, que le ilustró su libro de *Canciones de mar y tierra*. La otra vanguardia que representaba la crisis del lenguaje poético postsimbolista (Geist), el surrealismo, le llegó a través del ambiente y de las obras que siguen publicando sus amigos: *Sobre los ángeles* (1927-28, publ. 1929) y *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* (1929) de R. Alberti, *Poeta en Nueva York* (1929-30, publ. 1940) de F. García Lorca, *Un río, un amor* (1929-30, publ. 1936) de L. Cernuda y seguramente Vicente Aleixandre participó, además de con *Espadas como labios* (1932), en esa atmósfera rupturista de la vanguardia, de manera especial durante las divertidas veladas que se organizaban en su casa de la calle Velintonia, 3 a la que acudían casi todo el grupo de amigos del 27. Este grupo de artistas, que se definían por saber conjugar la tradición y la vanguardia²⁴, la acercaron también a la mejor poesía de la tradición española. Su íntima relación con Manuel Altolaguirre le permitió conocer y asimilar de primera mano, la producción literaria y artística nueva y clásica más importante del presente editorial de la época. Este poeta malagueño la puso en contacto con los poetas del Renacimiento: Garcilaso de la Vega, Fray Luis de León y, de manera particular, San Juan de la Cruz, pero también con maestros coetáneos. Y además insistirá en el valor de la poesía de Bécquer, al que admiró y estudió en profundidad, como la fuente de belleza y origen de hondas sensaciones. Concha Méndez compartirá, con M. Altolaguirre, ese engranaje poético entre místico, neorromántico y purista de su creación, pero,

²⁴ Vid María Francisca VILCHES; Dru DOUGHERTY, *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Madrid, CSIC, 1992.

sobre todo, esa meta trascendente que ansía la libertad a través de la creación poética. Y además compartirán también el concepto de poesía como método de conocimiento del mundo y de uno mismo, como artífice regulador del tiempo pasado, como armonizador del imprevisto discurrir de la existencia y como vehículo de comunicación humana y salvavidas trascendente en esa tormenta que es la vida. La poeta necesitaba expresarse a través del lenguaje poético no por voluntad propia sino por necesidad ontológica. Con el poeta Pablo Neruda comparte la consideración de la poesía como algo natural pero al mismo tiempo misterioso e íntimo y, además, su colaboración en el trabajo como editora de la revista *Caballo verde para la poesía* le permitirá conocer de primera mano los principios poéticos nuevos de compromiso social y político que iban surgiendo en esos años. Sin embargo, el concepto nerudiano del poeta demiurgo altivo que interpreta la realidad desde una posición privilegiada, no suele verse en la poesía de Concha Méndez: lo que ella establece como núcleo de su experiencia poética es la búsqueda urgente, a través de la palabra, de una coherencia entre la realidad exterior del mundo y su existencia como ser humano.

La escritora convivió más de diez años con Luis Cernuda en la misma casa de España y México y siempre le llamó la atención la carencia de habilidades sociales del escritor, que lo convertían en un singular solitario, a veces cercano a una cierta misantropía, aunque la admiración hacia su obra poética, que conocía bastante bien como editora y amiga, era incuestionable. Compartió con él esa aproximación neorromántica simbolista de corte becqueriano en obras como *Donde habite el olvido*, se adhirió a esa integración de tradición y vanguardia que elevaba las potencialidades de la poesía –como gran parte de los escritores del 27–, participó con él en ese sentimiento de considerarse ambos seres extraños en el mundo y, sobre todo, coincidían en esa continúa reminiscencia de los “paraísos perdidos” de la niñez. Cuando se iban haciendo mayores ya en el exilio, los recuerdos y la soledad serán motivos comunes que aparecerán una y otra vez en sus obras.

Durante la larga vida de Concha Méndez y de manera especial durante los momentos más difíciles de su recorrido vital, será la creación poética la llave más adecuada para evadirse de la realidad, humanizando los acontecimientos, mitigando el íntimo dolor –en ocasiones

extremo— que tuvo que soportar y sosegando un estado psicológico que se deslizaba hacia precipicios anímicos. Sus poemas nacen del sentimiento de pérdida y soledad. En este sentido, será la poeta Rosalía de Castro, a la que leyó en profundidad durante su juventud y su madurez, uno de los referentes literarios más importantes en su poesía; participará del valor esencial del acto poético de la poeta gallega como el espacio íntimo donde volcar las experiencias humanas arrojadas, así como el universo familiar de las sombras y la soledad. Esta influencia aparecerá con fuerza cuando la poeta se encuentra en el exilio.

Pero el concepto de poesía como experiencia regeneradora que va a expresar Concha Méndez, coincide, más que con las múltiples influencias que asimiló la poeta tanto de la tradición como de la más rabiosa actualidad literaria, con el concepto filosófico que desarrolló María Zambrano sobre la “razón poética”, es decir, el modo en que el ser humano se construye y configura a través de la creación literaria impregnando en ella su ser, lo que implica una nueva creación paralela ya que descubre la historia humana oculta y verdadera de la persona. Éste es el verdadero destino de su aliento poético. Podemos adivinarla a través de sus poemarios: existe un paralelismo trascendental entre el recorrido existencial y el recorrido lírico. Ella se irá definiendo como ser humano, poéticamente, porque necesita expresarse a través de la obra hecha por sí misma, necesita experimentar la *poiesis* aristotélica, esa actividad conducente a un resultado y que tiene como objeto un producto distinto de la actividad misma. Al mismo tiempo, busca en su quehacer poético satisfacer esa necesidad de ser y estar en el mundo y sentirse en él como en casa, al quitarle al mundo exterior su fría extrañeza y disfrutar, en la imagen de los objetos, sólo la realidad externa de sí misma (Jauss). Además comparte con María Zambrano el fuerte vínculo establecido entre el sueño y la poesía que, origina un efecto mitigador de la angustia de la propia existencia humana, y posee un poder regenerador de la historia del ser humano, cuando los hechos o acontecimientos del pasado son tamizados por el filtro de la poesía. Y como Antonio Machado, poeta muy leído y apreciado por Méndez, penetró en esas zonas anímicas misteriosas, ocultas y secretas del ser humano, sus propias “galerías del alma”, amplió su mundo de sugerencias a través de los símbolos y comprendió la desolación de un país

que estaba anclado en el pasado anticuado y trasnochado y no realizaba muchos esfuerzos de renovación.

Los criterios para realizar la selección de obras y autores de un *canon* han variado a lo largo del tiempo y actúan de acuerdo a una concepción sistematizada de aquello que debe ser considerado “modelo” en literatura y, además comportan, a menudo una concepción determinada y algo sesgada de la realidad. Estos planteamientos nos llevarían a preguntarnos quiénes son los encargados de realizar esta sistematización y cuáles son los criterios empleados que han desplazado y arrinconado la mayor parte de la producción literaria escrita por mujeres; parece que el peso de la tradición y la persistencia de un repertorio de obras y autores “clásicos”, en las lecturas de la sociedad, han impedido o, por lo menos, han intentado ejercer el control en la divulgación de algunas estructuras ideológicas y estéticas que proponían o reclamaban otra visión del mundo. La revisión feminista del canon literario que proponen Elaine Showalter y Lilian S. Robinson nos permitirá adoptar una postura de revisión del valor del *canon* existente que se rige por principios impuestos por ciertas autoridades, casi siempre academicistas, que defienden valores y fundamentos esenciales transmitidos por la cultura occidental, blanca y masculina. Si admitimos la definición clásica de *canon* como el elenco o la relación de las obras que, en virtud de determinados criterios, se consideran esenciales, en cuanto portadoras de unos valores estéticos y/o morales que merecen ser preservados y transmitidos de una generación a otra, Concha Méndez y su obra han sido omitidas del mismo²⁵.

Cuando han transcurrido casi veinticinco años de la muerte de Concha Méndez, la escritora todavía no ha recibido la adhesión y reconocimiento que merece por parte de la crítica, de la historia literaria y del lector. Ha sido excluida por norma de las antologías generales, excepto como ha señalado Raquel Arias Careaga, de la de Giner de los Ríos y la de Horacio J.

²⁵ Vid Harold BLOOM, *El canon occidental: la escuela y los libros de todas las épocas*, Barcelona, Anagrama, 1995; Luis T. GÓNZALEZ DEL VALLE, *El canon: reflexiones sobre la recepción literaria-teatral: Pérez de Ayala ante Benavente*, Madrid, Huerga y Fierro, 1993; José María BALCELLS, “La poesía española escrita por mujeres a comienzos del siglo XXI”, *Mujer y literatura en el siglo XX*, Málaga, Centro Cultural Generación del 27, Diputación de Málaga, 2006, pp. 139-143.

Becco y Osvaldo Svanascini²⁶. Ni siquiera hay una edición completa de toda su obra y, aunque recientemente Catherine G. Bellver haya realizado la compilación de toda su poesía, sin embargo gran parte de su obra (teatro, cine, artículos de prensa, labor editorial) permanece inédita o sin estudiar todavía hoy. Sería injusto negar que el reconocimiento de su obra, con los años, no ha hecho más que avanzar, con pasos lentos, aunque sí claros y constantes en los pocos estudios parciales que existen de la misma, que nos iban revelando a una escritora interesante que legitimó su postura vital a través de su obra y luchó de forma denodada contra el olvido. Las dificultades y retrocesos que experimentó su producción artística en la vida de la escritora, son el ejemplo más claro del injusto sistema en el que se hallaba atrapada y que comentamos detenidamente en este trabajo²⁷.

Las investigaciones realizadas en esta tesis se han basado alternativamente en la utilización de los estudios de expertos/as en la Generación del 27 como Francisco Javier Díez de Revenga, Juan Manuel Rozas, Víctor García de la Concha, Biruté Ciplijauskaitė, José Carlos Mainer, Gregorio Torres Nebrera, James Valender, Gabriele Morelli, entre otros, pero también de los estudios sobre la literatura escrita por las poetisas de la generación realizados por Carmen Conde, Emilio Miró, Biruté Ciplijauskaitė, Shirley Mangini, Pilar Nieva de la Paz, Anna Caballé, Catherine G. Bellver, Roberta Quance, Margherita Bernard, entre otros. Aunque hasta hace pocos años su obra literaria ha permanecido en la oscuridad, este olvido se subsana en parte en mayo de 1998 cuando se celebra en la Residencia de Estudiantes de Madrid el *Seminario Internacional* sobre la vida y obra de la escritora, con motivo del centenario de su nacimiento. En este coloquio internacional, un grupo de especialistas interpretaron y examinaron algunos de los textos de la autora así como el papel social, icono de mujer moderna,

²⁶ *Las cien mejores poesías españolas del destierro*, publicada en México, Signo, 1945 y *Poetas libres de la España peregrina en América*, publicada en Buenos Aires, Ollantay, 1947; Raquel ARIAS CAREAGA, *Escritoras españolas (1939-1975): poesía, novela y teatro*, Madrid, Ediciones del Laberinto S.L., 2005, p. 72.

²⁷ Como señala Marifé SANTIAGO BOLAÑOS: «Tras la muerte de Franco, [...], es cuando con más dolor se echa de menos el magisterio estético y ético de todas las «modernas», las vanguardistas, las creadoras que, al lado de sus compañeros varones, ensayaban en cada pincelada, en cada fotografía, en cada imagen un universo compartido, donde alboreaba el derecho de las mujeres españolas a ser ciudadanas [...]. Donde levantar la mano para opinar en la gran asamblea de la vida, hubiera podido ser desde entonces ya, una realidad sentida porque, antes, había sido soñada. En este sueño, ellas lo sabían, estaba el germen de la libertad que tendría que haber madurado», («Las artistas de la Edad de Plata», *Revista de Occidente*, Nº 323, [2008], p. 94).

que había protagonizado en el primer tercio del siglo XX en España y en ciertos países hispanoamericanos. A raíz de este evento, James Valender, en un intento de aprovechar la oportunidad que originaba la atmósfera adecuada para el debate y estudio posterior de la rica e interesante obra y vida de Concha Méndez, editó el libro *Una mujer moderna. Concha Méndez en su mundo (1898-1986)* en 2001. Este volumen es el primer intento riguroso de agrupar, encontrar y dar una cierta unidad a los dispersos, parciales y puntuales estudios que aparecían, cada cierto tiempo, sobre la creadora. La mayor parte de artículos y reseñas sobre su trabajo han ido apareciendo posteriormente en revistas especializadas o periódicos con motivo de la publicación de sus libros o bien a raíz de seminarios, congresos, jornadas, etc., que vienen celebrándose, desde una perspectiva reivindicativa de género, en torno a las silenciadas intelectuales españolas que produjeron lo mejor de su carrera en esa época artística que ha sido denominada como “la Edad de Plata”.

Sin embargo, esto no quiere decir que no existiesen estudios anteriores sobre su obra. Sobresale el profesor Emilio Miró, que además de escribir el preliminar de la edición en Caballo Griego para la poesía de *Vida a vida* y *Vida o río* (1979), ha incidido en el análisis y estudio de su obra poética y teatral. También en este ámbito destaca el rigor de Catherine G. Bellver en la investigación de motivos, influjos y entorno socio-histórico de su obra poética y teatral. Es inestimable el valor, mérito de estructuración, sistematización de vivencias y recuerdos en la edición de las *Memorias habladas, Memorias armadas* de Concha Méndez por parte de Paloma Ulacia Altolaguirre, que ha sido referencia autobiográfica capital de esta tesis. Pilar Nieva de la Paz ha centrado su investigación en su obra teatral y autobiográfica, ha reivindicado una revisión del canon literario para que se incluyese a Concha Méndez y a otras escritoras teatrales de la España de entreguerras y la ha señalado en varios ensayos como ejemplo de modelo de ruptura en el período. Destaca la labor de James Valender que no solo ha reunido la mayor parte de los estudios que hay sobre la autora, sino que también edita una primera antología *Poemas (1926-1986)* en 1995 de su obra poética y llevó a cabo una excelente introducción a la misma y algunos estudios sobre aspectos concretos de su obra que serán citados en este trabajo. Por último, también se han unido los estudios de Shirley Mangini y de Roberta Quance que destacan

el papel rupturista, creativo, intelectual y moderno como símbolo de la “mujer nueva” que se gestaba en estos primeros años del XX.

La investigación realizada se ha basado en la consulta sistemática del archivo de Concha Méndez, legado por sus herederos a la Residencia de Estudiantes de Madrid en 1998. Este archivo contiene, además de las fuentes primarias, un buen número de cartas, artículos y reseñas periodísticas —con frecuencia anónimos—, que denotan la imagen intelectual y social de la escritora en España y América y demuestran, de forma fehaciente, el gran interés que la escritora y su familia tenían para la conservación de su obra poética para las generaciones futuras. También las cartas y documentos personales que se encuentran en la Fundación Federico García Lorca de Madrid y en la Fundación Gregorio Prieto de Valdepeñas y otros archivos más, así como toda la documentación sobre la escritora que se encuentra en el Centro Cultural de la Generación del 27 de Málaga han sido fundamentales para el trabajo de esta tesis; toda esta información ha sido cotejada con otros textos como el *Epistolario* de Manuel Altolaguirre y el diario de Carlos Morla Lynch *En España con Federico García Lorca. Páginas de un diario íntimo*; estos documentos nos han ayudado a comprender tanto el proceso evolutivo que siguió su producción escrita, como a enmarcar algunos de los significados subyacentes en sus textos.

En el trabajo se han seguido diferentes vías de indagación: en primer lugar el análisis de los textos poéticos y los libros de poesía publicados, examen exhaustivo de todo el corpus poético de la escritora, realizando una investigación minuciosa de los motivos e imágenes de la identidad femenina proyectados en *Inquietudes: poemas* (1926), *Surtidor: poesías* (1928), *Canciones de mar y tierra* (1930), *Vida a vida* (1932), *Niño y sombras* (1936), *Lluvias enlazadas* (1939), *Poemas. Sombras y sueños* (1944), *Villancicos de Navidad* (1944), *Villancicos de Navidad* (1967), *Vida o río* (1979), *Entre el soñar y el vivir* (1981), *Con el alma en vilo* (1986) y *Otros poemas* (1929-1970). En segundo lugar el testimonio biográfico, cuya significación se ha analizado desde una perspectiva actual, como modelo femenino de “mujer moderna” que contribuyó con su vida y su obra al avance de un nuevo estatus para la mujer española de su tiempo, prestando especial atención al análisis del papel de la mujer como

profesional presente en el conjunto de su producción; en tercer lugar la revisión del canon literario de acuerdo con el estado de la cuestión en la bibliografía al uso (historias, antologías, monografías y artículos especializados) de la Generación del 27 y de la poesía escrita por las mujeres de este período; por último, y, en cuarto lugar, la investigación se ha focalizado en todos los estudios literarios acerca de la poesía de esta escritora.

Además de recurrir a información documental inédita, una investigación como ésta, que pretende analizar la construcción de la identidad de una escritora del 27, Concha Méndez, a través de su producción poética a lo largo del siglo XX, ha precisado el acercamiento riguroso al “texto” y exige la determinación de unos cauces interpretativos globales, que ya se han apuntado de alguna manera, que no solo analicen los aspectos literarios, históricos y gramaticales del texto poético, sino que permitan situar la posición que debe ocupar la obra de esta escritora en el contexto cultural que definió el pensamiento del siglo XX. De ahí que se hayan utilizado como bases metodológicas para la realización de esta tesis las teorías literarias formalistas y estructuralistas, posestructuralistas, sociológicas y recepcionales, así como la teoría crítica psicoanalista y la teoría literaria feminista.

Estudiar la materialidad formal de la obra poética que propugnaba el formalismo estético de R. Jakobson, quien destacaba la función poética del texto literario, basada en el análisis de los valores formales o semánticos que sobresalían en el mensaje cuando centraba la atención sobre sí mismo, será herramienta habitual de examen en este trabajo de investigación²⁸. Igualmente productiva ha resultado la aplicación de las teorías de Benedetto Croce sobre la pertinencia de reproducir la impresión o intuición que genera la obra estética en un acto lingüístico individual y concreto, centrandó su interés en el estudio de la lengua como *energía* [creación] y no tanto como *ergon* [producto creado]²⁹. La búsqueda de esa intuición o impresión

²⁸ Vid Roman JACKOBSON, *Fundamentos del lenguaje*, Madrid, Ayuso-Pluma, 1980.

²⁹ Benedetto CROCE, *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, edición de Pedro Aullón de Haro y Jesús García Gabaldón, Málaga, Ágora, 1997.

primigenias, origen del acto creativo poético, y proyectada después en metáforas, en símbolos serán el objeto de estudio de una parte importante de esta tesis³⁰.

A medida que la poeta va asegurando, en su largo recorrido poético, los procedimientos constitutivos de su lengua literaria, emerge en el propio acto de creación una transformación de la propia intuición poética que la aleja de la causa u origen que la suscitó. Por lo tanto la teoría del “correlativo objetivo”³¹ de Thomas S. Eliot nos servirá para intentar objetivar la emoción con métodos descriptivos y así encontrar la intencionalidad del sentido³². Además, seguiremos la propuesta de utilizar el método inductivo de análisis minucioso del poema, fijando la atención en las imágenes como un mecanismo señalizador trascendental de los significados.

Las aportaciones del crítico J. Mukarovsky sobre la relevancia, en el acto de recepción de la obra, de la construcción del “artefacto”³³ [significante] a la hora de multiplicar su riqueza interpretativa y de la estructura dinámica y energética de las obras que explicaría su comportamiento funcional³⁴ son interesantes a la hora de interpretar las mismas. Pero será la contribución de Hans Robert Jauss a la “estética de la recepción” dignificando el papel del

³⁰ «La verdadera materia del arte literario, de la poesía es el lenguaje que contiene en sí el tesoro de todas nuestras intuiciones. Expresar es nombrar. Se perciben los elementos materiales de una cosa, pero no se la conoce hasta que no se la nombra uno en sí. [...] la primera obra de arte es la lengua que nos da el mundo intuido. Y una lengua se compone de metáforas y de símbolos. La palabra es siempre metáfora y siempre símbolo. Mas la verdadera obra de arte es el lenguaje hablado y vivo. Una poesía bella, es decir, una poesía, es la que habla como un hombre. [...] El lenguaje siempre poesía, afirma muy bien Croce», Miguel de UNAMUNO, “Prólogo”, *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, de Benedetto Croce, op. cit., p. 12.

³¹T. S. ELIOT definía el *correlativo subjetivo* como: «The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an «objective correlative», in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked», (“Hamlet and his Problems” (1919) en *Selected Essays*, London: Faber, 1951, 3a. ed., pp. 141-146). (Traducción: «El único modo de expresar una emoción de forma artística es utilizando un *correlativo objetivo*; en otras palabras, un conjunto de objetos, una situación, una cadena de acontecimientos que constituirán la fórmula de esta emoción particular; de manera que cuando estos hechos externos que determinan y provocan una experiencia sensorial están dados, la emoción aparece inmediatamente evocada»).

³²Thomas S. ELIOT explicaba «Yo diría que el poeta se siente antes que nada atormentado por la necesidad de escribir un poema (...) ¿y qué experiencia es esa que el poeta arde en deseos de comunicar? Al tiempo de convertirse en poema acaso se haya hecho tan diferente de la experiencia originaria que apenas si será reconocible. La ‘experiencia’ puede ser resultado de una fusión de sentimientos tan numerosos y tan oscuros en sus orígenes que, aun en el caso de que se produjese la comunicación, el poeta se dará escasa cuenta de lo que comunica; y lo que ha de comunicarse no existía antes de que el poema estuviese terminado. La comunicación no explica la poesía.», *Función de la poesía y función de la crítica* [1933], trad. Jaime GIL DE BIEDMA [1955], Barcelona, Seix Barral, 1968, p. 148

³³ Vid Miroslav CERVENKA, “Sobre el artefacto en la literatura” (1898), en *Criterios*, La Habana, 28 (1919), pp. 115-133.

³⁴ Vid Fernando GÓMEZ REDONDO, “El estructuralismo checo”, *Manual de crítica literaria contemporánea*, Madrid, Castalia, 2008, pp. 51-60.

receptor del texto literario como una fuerza activa y participativa de la creación textual e intentando explicar el funcionamiento del lenguaje literario que incluye el proceso histórico y el factor valorativo porque entiende la literatura como un proceso de comunicación textual y extratextual³⁵, la que se incluye en el análisis de algunos textos literarios ya que no solo interesa el nexo de unión entre la autora y la sociedad en la que vivía sino también la relación que se establecía entre los receptores y el sistema de valores de la sociedad que iban implícitos en la obra, y que, por lo tanto, se modificaban en el tiempo. Esta idea es muy esclarecedora para poder entender la diferente aceptación o rechazo que ha tenido la obra de Concha Méndez a lo largo del siglo XX. Así, como señalaba Hans Georg Gadamer, la obra literaria nunca acaba de significar, siempre surgirá un nuevo “horizonte de expectativas” en relación con los valores de cada momento histórico que se utilicen en la interpretación de los textos. Por lo tanto el utilizar la noción de historicidad como factor intrínseco al desarrollo textual, entender el hecho literario como el proceso dinámico de producción y recepción, de autor, obra y público, y tener en cuenta en la reflexión estética el comportamiento placentero³⁶ son los planteamientos esenciales para que el análisis del texto literario pueda ser contemplado desde la triple perspectiva de la experiencia estética: como un mecanismo productivo de construcción y conocimiento de la obra, como un proceso receptivo que amplía el significado de la misma y, por último, como un acto comunicativo que transforma al receptor y le abre nuevas posibilidades de conocimiento. Pero, en el acto de leer el texto literario surgen dudas e incertidumbres en el lector que debe adaptarse constantemente a las “estrategias” con las que el texto ha seleccionado datos del “repertorio” global del que proviene porque, como señala Wolfgang Iser, el receptor debe asumir, en la configuración del texto, un conjunto de perspectivas cambiantes que le permitan valorar aquello que percibe, conferir coherencia en el mundo en el que entra y estructurar la materialidad de aquello que se especifica, es decir, el texto siempre será abierto y dependiente

³⁵ Vid Hans Robert JAUSS, *La historia de la literatura como provocación*, Barcelona, Península, 2000.

³⁶ Vid Hans Robert JAUSS, *Experiencia estética y hermenéutica literaria (Ensayos en el campo de la experiencia estética)*, Madrid, Taurus, pp. 15, 57.

de la capacidad reconstructora y creativa del receptor para rellenar los “vacíos”, espacios inconcretos llenos de significados que deben descifrarse a partir de la propia experiencia³⁷.

Las aportaciones de Theodor W. Adorno³⁸ sobre el hecho de que la verdadera literatura debe definirse desde una dimensión negativa de la realidad porque permite proyectar la “alteridad” son determinantes para entender la poesía de Concha Méndez, pero también las reflexiones metodológicas, en el marco de la sociología de la literatura, para el análisis de la obra literaria que propone Lucien Goldmann son interesantes porque además del estudio interno en su dimensión estética, incluye la investigación de cómo se incardina la estructura de la obra con la visión del mundo de la que procede³⁹. Esta relación entre la estructura estética y la estructura social del texto nos permitirá comprender el complejo proceso de incorporación de la obra poética de la escritora en un grupo ya establecido como era la Generación del 27.

Concha Méndez configura, a menudo, la estructura interna de sus poemas a partir de núcleos temáticos de contenido análogo, de esta manera las teorías de Samuel R. Levin son interesantes para destacar el hallazgo dentro de la poesía de un “discurso trabado”, es decir, cada poema genera su propio código a través de ejes fonético-semánticos⁴⁰. El planteamiento práctico de análisis que propone Pierre Guiraud basado en el concepto de *estructura* porque la obra de un autor constituye un código que implica analizar diferentes estructuras en cada una de las obras y el modelo de análisis paradigmático y sintagmático son muy reveladores y prácticos para deducir los valores propios de la lengua poética, así como el de *campos semánticos*. Además subraya la importante función de los sistemas estéticos⁴¹.

³⁷ Vid Wolfgang ISER, *El acto de leer: teoría y efecto estético*, Madrid, Taurus, 1987, pp. 255-264.

³⁸ Theodor W. ADORNO, *Epistemología y ciencias sociales*, Madrid, Cátedra, 2001.

³⁹ Vid Lucien GOLDMAN, “El estructuralismo genético en sociología de la literatura”, *Literatura y sociedad. Problemas de metodología en sociología de la literatura*, R. BARTHES [et al], Barcelona, Martínez Roca, 1971.

⁴⁰ Vid Samuel R. LEVIN, *Estructuras lingüísticas en poesía*, Madrid, Cátedra, 1983.

⁴¹ «Unos son una representación de lo desconocido, fuera del alcance de los códigos lógicos, medios de aprehender lo *Invisible*, lo *Inefable*, lo *Irracional* y de una manera general la experiencia psíquica abstracta a través de la experiencia concreta de los sentidos. Otros significan nuestros deseos recreando un mundo y una sociedad imaginarios –arcaica o futura– que compensen los déficit y las frustraciones del mundo y de la sociedad existentes. Los primeros son artes del conocimiento, aun cuando este conocimiento sea precisamente lo desconocido; los segundos son artes de entretenimiento, en el sentido etimológico del término», Pierre GUIRAUD, *La semiología*, trad. de M^a Teresa Poyrazian, México, España, Argentina, Colombia, Siglo XXI editores, 1977, p. 90.

La evolución del yo poético de Concha Méndez permite identificar varias funcionalidades a lo largo del tiempo: acude a la poesía para volcar toda su contingencia vital, a menudo negativa, la poesía se convierte, a lo largo de su larga vida, en un medio idóneo para superar las limitaciones que le imponía el tiempo y sus circunstancias, y por último, de manera especial, en sus alejamientos con el entorno afectivo más cercano –familia, compañero sentimental y país–, se encierra dentro de un universo poético creado en el que refugiarse, al tiempo que adopta una postura desapegada y distante ante el mundo real en el que está inmersa. La Psicocrítica es, por lo tanto, uno de los factores determinantes para poder entender y valorar la obra de esta escritora, aunque no olvidemos el estudio del lenguaje, por el que encontraremos la explicación de los valores estéticos que porta el texto. Un acercamiento como el que el psicoanálisis propone, al interior del escritor o de la obra, está plenamente justificado cuando se analiza la constitución de la identidad personal. Si el libro básico es *La interpretación de los sueños* (1900) de Sigmund Freud, la diversidad de enfoques posteriores en métodos y propuestas para su aplicación ha sido muy amplia, por esta razón solo utilizaremos aquellas perspectivas que no sean más efectivas para nuestra valoración crítica. Dentro de la corriente de crítica psicoanalítica, la interpretación que hace S. Freud del sueño como el ámbito en el que el ser humano, desde la inconsciencia, expresa y libera sus deseos, represiones, instintos a través de imágenes y símbolos estará muy presente en su poesía, en la que *los sueños, las sombras y un inquietante mundo de “presencias”* van proyectando la posible interpretación del mundo interior de la escritora, a través del acto consciente de la creación poética.

La interpretación personal de un símbolo poético, por lejos que esté de la intención lírica de quien lo siembra en el poema, es la decisión en una encrucijada, la salida descubierta en el laberinto donde nos dejó la audacia que representa toda exégesis poética⁴².

También el concepto comparativo que desarrolla S. Freud de *creación literaria* como juego infantil en el que se crean mundos irreales en los que encontrar auténticas realidades, la *fantasía* como una válvula de escape para conseguir en la imaginación lo imposible y el *sueño*, como un instrumento eficaz de la noche para liberar la psique humana⁴³, estarán presentes en la

⁴² Concha MÉNDEZ CUESTA, “Palomas y alondras”, *Litoral*, N° 76-78 (1978), p. 125.

⁴³ Sigmund FREUD, *Psicoanálisis aplicado y técnica psicoanalítica*, Madrid, edit. Alianza, 1972, pp. 9-19.

poesía de esta escritora no solo como instrumentos de creación, sino como ejes temáticos estructuradores de la misma.

Respecto al tema de los sueños, las aportaciones de Carl. G. Jung⁴⁴ son muy interesantes para este trabajo ya que afirmaba que además de manifestarse en ellos las frustraciones y los deseos del individuo, también revelan una memoria ancestral proyectada en una compleja red de símbolos, *arquetipos*, que son la manifestación de una conciencia cultural, *inconsciente colectivo*. También contribuye Gaston Bachelard al simbolismo de la imagen, pero en el plano de la conciencia, cuando habla de dos ejes en la determinación en el control de la imaginación: uno de inspiración formal, del que provienen los hallazgos novedosos de la obra y otro, de la imaginación material que es un medio para entrar en el interior del poeta, para encontrar imágenes e ideas con que materializar el texto⁴⁵. Además esas figuraciones simbólicas las relaciona de acuerdo a los cuatro elementos (el aire, el fuego, la tierra y el agua) en los que se proyecta los complejos culturales de la sociedad misma⁴⁶. Esta representación simbólica de su mundo a través de los cuatro elementos es uno de los fundamentos más claros y evidentes de las variadas articulaciones líricas en la producción poética de Concha Méndez.

Para terminar esta línea psicoanalítica, es interesante el planteamiento psicocrítico de *Mythe personnel* de Charles Mauron que propone buscar bajo las estructuras del texto, el inconsciente del autor, resultado de la selección de lo que es común, cuando se superponen los textos de un autor, es decir, encontrar la red de motivos involuntarios que subyacen en la obra, lo que nos llevará a construir la estructura de su personalidad⁴⁷. En esta tesis se analizarán las

⁴⁴ Vid Carl G. JUNG, *Símbolos de transformación*, 2ª edición, Buenos Aires, Paidós, 1962 y *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Buenos Aires, Paidós, 1970.

⁴⁵ Gaston BACHELARD, *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, México, Fondo de cultura económica, 1978, pp. 7-35.

⁴⁶ Porque como señala Alfredo SALDAÑA «Pensamos en imágenes, imágenes que son algo más que representaciones delegadas de las cosas a las que se refieren, algo más que espejos que reproducen la realidad. Las imágenes son huellas de las sensaciones que la memoria graba en el espíritu. Una imagen es siempre lo que es en sí misma y -a la vez- el signo, la huella, el referente de otra cosa», *El texto del mundo. Crítica de la imaginación literaria*, Zaragoza, Tropelías, 2004, p. 10.

⁴⁷ «Desde el instante en que admitimos que toda personalidad comporta un inconsciente, el del escritor debe ser contado como una «fuente» altamente probable de la obra. Fuente exterior en un sentido: porque para el yo consciente, que da a la obra literaria su forma verbal, el inconsciente claramente verbal es «otro» -*Alienus*. Pero fuente interior también, y secretamente ligada a la conciencia por un flujo y reflujo perpetuo de intercambios (...) Dejamos de utilizar una relación de dos términos -el escritor y su medio- para adoptar una de tres términos: el inconsciente del escritor, su yo consciente y su medio», Charles

estructuras para formalizar y expresar el inconsciente y su evolución en la propia escritura, para así ir trazando si no el *mito personal* tal y como lo entiende C. Mauron, sí una imagen-tipo de la mujer que subyace latente en toda su obra.

La investigación realizada se ha basado igualmente, como ya hemos adelantado, en los postulados teóricos de la *Crítica literaria feminista* para llevar a cabo una interpretación de la obra de Concha Méndez desde la perspectiva de género. En este trabajo intentaremos desvelar parte de la cultura patriarcal a la que tuvo que enfrentarse la poeta cuando decidió su vocación de escritora y, además, explicaremos cómo en muchos de sus textos existe una forma de discurso claramente femenino. Intentaremos encontrar esa *habitación propia*⁴⁸, es decir, esa magnífica metáfora de un dominio femenino hecho a la medida del discurso creado por la escritura de las mujeres, de un ámbito propio en el que la mujer puede realizar plenamente todo su potencial para así llegar como señalan S. M. Gilbert y S. Gubar a “describir tanto la experiencia que genera la metáfora como la metáfora que genera la experiencia”⁴⁹. Tampoco olvidaremos señalar el papel secundario al que relegaron a esta escritora en la sociedad del momento y en sus modelos culturales impuestos por el sistema patriarcal dominante, así como la lucha titánica que mantuvo para ser considerada una mujer con una fuerte identidad propia y una decidida carrera profesional; no se limitó como muchas mujeres a repetir la vida, todo lo contrario, intentó inventar razones para vivir⁵⁰. La comprensión de su condición femenina oprimida y el deseo de construir otro mundo más justo, no excluyente, la obligaban a buscar otras opciones vitales alternativas contrarias a las exigencias de lo dominante.

Este nuevo modelo de lectura de los textos que propone la crítica feminista llama la atención sobre los elementos de dominio masculino que en ellos se reflejan, poniendo además en evidencia las lagunas con que en la historia literaria se ha excluido a las mujeres escritoras y la configuración del análisis *ginocrítico* de obras creadas por mujeres escritoras. Como señala

MAURON, *Des Métaphores obsédantes au Mythe personnel. Introduction à la Psychocritique*, París, Corti, 1962.

⁴⁸ Virginia WOOLF, *A Room of One's Own*, London, The Hogarth Press, 1929.

⁴⁹ Sandra M. GILBERT; Susan GUBAR, *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 13.

⁵⁰ «...la inferioridad de la mujer proviene que desde un comienzo se limitó a repetir la vida, en tanto que el hombre inventaba razones para vivir...», Simone BEAUVOIR, *El segundo sexo*, prólogo de Teresa López Pardina, 2 v., Madrid, Cátedra, 1998, p. 322.

Elaine Showalter, defensora de la “ginocrítica” y perteneciente al grupo de pensadoras de la crítica feminista angloamericana, se debe adoptar una nueva línea de investigación crítica que identifique las características específicas de las mujeres escritoras a partir del análisis de imágenes, temas, estructuras y géneros, porque es, en esa dimensión *ginocrítica* que reclama la concepción de una trama femenina para acceder a la literatura, donde se pueden superar los prejuicios alzados por los hombres contra este universo literario⁵¹. Me interesa especialmente encontrar los modelos de mujer que subyacen en los textos poéticos para poder deducir los valores femeninos que responden a una diferente concepción de la existencia. Para ello, la orientación crítica de las imágenes femeninas transmitidas por los textos se ha fundamentado en los múltiples estudios de críticas y pensadoras como Sandra Gilbert y Susan Gubar⁵², Toril Moi⁵³ o Beth Miller⁵⁴. De la corriente crítica feminista francesa, son muy interesantes las aportaciones de Helène Cixous sobre la *escritura femenina* como una manera de luchar contra la ideología tradicional masculina para encontrar que existían otras formas de pensamiento y expresión, es decir, otras formas de ser y estar en la vida⁵⁵.

Sin embargo, son las bases críticas del feminismo hispánico las esenciales para la investigación realizada en esta tesis⁵⁶. Sobre esta base se han seguido cuatro líneas de actuación: la recuperación de las escritoras españolas (Simon Palmer, Ángela Ena Bordonada, Janet Pérez, Pilar Nieva de la Paz, Lucía Montejo Gurruchaga, Amparo Quiles Faz...); los estudios y trabajos sobre autobiografías, memorias y diarios (Anna Caballé, Pilar Nieva de la Paz, Nuria Capdevila-Argüelles...); la incorporación de las escritoras a la *Esfera Pública* (Nieva de la Paz, Vilches de Frutos y Shirley Mangini...); las imágenes femeninas y los roles de género (Beth

⁵¹ Vid Elaine SHOWALTER, *Mujeres rebeldes: una reivindicación de la herencia intelectual feminista*, Madrid, Espasa, 2002.

⁵² S. GILBERT; S. GUBAR, *La loca del desván: la escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, op. cit.

⁵³ Toril MOI, *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra, 1988.

⁵⁴ Beth MILLER, *Women in Hispanic Literature: Icons and Fallen Idols*, Berkeley, University of California Press, 1983.

⁵⁵ Vid Helène CIXOUS, *La Jeune Née*, París, UGE, 1975 y *La Venue à l'écriture*, París, UGE, 1977.

⁵⁶ El grupo de investigación *Estudios de Género* que arranca en 1999, cuando Francisca VILCHES-DE FRUTOS y Pilar NIEVA DE LA PAZ deciden potenciar actividades de investigación, docencia, transferencia y comunicación científica para contribuir al desarrollo científico del Área de conocimiento de Estudios de Género y el consiguiente desarrollo académico en seminarios, congresos, publicaciones, máster, etc. , que continúa muy activo hoy en día, me ha proporcionado una información muy valiosa para la elaboración de esta tesis

Miller, Johnson Roberta, Julio E. Checa Puerta, Nieva de la Paz...). A partir de las investigaciones sobre los repertorios de bibliografía española se han incrementado el número de investigadores interesados en la vida y obra de muchas escritoras y, en consecuencia, también se ha aumentado la publicación de artículos a ellas referidos, pero, además y más importante, se ha recuperado espacio en las historias de la literatura⁵⁷. A partir del último tercio del siglo XX se han dedicado muchos esfuerzos para dar a conocer escritoras olvidadas y editar sus obras narrativas. Asimismo los trabajos sobre el sujeto femenino y los modelos de ruptura han sido muy útiles para estudiar la trascendencia de los cambios en torno a la definición de la identidad femenina⁵⁸. El interés por las escritoras españolas de posguerra y por los efectos de la censura franquista en su obra ha servido para poner de manifiesto las difíciles circunstancias en la incorporación de las mujeres a la literatura de los años cuarenta y la transgresión en su obra de los principios impuestos de sumisión y dependencia del varón de estas escritoras⁵⁹. El testimonio que las españolas del primer tercio del siglo XX expresaron en sus autobiografías, memorias o diarios ha permitido comprender mejor cuál fue su experiencia en los cambios sociológicos que dirigían a la mujer en la búsqueda de nuevos valores identitarios asociados a la “Eva moderna”. La escritura autobiográfica resulta de especial interés para recabar información sobre el proceso de inmersión en el hecho literario tanto como experiencia íntima o imagen

⁵⁷ Vid Carmen SIMÓN PALMER, “Mil escritoras españolas del siglo XIX”, en *Crítica y ficción literaria: mujeres españolas contemporáneas*, Granada, Universidad, 1989, pp. 39-59; *Escritoras españolas del siglo XIX. Manual bio-bibliográfico*, Madrid, Castalia, 1991 y “Escritoras españolas del siglo XX: Presentación”, *Arbor* (CSIC), Nº 719 (2006), pp. 319-320.

⁵⁸ Ángela ENA BORDONADA “Las crónicas del primer tercio del siglo XX: entre el yo testimonial y el yo subjetivo”, *Compás de letras. Monografías de literatura española*, Nº 1 (1992), pp. 228-243; “Jaque al ángel del hogar: escritores en busca de la nueva mujer del siglo XX”, *Romper el espejo: la mujer y la transgresión de código en la literatura española, escritura, lectura, textos (1001-2000): III Reunión Científica Internacional*, Córdoba, Universidad-Servicio de Publicaciones, 2001, pp. 89-119; “La memoria del viaje: viajes y libros de viajes de escritoras españolas del primer tercio del siglo XX” en M^a José Porro Herrera y Blas Sánchez Dueñas (coords.), *Mujer y memoria: representaciones, identidades y códigos*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2009, pp. 103-134. Janet PÉREZ, “Characteristics of Ertic Brief Fiction by Women in Spain”, *Monographic Review*, VII (1991), pp. 173-195; “La evolución de modelos de género femenino vistos a través de medio siglo en los escritos de Carmen Martín Gaité”, en Pilar Nieva de la Paz (coord. y ed.), *Roles de género y cambio social en la Literatura española del siglo XX*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2009, pp. 133-152.

⁵⁹ Vid Lucía MONTEJO GURRUCHAGA, “La censura de género en la narrativa de autora durante las dos primeras décadas del franquismo”, *Voz y Letra*, XVII/2 (2006), pp. 107-122; “Escritoras españolas de posguerra. Reflexión y denuncia de roles de género”, en Pilar Nieva de la Paz (coord. y ed.) *Roles de género y cambio social en la Literatura española del siglo XX*, op. cit., 2009, pp. 187-204; *Discurso de autora: género y censura en la narrativa española de posguerra*, Madrid, UNED, 2010 y Lucía MONTEJO GURRUCHAGA y Nieves BARANDA LETURIO (coords.), *Las mujeres escritoras en la historia de la Literatura Española*, Madrid, ediciones UNED, 2002.

pública. Así los trabajos de muchas investigadoras⁶⁰ han resaltado que las experiencias de las escritoras arrojan de forma recurrente claves y preocupaciones comunes, afinidades singulares que definen un atractivo retrato generacional. El análisis de su producción autobiográfica permite recuperar experiencias cruciales de la lucha femenina por la emancipación como su variada experiencia educativa, el compromiso político con la República y las trágicas consecuencias vitales de la guerra y el exilio. Un aspecto clave estudiado en la formación de su identidad ha sido su “construcción” profesional como escritoras⁶¹. No deja de sorprender la manera en que las escritoras de los años 20 y 30 lucharon por publicar su obra, darse a conocer en los círculos artísticos del momento; en definitiva, son ilustrativos los denodados esfuerzos que tuvieron que realizar para incorporarse a la *Esfera pública* y, sin embargo la escasa recepción y repercusión que tuvieron sus textos en la época, lo que ponía en evidencia a una sociedad todavía no integradora de los cambios fundamentales en la condición social femenina que estas escritoras (Carmen Conde, Ernestina de Champourcin, Rosa Chacel, Concha Méndez...) estaban protagonizando⁶².

Una de las propuestas más interesantes de estos estudios de género ha sido la desaparición de los arquetipos tradicionalmente asignados a la mujer reclamando los contrarios, como principios desde los que se debía proceder a una conquista de un nuevo papel y a la definición de una identidad propia. La reflexión sobre la configuración de los modelos femeninos y masculinos ha permitido establecer cómo ha evolucionado la asignación social de roles de género en nuestra cultura. El análisis acerca de la visión que escritoras y escritores

⁶⁰ Vid Shirley MANGINI, *Las modernas de Madrid*, Barcelona, Península, 2001; Susan KIRKPATRICK, *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*, Madrid, Cátedra, 2003; Anna CABALLÉ, *La vida escrita por las mujeres. II: Contando estrellas. Siglo XX (1920-1960)*, Barcelona, Lumen, 2004; Pilar NIEVA DE LA PAZ, “Las autobiografías, diarios y memorias de las poetisas de la Generación del 27: trayectoria literaria e inserción profesional”, art. cit., pp.195-211.

⁶¹ Pilar NIEVA DE LA PAZ, “Voz autobiográfica e identidad profesional: las escritoras españolas de la Generación del 27”, *Hispania*, N° 1 (2006), pp. 20-26.

⁶² Vid Janet PÉREZ, *Contemporary Women Writers of Spain*, Boston, TWAS, 1988 y *Modern and Contemporary Spanish Women Poets*, Boston, TWAS, 1996; Ángela ENA BORDONADA (ed.), *Novelas breves de escritoras españolas (1900-1936)*, Madrid, Castalia-Instituto de la Mujer, 1990; Pilar NIEVA DE LA PAZ, *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936*, Madrid, CSIC, 1993; Francisca VILCHES DE FRUTOS y Dru DOUGHERTY, *La escena madrileña entre 1926 y 1931: un lustro de transición*, Madrid, Fundamentos, 1997; Catherine DAVIES, *Spanish Women's Writing 1849-1996*, London, The Athlone Press, 1998 y Emilio MIRÓ (intro. y ed.), *Antología de poetisas del 27*, Madrid, Castalia-Instituto de la Mujer, 1999.

españoles contemporáneos arrojan en sus textos sobre esta cuestión contribuye, además, a profundizar la manera en que la ideología contribuye a la permanencia de los roles de género establecidos o, por el contrario, promueve los cambios en los roles tradicionales⁶³.

En resumen, el enfoque global metodológico dado a esta tesis ha sido preguntar al texto poético “no solo qué *significa*, sino *qué formas de vida proyecta, qué epistemologías o conocimientos construye, y cómo y cuándo y quién los proyecta o reproduce*: Todo ello relacionado con el *canon*, los *géneros literarios*, los discursos, las formas de textualizar”⁶⁴.

El afán de presentar un panorama global de la creación poética de Concha Méndez a lo largo de casi todo el siglo XX, ha motivado la elección de un enfoque cronológico. Con este propósito, como ya hemos señalado, se ha organizado la tesis doctoral en cinco capítulos. Los tres primeros desarrollan cada una de las tres etapas de la producción poética de Méndez, ya enunciadas. Se ha atendido, pues, a la clasificación de las obras según su adscripción temporal a tres períodos que responderían a un planteamiento genérico. El primer capítulo estudia la etapa inicial (1926-1930) de indagación, aprendizaje y consolidación de la voz poética que comprende los títulos *Inquietudes*, *Surtidor* y *Canciones de mar y tierra*. Durante los cuatro años en los que se desarrolla este período poético, observamos el proceso de evolución que parte del origen de la vocación literaria en *Inquietudes* hasta llegar a la consolidación de la mujer escritora de *Canciones de mar y tierra*. Los poemas de esta etapa se definen por la reivindicación de la libertad, el anhelo de evasión para escapar del inmovilismo impuesto a las jóvenes de su clase y por un deseo infinito de conocimiento; estos acicates existenciales motivarán el deseo apremiante de explorar otras formas de construcción de la propia identidad, mucho más modernas e intelectuales. En el primer poemario *Inquietudes*, esa necesidad de

⁶³ Vid Beth MILLER, *Women in Hispanic Literature. Icons and Fallen Idols*, op. cit.; Roberta JOHNSON, “Issues and Arguments in Twentieth Century Spanish Feminist Theory”, *ALEC*, N° 1-2 (2005), pp. 243-272; “El concepto de la soledad en el pensamiento feminista español” en *Roles de género y cambio social en la Literatura española del siglo XX*, Amsterdam-New York, Editions Rodopi, 2009, pp. 23-45; Julio E. CHECA PUERTA, “María Martínez Sierra: una escritora en el exilio” en *Roles de género y cambio social en la literatura española del siglo XX*, op. cit., 2009, pp. 205-226; Pilar NIEVA DE LA PAZ (coord. y ed.), *Roles de género y cambio social en la literatura española del siglo XX*, op. cit.

⁶⁴ Iris M. ZAVALA, “Las formas y funciones de una teoría crítica feminista. Feminismo dialógico”, *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). Teoría feminista: discursos y diferencia. Tomo I.*, Barcelona, Anthropos, 1999, p. 38.

indagación de todo lo que la rodea, ese deseo de fuga se proyecta en el mundo de los sueños, desde un íntimo universo creativo hacia la realidad exterior. Así el libro se llena de evocaciones viajeras a través de agua, tierra y aire, de descripciones temporales del espacio que observa y de toda clase de sensaciones que se originan en la contemplación de la naturaleza y le permiten evadirse de una existencia aburrida. En *Surtidor*, el sujeto lírico encuentra dentro de las vanguardias y de las relaciones con la élite intelectual del Madrid del primer tercio del siglo XX, no solo una ampliación de motivos, estructuras y formas poéticas que afianzan su voz como poeta, sino sobre todo, positivas imágenes de mujeres inteligentes, fascinantes, activas combinadas con otras más espirituales que le devolvían en el espejo la imagen que llevaba buscando y quebraban las limitaciones impuestas por su entorno, descubriéndole un espectro de posibilidades de expresión, que al final lo eran también de ser. Este vitalismo rupturista de la modernidad estimula la creación de un buen número de poemas en los que el *yo* poético está representado por una entidad femenina transgresora que cuestiona los roles tradicionales de la mujer y, en muchos de ellos, la premonición de un futuro liberador para su identidad es reveladora. Por último, *Canciones de mar y tierra* representa la culminación de un proyecto férreamente perseguido. Viajes, trabajo, independencia y amistades configuran una moderna dimensión de su ser a la que jamás estará dispuesta a renunciar. La mirada poética va registrando todo un mundo nuevo de posibilidades que le ofrecen modelos de convivencia alternativos. Los poemas de este libro se enmarcan en un grato y largo viaje por tierra y aire, pero sobre todo por el mar, el espacio preferido donde volcar sus emociones.

El segundo capítulo aborda la etapa de plenitud literaria y mayor producción poética (1932-1944) que incluye *Vida a vida*, *Niño y sombras*, *Lluvias enlazadas* y *Poemas. Sombras y sueños*. Estos años le van a ir revelando que la mujer moderna, que volvía a España con un proyecto de vida rebosante de expectativas profesionales y con una identidad independiente y libre, no encontraría la respuesta adecuada en la sociedad a este nuevo modelo que ella

representaba⁶⁵. El título del primer libro evidencia una perspectiva existencial nueva, más humana y reflexiva. Exhibe una voz poética madura y consolidada. Los poemas presentan a un sujeto femenino que conoce el amor, ahonda en una íntima y libre reflexión sobre el deseo sexual femenino y en esta introspección anímica surgen las eternas contradicciones y dudas que definen las relaciones afectivas humanas. La independencia de criterio y la identidad trabajada de mujer moderna y libre encuentran en algunos poemas el cauce adecuado para reivindicar la *joie de vivre*, aunque, en otros, manifiesta ciertas discrepancias que evidencian un distanciamiento entre lo anhelado y lo conseguido. *Niño y sombras*, por su parte, es una sentida elegía sobre la maternidad no lograda. Este tema nuevo entre los escritores de la generación del 27, está tratado desde una delicada dimensión que liga de forma trascendente a madre e hijo. Se establece un cálido diálogo entre el *yo* poético de la madre y el *tú* del hijo. Surge un espacio excluyente donde solo tienen cabida los dos protagonistas; es un mundo íntimo y cerrado donde la poeta vuelca los tiernos y sinceros sentimientos de amor a una ausencia. Supone un ejercicio de escritura autobiográfica muy importante para la poeta ya que desarrolla el poder interpretativo de la subjetividad, con el propósito de reconstruir su identidad perdida. El libro realmente se convierte en una reflexión íntima de efecto catártico. Pero los golpes de la vida no cesarán y así aparece *Lluvias enlazadas* donde se establece el íntimo vínculo entre la desolación de pasado y el presente. Ahora, sin embargo, las causas desencadenantes de estos sentimientos negativos son diferentes: las especiales y trágicas circunstancias históricas externas de la Guerra Civil Española y el exilio republicano posterior. Estos hechos brutales que rompen su existencia son proyectados en su poesía más por el desencanto, la decepción y el pesimismo que cuestionan la propia condición humana que por su dimensión política. Los motivos temáticos que recorren este libro son los mismos que aparecen en toda la literatura escrita por los republicanos durante la guerra y el exilio. El libro *Poemas. Sombras y sueños* reúne textos escritos durante los siete primeros años transcurridos desde que salió de España en 1939 y facilitan un rico testimonio acerca de la dureza y el esfuerzo de adaptación a las nuevas

⁶⁵ «No debe creerse que basta modificar la condición económica de las mujeres para transformarlas (...), si ese factor no entraña asimismo las consecuencias morales, sociales, culturales, etcétera, que anuncia y exige, la mujer nueva no podrá aparecer», Simone de BEAUVOIR, *El segundo sexo*, op. cit., p. 538.

circunstancias que debieron realizar las escritoras exiliadas en Hispanoamérica. El título del libro *Poemas, sombras y sueños* revela el estado anímico de Méndez que se debate entre el mundo de las sombras acechadoras y el mundo de los sueños, refugio espiritual de antaño, que ahora intenta volver a su vida pero que encuentra impedimentos categóricos que la persistente realidad impone. El tema de la pérdida de pilares existenciales y el consiguiente sentimiento de oquedad ontológica y carencia anímicas recorren este poemario. Seguramente en este libro se encuentran algunos de los mejores poemas de su producción.

El tercer capítulo analiza la última etapa de la poesía del exilio (1967-1986) en la que se incluyen los libros de *Villancicos, Vida o río, Entre el soñar y el vivir* y *Con el alma en vilo*, etapa que cierra el desarrollo y transformación de la identidad proyectada en la voz poética de Concha Méndez. La poeta es una escritora que ya ha recorrido una parte importante de su periplo vital, disfruta de una vida relativamente tranquila y empieza a recibir desde España un débil reconocimiento a su labor literaria; pasa largas horas en soledad y sigue manifestando la férrea voluntad de elegir su emplazamiento en el mundo y los límites del mismo. Sus prioridades en la vida han cambiado: familia, hogar y escritura afirman su identidad en esos años. Un motivo indiscutible tanto en su vida como en su obra creativa es el amor por la infancia. Así se editan las dos colecciones de *Villancicos* que no rastrean el recordatorio del acontecimiento trascendente del niño-dios, sino que registran el hecho trascendente de atestiguar que en el mundo existen seres fantásticos, naturales y sobrenaturales que se rigen por la bondad, la generosidad y la alegría y que están dispuestos a dirigirse al portal de Belén a adorar a ese recién nacido. Optimismo y sentido lúdico recorren estos dos poemarios. En cambio, el libro de *Vida o río* expone una sincera reflexión sobre el sentido último de toda su existencia. El cuestionamiento vital de corte heracliteano recorre el poemario en busca de respuestas a todo este incoherente desenlace vital; es todo un manifiesto de la interrogación existencial del *yo*, donde intenta encontrar un sentido a su vida que negara la absoluta autoridad del devenir temporal. La familia, el paisaje, los sueños, todo era absolutamente necesario para

intentar acercarse un poco, no mucho, a la condición del “transterrado”⁶⁶. Su mente se rebela a dejarse ir, a abandonarse; siente una fuerza que ella llama “juventud” que la empuja a seguir y a seguir como sea en la vida y a pesar de todo. El siguiente libro *Entre el soñar y el vivir* expone la potencial doble forma de vivir una existencia deseada, entre la realidad y la ensoñación. Intuye, desde la experiencia, la verdad descarnada y desnuda de la realidad: necesita volver a configurar su mundo y hacerlo más habitable y humano. A través de la ensoñación buscará argumentos para elegir entre poder *ser* o poder *no ser* en una realidad en disolución porque necesita asociaciones imaginativas en las que proyectar su esperanza. Es una crítica del momento histórico y de la sociedad insolidaria que se rige por criterios mercantilistas. En esta última etapa de su vida, camina hacia un cierto aislamiento, hacia una soledad íntima. El poemario *Con el alma en vilo* cierra su producción poética. Concha Méndez parece ir engarzando impresiones y reflexiones en el murmullo del vivir cotidiano, con una actitud muy práctica e inteligente, seleccionando aquellos momentos más positivos, aunque no rehúye aquellos más dolorosos. La escritura, por lo tanto, mana de la necesidad de ordenar lo cotidiano, y se fundamenta en la capacidad de ver y reconocer las conexiones significativas de las cosas. Intenta cultivar una actitud de calma interior, compensatoria de su constante actividad anímica e intelectual, a través de la contemplación de la naturaleza que la devuelve al ser del pasado que fue. Dedicar su tiempo a reflexionar en el silencio de su hogar, sobre los eternos problemas del ser humano: el destino final de la vida, la muerte, el paso del tiempo, la necesidad de amar y ser amada, la soledad.

Y enmarcando esta estructura, a modo de síntesis, hemos incluido un capítulo 4 donde se analiza el completo recorrido vital y poético a través de los poemas sueltos publicados en diferentes revistas entre 1929-1970. La tesis termina con los apartados de las conclusiones, la bibliografía consultada y un anexo que contiene algunos de los poemas significativos completos

⁶⁶ El término ‘transterrado’ fue acuñado por el filósofo español José Gaos (1900-1969). Designa a aquellos filósofos y pensadores que llegaron a México como consecuencia de la derrota de la II República Española (1931-1939). Significaba: *ir con la tierra, llevarla consigo, residir*. Era una suerte aceptada y positiva de “doble nacionalidad”. Vid José GAOS, “La adaptación de un español a la sociedad hispanoamericana” en *Revista de Occidente*, N° 38 (1966), pp. 168-178 y “Confesiones de transterrado” en *Universidad de México*, N° 521 (1994), pp. 3-9.

de la escritora y algunos de otros autores que funcionan como intertextos y que hemos incluido al término de la tesis para no interrumpir el ritmo discursivo de la misma. Constituyen una propuesta de selección crítica de lo más representativo del conjunto de su creación poética.

Una tesis como la presente que ha recorrido toda su producción poética para esclarecer e interpretar cómo se construyó y configuró la identidad de Concha Méndez, precisa definir cuáles han sido los hallazgos conseguidos para demostrar el pleno derecho de la escritora a ser considerada una poeta más en la Generación del 27. En síntesis, se ha realizado una revisión exhaustiva de toda su poesía y en este análisis de toda su obra, se ha incluido el estudio de los poemas hasta hace poco inéditos y que no habían sido examinados anteriormente por los críticos mejor conocedores de la escritora (Miró, Bellver, Valender, Wilcox). Además se ha determinado la evolución de la construcción de la identidad del *yo* poético originando un eje temporal existencial que discurría de forma paralela a su obra. Esto ha permitido definir las tres etapas en las que se estructura su poesía y que le otorgan un sentido unitario. Asimismo, el análisis detallado de los ejes temáticos y las claves de elaboración formal de su obra han registrado interesantes y originales aportaciones a la poesía de la generación del 27. La selección de los poemas más representativos de cada etapa señalados en el texto y en el anexo final aporta una visión global del conjunto de su producción lírica. Al mismo tiempo se han precisado las principales influencias literarias que contribuyeron en la formación y consolidación de la voz poética de la escritora. Hemos señalado, por un lado, cuáles fueron los puntos clave de la cultura pasada y reciente de los que se sirvió la autora para desarrollar su obra, y, qué aportaciones realizó a lo ya existente; por otro lado, se registra la evolución de sus planteamientos iniciales, bien para desarrollarlos, bien para criticarlos oponiéndose a ellos. Las conclusiones obtenidas permiten situar a Concha Méndez en el canon poético español contemporáneo, poniendo en relación su poesía con la de los mejores autores de la tradición y la vanguardia lírica.

El estudio serio y riguroso de su obra global exigía un espacio y tiempo que sobrepasaba los límites de esta tesis, razón por la que se ha optado por delimitar el campo de investigación a su corpus poético ya que representa el centro de su creación literaria, con mayor

entidad y que mejor responde al objetivo de la tesis; además, es el género más revelador y valioso para el estudio de la identidad personal. Con la poesía, la escritora construye un discurso poético perfectamente trabado y de sentido unitario. Esta categoría literaria la ayuda a nombrar lo que le ocurre en su interior así como a comprender mejor el sentido de la existencia y a percibir la realidad en toda su complejidad. Vive siempre la poesía desde muy cerca, una vez leyendo a poetas de muy diversas tendencias y épocas, otras, relacionándose con los escritores más sobresalientes del momento y, por último, ensayando diferentes formas y modos de expresión lírica hasta que logra encontrar su propia voz. No podemos olvidar que sus comienzos creativos dentro de la Literatura, junto a sus amigos Lorca y Alberti, fueron con la poesía *Inquietudes* (1926) y que el último de sus libros, sesenta años después, fue un poemario: *Con el alma en vilo* (1986).

Entre las aportaciones que se realizan en esta tesis, por lo tanto, destaca el objetivo primero de la misma: la construcción de una vida analizada a través de la poesía de una escritora del 27 a lo largo de más de seis décadas y once libros de poemas. Meta que ha sido posible por la omnipresencia explícita de la emisora, el *yo* protagonista estructurador y determinante de la mayor parte de los poemas lo que condiciona los rasgos formales caracterizadores del conjunto de su obra poética. La voz lírica normalmente se dirige, escapando de una realidad deshumanizada, a su propia alma en un intento de encontrar respuestas a sus interrogantes vitales. Asimismo la especificación y análisis detallado de los principales ejes temáticos de su poesía aparecen descritos como los núcleos estructuradores de toda la competencia poética, expresiva y emotiva de Méndez. Como mujer moderna que era destaca con algunos temas nuevos en la poesía de su generación: *la maternidad*, tema ausente de los poetas del 27 y que surge de manera novedosa y regular en su poesía. También hay otros renovados por la nueva mirada y voz femeninas como *el amor y la pasión sexual* desde una óptica de absoluta libertad en la poesía del 27 o *la modernidad* (deporte, ciencia, progreso, coches, aviones, música, baile, ciudades cosmopolitas, confort...) siempre renovado por un sujeto poético protagonista femenino. Sin embargo, Méndez no renuncia a los ejes temáticos fundamentales del ser humano y así aparece una reflexión constante en su poesía sobre *la muerte, el destino, el tiempo, la*

existencia o *la naturaleza*. Incluso algunos de sus poemas recrean muchos de los clásicos tópicos literarios (*Carpe diem*, *Beatus ille*, *Locus amoenus*, *Tempus fugit*, *Homo viator*,...). Por lo tanto, enmarcando todo este fondo temático emergen tres fundamentales ejes vertebradores que se hallan presentes a lo largo de toda su producción poética: *la naturaleza*, *la reflexión existencial* y *la modernidad*. Dentro de estas claves temáticas, como vertebradores del discurso poético aparecen: *el mar*, elemento vital de profunda y compleja significación, muy relacionado con *el viaje*, símbolo absoluto de la libertad y la evasión; *los sueños*, representativos del misterioso y fascinante mundo donde las reglas de la realidad desaparecen; *las sombras*, connotadoras de los secretos miedos, de la incertidumbre, de las regiones oscuras del ser humano, y los *recuerdos* que le renuevan el pasado perdido.

Todos estos ejes temáticos van a experimentar una clara evolución a lo largo de los diferentes poemarios en virtud de las profundas experiencias vividas y los acontecimientos históricos sobrellevados. Resulta muy esclarecedor observar, a través del análisis de los poemas desde la óptica del análisis lingüístico estructuralista, la Psicocrítica y la teoría literaria feminista, la transformación paulatina de la identidad del sujeto poético femenino que evoluciona desde el vitalismo propio de la juventud hasta la serenidad sabia de la ancianidad.

Este trabajo realiza, además el análisis formal detallado de toda su creación poética a través de las imágenes, las formas métricas y todos los recursos retóricos propios de la lengua literaria que van configurando una estética propia modificada a lo largo de más de sesenta años de creación: desde la poesía tradicional popular, el simbolismo, el neorromanticismo, modernismo intimista, pasando por las vanguardias (Ultraísmo y Surrealismo) hasta llegar a la consecución de una voz singular y única. Los rasgos formales que predominan en toda su poesía pertenecen a lírica popular: preferencia por la composición corta, el verso octosílabo y la rima asonante. Concha Méndez demuestra conocimiento y dominio de las estrofas de profundas raíces populares de la tradición hispánica: romance, copla, soleá, quarteta, redondilla, etc. Sin embargo, lo popular y lo culto van también hermanados en su obra y así aparecen los metros más largos como el alejandrino, el endecasílabo o la rima consonante. A este bagaje tradicional de la retórica, se le une la renovación absoluta por la libertad con que utiliza metros y estrofas.

Además, su fuerte poder de creación la lleva a sembrar los poemas de metáforas audaces que amplían su mundo poético y renuevan su lenguaje, también enriquecido por la utilización de otros variados recursos como las metáforas, símiles, encabalgamientos, paralelismos, *rondeaux*, etc. Su lengua poética revela autenticidad y le permite ahondar en los sentimientos, para descubrir los aspectos más profundos de las experiencias concretas.

Esta tesis ubica a la escritora dentro de la tradición lírica peninsular puesta en relación con su poesía y la de los grandes creadores españoles de todos los tiempos. Escritores de la tradición clásica como Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Francisco de Quevedo, Gustavo Adolfo Bécquer, Rosalía de Castro y algunos más que aparecen señalados en el análisis pormenorizado de los poemas, están actualizados conceptual y formalmente en muchas composiciones e, incluso, como claro homenaje a su obra. Autores coetáneos de gran prestigio como Juan Ramón Jiménez, Ramón Gómez de la Serna o Antonio Machado ejercerán su magisterio de manera especial en los comienzos de su carrera literaria. La estancia en Hispanoamérica también dejará su huella con escritoras como Alfonsina Storni y Consuelo Berges y, después, en España, con Pablo Neruda y Vicente Huidobro. No obstante, no se puede obviar la mutua y fértil influencia de poetas del 27 como Rafael Alberti, Federico García Lorca, Vicente Aleixandre, Pedro Salinas, Luis Cernuda y Manuel Altolaguirre en el contexto de su propia generación, con los que mantuvo una estrecha y larga relación profesional-literaria, además de afectiva con muchos de ellos. De esta interrelación se hace un estudio crítico detallado en el análisis de los poemas.

Igualmente en el estudio de la obra poética de la autora hacemos una propuesta de selección crítica de los mejores y más representativos poemas de Concha Méndez a lo largo de toda su obra. Esta elección se ha organizado en dos niveles: en el propio texto de la tesis donde están destacados aquellos poemas más sobresalientes que por su calidad merecían un análisis más pormenorizado y un segundo nivel, en el apéndice, donde aparecen recogidos en el anexo final otros poemas representativos de las diferentes etapas de su obra, que podrían servir de base para una propuesta de selección antológica editorial. Por último, el análisis de su producción incluye un corpus de poemas consultados en el Archivo de la Residencia de Estudiante de

Madrid y recientemente editados por Catherine G. Bellver (2008) que no habían sido incluidos en los estudios críticos parciales realizados hasta el momento sobre su poesía.

Existen varias vías posibles de cara a futuras investigaciones sobre la escritora. Es necesario realizar una edición de sus obras completas que incorpore la rica y dilatada producción teatral, ensayística y editorial de la autora. También es ineludible un estudio global y en profundidad de su obra (con propuestas y textos inéditos) que incluya no solo el análisis de los textos sino también otras sugestivas facetas por las que se interesó, como fueron la dirección de escena, la escenografía, el ballet, la composición musical, etc. Sería, a su vez, muy interesante abordar su aportación en el mundo del cine y su proyección e influencia en otros géneros tratados por la autora.

Para terminar esta introducción, hay un pequeño poema dramático inédito de Méndez titulado *La estrella inquieta* (Archivo de la Residencia de Estudiantes de Madrid) que define perfectamente la identidad que defendió durante su vida. Describe una escena en la que se encuentran reunidos una serie de personajes enlutados a las orillas del mar para recordar al personaje muerto de *Estrella*, alter-ego evidente de la poeta Concha Méndez; uno de ellos, el *Orador* revela las razones que la empujaron a no desear vivir:

Recordábamos a aquella mujer que en este mismo lugar vino a suicidarse porque amaba la libertad, y la libertad es algo que no existe. Dicen que era maravillosa como una estrella; se dijo que era una estrella misma que una noche se desprendió del cielo, de donde fue expulsada por el sol que era su padre; expulsada y maldecida como aquella sirena del mar, porque era una estrella inquieta y perturbaba el ritmo de los demás luceros. Y a la tierra, a este planeta oscuro llegó un día. Era mujer y perseguía su libertad. Ni tesoros, ni amores, ni gloria pudieron encadenarla, y como la libertad, pudo ver que no existe, la dejó de perseguir y se fue hacia la muerte⁶⁷.

Méndez no se llamaba “Estrella” pero sí tuvo un padre que no la comprendió, amaba la libertad de forma absoluta, sus planteamientos vitales incomodaban y perturbaban a la sociedad biempensante, los bienes materiales no le interesaban, siempre buscó la luz en su vida e intentó liberarse de todas las cadenas vitales que no le permitían ser ella. Con los años entendió que toda su vida la había empleado en perseguir y conseguir una entelequia, aunque también comprendió que no le quedaba otra opción porque “*era una mujer y perseguía su libertad*”.

⁶⁷ Concha MÉNDEZ CUESTA, *La estrella inquieta*. Poema dramático. Inédito, pp. 1-3. [Copia manuscrita en el Archivo de la poeta en la Residencia de Estudiantes de Madrid→CM-3.11. / 00008828-00008888].

1. PRIMERA ETAPA POÉTICA. Buscando un destino. El comienzo de una carrera literaria.

1.1. Preliminares

La primera etapa poética de Concha Méndez está formada por tres libros: *Inquietudes* (1926)⁶⁸, *Surtidor* (1928)⁶⁹ y *Canciones de mar y tierra* (1930)⁷⁰. A lo largo de los poemas creados durante los cuatro años que desarrollan este período poético, observamos la evolución de la voz lírica de esta joven escritora vital y emprendedora que avanza desde un primer momento vacilante e inseguro en *Inquietudes* hasta llegar al tono firme y seguro de *Canciones de mar y tierra*. El ansia de libertad, aventura y dimensión espiritual-intelectual de la poeta van a ser los estímulos que potenciarán la urgencia por indagar otras formas de construcción de la propia identidad, muy alejadas de aquellas basadas en los viejos patrones decimonónicos del modelo femenino tradicional que reducían a la mujer a sujeto pasivo en la sociedad⁷¹. Ella, una mujer libre, no podía aceptar como muchas de sus coetáneas, no tener criterio propio e independiente y al mismo tiempo estar encadenada a las normas “amoldadas” por la sociedad biempensante para una joven de “buena familia”⁷². Tenía que realizarse para sentirse adulta,

⁶⁸ Concha MÉNDEZ CUESTA, *Inquietudes. Poemas*, Madrid, Imprenta de Juan Pueyo, 1926. [Copia de la Biblioteca Nacional sig. 728773]. A partir de este ejemplar se realizarán todas las citas del poemario.

⁶⁹ *Surtidor*, Madrid, Imprenta Argis, 1928. [Copia de la Biblioteca Nacional, signatura R / 63746]. A partir de este ejemplar se realizarán todas las citas del poemario.

⁷⁰ *Canciones de mar y tierra*, Buenos Aires, Talleres Gráficos Argentinos L. J. Rosso, 1930. [Copia de la Biblioteca Nacional, signatura 3/ 85813]. A partir de este ejemplar se realizarán todas las citas del poemario.

⁷¹ Es un modelo de pensamiento muy parecido al que expresaba al mismo tiempo una joven que luego se convertiría en su amiga, Alfonsina Storni: «Personalidad literaria: la rebeldía, el deseo de seguir sus propios caminos, sin preocuparse de las normas establecidas, que para ella eran simples retos de su voluntad», José Miguel OVIEDO, “La emoción y la reflexión de Alfonsina Storni”, *Historia de la Literatura Hispanoamericana. 3. Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo*, Madrid, Alianza, 2001, p. 252.

⁷² «Si la mujer pertenece a la clase alta, es un simple objeto de lujo con derechos muy restringidos. Se la educa e instruye muy superficialmente. Lectura, escritura, un poco de historia y de geografía, pintura, un par de idiomas, música, baile, algo de bordado y de corte y una gran dosis de religión. De aquí no pasa. Con esto ya está en camino de brillar en los salones de contratación de matrimonios. [...] No puede manifestar libremente sus sentimientos amorosos, porque se diría que es una... tal. [...] Si siente vocación por el estudio, si alguna vez se atreve a tener opinión propia, se dirá de ella en son de burla que es una bachillera o una marisabidilla. [...] Tiene que esconder sus afectos y sus gustos, para adoptar aquellos que placen al hombre; convertirse en sombra o eco de su marido o del confesor; amoldarse, hacer desaparecer su personalidad para transformarse en una muñeca muy bonita [...]. Si cansada de tanta hipocresía y

tener una idea adecuada sobre sí misma y dirigir su propio destino⁷³, destino que pasaba por adoptar el rol de sujeto de la creación artística⁷⁴. En su primera etapa poética, la realidad se impone y la sitúa en un aquí y un ahora, en “un presente que solo admite una dimensión de la temporalidad: su propia historia”⁷⁵.

Así la perspectiva poética que va a adoptar Concha Méndez evoluciona de la siguiente manera: en el primer poemario *Inquietudes*, la escritora, para conocer mundo o beber de la realidad, debe conformarse, a pesar de la fuerte resistencia mantenida, con las posibilidades que se le ofrecían a una mujer española de la burguesía acomodada y conservadora en el primer tercio de siglo que no eran más que adoptar la condición de “ventanera” (Martín Gaité) lo que le obligaba a observar la vida desde dentro, o bien ser una veraneante junto a la familia y contemplarla desde fuera, aunque siempre vigilada. *Surtidor* da un paso más hacia delante, ya que empiezan a surgir poemas en los que -inteligencia, vitalidad, fascinación y adhesión por el mundo espiritual y cultural- van configurando la educación de una pensadora, al tiempo que esa rebeldía inicial que batallaba contra “molinos de viento” en *Inquietudes*, va adquiriendo una armadura anímica más consistente que le invita e incita a una lucha en el mundo real. Por último, en *Canciones de mar y tierra*, Concha Méndez ya está fuera de su casa y de su país y la perspectiva poética adoptada oscila entre la espectadora y escrutadora impenitente de toda la

servidumbre quiere rebelarse y separarse del marido [...]. Si desobedece la tiranía paternal se la encierra en casas conventuales o se la deshereda arrojándola a la miseria para que aprenda a continuar esclava del mundo. [...] toda su vida de pajarillo enjaulado transcurre entre sumisiones y obediencias, respetos y humillaciones, hipocresías y mentiras, risas forzadas y mimos empalagosos», José PRAT, *A las mujeres. (Conferencia leída en el «Centro obrero» de Barcelona los días 18 y 24 de octubre de 1903)*, Barcelona, Biblioteca Juventud Libertaria, 1904. Texto recogido en *Mujer, familia y trabajo en España 1875-1936* de Mary NASH, Barcelona, Anthropos, 1983, pp.79-81.

⁷³ Decía Rosa CHACEL: «[...] hasta ahora toda aportación cultural ha sido realizada por algún individuo con aquella su individualidad, enteramente irrealizable para el resto de los hombres, de modo que puede decirse que la razón de ser de cada uno es realizarse, logrando simplemente con esto algo que hasta tanto nadie había realizado; en materia de espíritu no podemos admitir, en verdad, más que la individualidad irreductible de cada ser», en *Obra completa*, Tomo IV, Valladolid, Centro de Creación y Estudios Jorge Guillén, Diputación provincial de Valladolid, 1993, p. 453.

⁷⁴ Pilar NIEVA DE LA PAZ señala que este nuevo rol de las mujeres escritoras pioneras del siglo XX lo utilizaron «para ofrecernos una nítida visión en primera persona, de las voces de la ruptura femenina en la literatura. [...] se han mirado en el espejo, es decir, han dedicado su atención a la reflexión sobre sí mismas, sobre su identidad, sobre su realidad, y la han volcado con destacada frecuencia en su creación.», “Modelos femeninos de ruptura en la literatura de la escritoras españolas del siglo XX: Concha Méndez (1898-1986), Carmen Martín Gaité (1925-2000) y Rosa Montero (1951)” (*Roles de género y cambio social en la literatura española del siglo XX*, op. cit.), p. 109.

⁷⁵Javier del PRADO; Juan BRAVO CASTILLO; M^a Dolores PICAZO, *Autobiografía y Modernidad Literaria*, Cuenca, Publicaciones Universidad de Castilla-La Mancha, Ed. Campobell, 1994, p. 15.

realidad exterior que la envuelve y que no se cansa de admirar, o la observadora que adopta el papel protagonista de esa nueva existencia. Los sueños poco a poco van siendo logrados, a veces con dudas o temores, pero en su mayor parte con seguridad, alegría y satisfacción. En 1929, al instalarse primero en Londres y después, en diciembre del mismo año, en Buenos Aires, la poeta se encuentra por primera vez en su vida sola, sin nadie que pueda interferir en su existencia; esta circunstancia provocará en ella el deseo expreso de convertirse en una persona autónoma, independiente sin complejos ni miedos.

Inquietudes expone los comienzos de una poeta que declara una diáfana e inquebrantable inclinación hacia la producción estética. Pero, por encima de cualquier consideración, este libro emprende la libre búsqueda identitaria de Concha Méndez Cuesta. La poesía le servirá, desde los primeros momentos, como herramienta en el conocimiento de sí misma, con ella investigará la colisión originada por la inadecuación entre el mundo exterior y el mundo íntimo deseado. En estos poemas se puede rastrear la búsqueda de réplicas apropiadas a los interrogantes que surgían de su proyecto vital y además se destaca una actitud inconformista a cualquier respuesta artificial. La poeta expone el tedio y aburrimiento de las jóvenes de clase acomodada que permanecían recluidas en sus hogares durante largas horas al día sin cometido alguno; el refugio de una mujer creativa como ella era la ensoñación; a su existencia le imponían un tono gris que ella, de vez en cuando coloreaba, haciendo deporte, realizando pequeñas escapadas por las calles de Madrid, leyendo o dejándose llevar por la ensoñación. Esta estructuración existencial se proyecta en su poesía comunicando su soledad o su hastío, a través de intuiciones sensitivas impregnadas de sentimentalismo algo inconveniente, en medio de una naturaleza armónica. En otras muchas ocasiones, en cambio manifestará una energía vital poderosa, una actitud optimista ante esa renovación cíclica de la naturaleza que se proyecta en su espíritu. Este libro busca encontrar el alma de las cosas que observa; mira en torno, hacia el mundo objetivo exterior y se abre a nuevos espacios que luego desvía hacia la subjetividad.

En *Inquietudes*, se subvierten constantemente los tradicionales roles de género a través de las imágenes evocadas, otorgando un protagonismo absoluto a la mujer moderna; se

proponen modelos identitarios de la mujer moderna casi siempre relacionados con el mar (nadadora, pescadora, marinera) o la nieve (esquiadora) que se caracterizan por su autonomía y libertad. Hay un rechazo constante a aquellos modelos que supongan para la mujer reclusión o confinamiento y una apuesta clara por aquellos que reivindican el derecho de evasión.

Surtidor es el libro reivindicativo de la individualidad y personalidad para ser reconocida como mujer intelectual y creadora. Esta autonomía de pensamiento la conduce a no adscribirse de modo absoluto a ninguna corriente literaria, pero sin embargo, asimilará y se ejercitará como poeta en muchas de ellas. Hay una toma conciencia de la importancia de la educación para el crecimiento y progreso personal en la existencia del ser humano, la cultura, en todas sus expresiones, será fundamental en este proceso formativo (cinema, teatro, tertulias, deportes, conferencias...). La joven Concha Méndez va a compartir con gran parte de los protagonistas el vértigo, la novedad e inquietud por los ismos de la *joven* literatura, de la *nueva poesía*⁷⁶. La modernidad y las vanguardias le abrirán múltiples posibilidades para investigar el mundo y construirse el personaje autónomo y libre que necesitaba para expresarse poéticamente; se observa un cierto pudor en la explicitación del *yo* poético, rotundo en su primer poemario, matizado ahora.

En esta búsqueda de la identidad, hay momentos de desorientación anímica que revelan ciertas vicisitudes existenciales de la poeta que no sabe, no puede o no le dejan resolver de forma beneficiosa en su entorno inmediato. Poco a poco, a través de sus poemas, se perfila un modelo de mujer muy segura de sí misma, rebotante de aspiraciones y proyectos que desea realizar y que presiente que va a alcanzar tarde o temprano. Es el proyecto vital del ser como destino y trayecto, y, al mismo tiempo es la propuesta de una mujer soñadora, dinámica y creativa decidida a controlar su propio destino. Para ella la existencia es producción, construcción y creación dinámicas, intensas y vehementes de ideas y sensaciones para renovarse continuamente. Y para conseguir este ritmo frenético de vida es necesario salir, escapar de lo

⁷⁶ Como señala Juan Manuel ROZAS en los poetas del 27: «Ellos, gente de su tiempo, están muy atentos a lo nuevo y lo traen y lo aprovechan, pero siempre –salvo excepciones– bajo la sabiduría de una tradición que les sirve de apoyatura y contrapeso. [...] Ser maquinistas, creacionistas, surrealistas como impulso, como estímulo, pero no quedarse nunca en el *ismo* por el *ismo*. El *ismo* y la vanguardia como medio y nunca como fin», (*El 27 como generación*, Santander, Sur Ediciones, 1978, p. 4).

cotidiano, monótono y vulgar de la vida que imprimen lentitud y retroceso en la transformación individual. La evasión hacia cualquier lugar servirá para empezar esta renovación personal e incluso se convertirá en punto de partida para nuevas fugas en busca de esa construcción identitaria.

El libro *Canciones de mar y tierra*, con *Inquietudes* y *Surtidor* culmina y cierra la primera etapa de la trayectoria poética de Concha Méndez que se caracteriza por haber configurado el camino de instrucción literaria que recorre con decisión y sin complejos, desde la tradición hasta la más rabiosa modernidad. Lecturas, conferencias, amistades, pero sobre todo, el deseo vehemente de saber y entender la realidad a través de los viajes y un espíritu libre, sin prejuicios, hacen de esta escritora una mujer segura, optimista, decidida a seguir el destino profesional-vital de pensadora creadora y no parar hasta conseguirlo. Este libro cierra la primera etapa de formación e independencia creativa. La actitud lírica es parecida a la que se manifestaba en *Surtidor*, aunque los sueños solo tienen como referentes las ansias de libertad y evasión propias de la actitud romántica, ahora renovada por imágenes vanguardistas. La pasión por el mar y el deseo de viajar, antes sueños, ahora son realidades incuestionables. En este período, la poeta depura y trabaja su voz personal a través de las experiencias vitales que van dejando huella en el proceso de configuración poética. El método de conocimiento del mundo es experiencia e intuición directa y personal. Ante esta carga de “mundología”, su espíritu necesita receptores que presten atención a este torrente anímico que desea revelar y compartir. Con su obra, estaba llevando a cabo una arriesgada y compleja operación de apropiación frente a la vida, comunicando su percepción emotiva de la realidad: muestra el verdadero concepto y naturaleza de lo que supone para ella el hecho de vivir. Expone una cierta postura andrógina (Roberta Quance) más cercana a la de los poetas masculinos, siguiendo la estela de la poesía deshumanizada (Ortega y Gasset) porque conocía los obstáculos sociales que tenían que superar las mujeres para ser consideradas escritoras: su camino literario se relacionaba a menudo con la “literatura rosa / ñoña / erótica”. Ella no aprobaba esta reducción simplista del hecho creativo femenino, aunque no renunciase a asimilar –de la poesía erótica hispanoamericana de forma especial– todas las pautas literarias válidas para perfeccionar su voz lírica.

El modelo de mujer que exhibe este libro es un sujeto lírico pleno de autoridad y dominio de la situación. Es una mujer políglota, cosmopolita e intelectual. Es una persona autónoma, libre e independiente. Por fin, el espejo le devolvía la imagen de mujer que llevaba buscando muchos años y que definía su verdadera y sincera identidad.

Esta primera etapa poética se estructura fundamentalmente en tres ejes temáticos: el mar⁷⁷, los viajes y la modernidad. Los sueños, muy presente en los tres poemarios, servirán como “entarimado onírico” para muchos de los poemas en los que se desarrollan estos contenidos.

Desde muy joven, Concha Méndez se dejaba llevar, durante las largas horas de reclusión doméstica, cárcel de melancolías para mujeres –como correspondía en la educación de las adolescentes de clase acomodada– y por interminables ensoñaciones, en las que imaginaba un futuro lleno de aventuras, de viajes que la alejaban de las monótonas estabilidades. Ella poco a poco va recreando, formando un mundo propio, a través de hipótesis de vida, que ampliaban sus potencias de existir, de ser y que podía materializar a través de la palabra poética. En esa búsqueda para ampliar sus horizontes vitales, intentaba conseguir simplemente felicidad⁷⁸. Estas ensoñaciones, siempre en soledad, buscarán la armonía entre el mundo real y el imaginado, aunque siempre asomará el proyecto de fuga temporal y espacial. El esfuerzo de creación de su universo poético merecía la pena: la poeta podía entregar su alma solitaria a un mundo que acababa de descubrir y en el que quería vivir. La ensoñación poética, no solo le permitía evadirse sino que introducía coherencia en todas las fuerzas psíquicas que desorganizaban su alma. En la poesía de Concha Méndez los sueños se muestran a veces ligados a los recuerdos,

⁷⁷ Teresa HERNÁNDEZ señala a este símbolo marítimo como una seña de identidad de escritores como R. Alberti, F. G. Lorca, V. Aleixandre, J. Guillén, E. Prados y Juan Ramón Jiménez 27: «Un mar topificado intensamente por la generación del 27, en una trayectoria capaz de convertirse en uno de los fenómenos poéticos más trascendentes de la literatura española contemporánea», “Los poemas marinos de Rejano”, *El maquinista de la Generación*, N° 3,4 (2001), p. 16.

⁷⁸ «Todo universo contribuye así a nuestra dicha cuando la ensoñación viene a acentuar nuestro reposo. (...) Entonces la ensoñación cumple su verdadero destino: se convierte en ensoñación poética: gracias a ella y en ella todo se vuelve hermoso. (...) Los metafísicos hablan a menudo de una *apertura del mundo*». Gaston BACHELARD, *La poética de la ensoñación*, México, Breviarios-Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 27.

sobre todo de su infancia⁷⁹. La poeta recurre a la ensoñación para impulsar su necesidad de ser, de existir; el sueño le servirá para formular su propia noción de la entidad del ser. Y además, el hecho de soñar le ayudará a encontrar, casi siempre, espacios de felicidad y bienestar donde colocar sus experiencias del mundo⁸⁰.

Pero si hay un elemento natural, que configura el sentimiento primitivo, la realidad orgánica primera de las imágenes favoritas de Concha Méndez, es el mar. Se podría hablar de *psiquismo hidratante* en su poesía. En su poesía, la poeta reconocerá en la sustancia del agua un tipo de *intimidación* profunda que la invita a la huida, a la fuga, es lo que G. Bachelard denomina un *tipo de destino*, fundamentado en el carácter transitorio del heracliteísmo⁸¹. Desde los primeros poemas de Concha Méndez, observamos cómo una de las impresiones más extraordinarias que le despiertan su conciencia de ser, de existir en el mundo está relacionada con el agua y más exactamente con el mar que le proporciona un lugar dominante, infinito y profundo donde ubicar, perder las imágenes de su existencia. Encontrará, en el mar o cerca de él, uno de los más bellos espacios para alojar su felicidad, sus melancolías, sus sueños, su creatividad poética. En él materializará gran parte de su ensoñación: al acercarse al mar encontrará unas veces, el medio grato, dichoso e, incluso, erótico en el que diluirse, proyectar deseos y necesidades para lograr el placer o bienestar, otras, a ese confidente anónimo al que

⁷⁹ Escribe G. BACHELARD que no era posible hacer una psicología de la imaginación creadora si no se distinguía claramente entre imaginación y memoria; además, que si había un dominio de especial dificultad era la infancia porque: «Esos recuerdos que viven por la imagen, llegan a ser en ciertas horas de nuestra vida, sobre todo al llegar la edad de la calma, el origen y la materia de una ensoñación compleja: la memoria sueña, la ensoñación recuerda. Cuando esta ensoñación del recuerdo se convierte en el germen de una obra poética, el complejo de la memoria y de imaginación se estrecha y se producen acciones múltiples y recíprocas que engañan la sinceridad del poeta. Más exactamente, los recuerdos de la infancia feliz están dichos con una *sinceridad de poeta*. Sin cesar, la imaginación reanima la memoria, la ilustra», *ibídem*, p. 39.

⁸⁰ En una carta a Federico García Lorca en 1925 escribe: «Algunos momentos siento nostalgia de la infancia, de mis años de colegiala, de la época de mis mejores y más dulces sueños. Porque fue aquella en que aún iba al colegio. ¡Cuántas veces me recuerdo apoyada en mi pupitre *soñando*, frente a algún mapa o alguna ilusión! ¡Qué sueños aquellos míos en que veía a las gentes y a las cosas tan distintas!...», James VALENDER, “Concha Méndez escribe a Federico y otros amigos”, *Revista de Occidente*, N° 211 (1998), p. 137.

⁸¹ «El vano destino de las imágenes huidizas, el vano destino del sueño que no se consuma, sino un destino esencial que sin cesar transforma la sustancia del ser. (...) No nos bañamos dos veces en el mismo río, porque ya en su profundidad, el ser humano tiene el destino del agua que corre. (...) El ser consagrado al agua es un ser en vértigo. Muere a cada minuto, sin cesar algo de su sustancia se derrumba. (...) El agua corre siempre, el agua cae siempre, siempre concluye en su muerte horizontal», Gaston BACHELARD, *La poética de la ensoñación*, *op. cit.*, pp. 14-15.

revelar todos los secretos. El agua aparece sublimada como caricia corporal que envuelve el cuerpo de la poeta-nadadora-sirena y también, como una caricia visual a la que abandonarse. En las horas de duermevela, cuando la escritora tiene una edad proveya, el recuerdo de las imágenes marítimas de su infancia es recurrente y otorga a su existencia una fuerza original, primigenia que dinamiza de alguna manera el ímpetu inagotable de su alma. La voz lírica de Méndez adquiere forma en la suma de impresiones particulares vividas, muchas de ellas marítimas y extraordinarias, que se proyectan en símbolos que van recreando un universo poético esencial que otorga sentido a su existencia. No se debe olvidar que los pensamientos y las imágenes relativos a la poesía del mar provenían de las largas horas de su infancia cerca de las olas santanderinas y donostiarras; imágenes muy interiorizadas que le descubrieron su pertenencia al mar, una patria acogedora con la que establecer un vínculo de absoluta intimidad, un medio dinámico donde descubrir y encontrar su *ubicación ontológica* en una lucha cuyo destino parece ser positivo⁸².

Del agua en calma no solo le atrae el secreto que entraña su profundidad e infinitud, sino también esa capacidad especular que le reproduce, le duplica la grandiosa imagen del cielo y le ofrece la posibilidad de dejar vagar libremente la imaginación, experiencia poética fundamentada en la propia materia. Ante el espectáculo que le ofrece la contemplación del mar, se le revela su realidad y su idealidad. Con el paso de los años, el hecho de contemplar el mar le invitará al recuerdo de tantos momentos de su pasado en los que se identificaba como un elemento más del cosmos, un panteísmo en el que diluía su sentido de existencia. El cielo y el mar se funden en una unión íntima a través del efecto especular resultante de la luz que borra los límites de percepción entre la realidad y la ilusión de las imágenes⁸³. El mar aparece como catalizador secreto de una experiencia del ser que, dada la naturaleza inaprehensible, encuentra en dicha amplitud y en dicha movilidad las condiciones privilegiadas para alcanzar, gracias a los

⁸² En este sentido G. BACHELARD añade: «Más que nadie, el nadador puede decir: el mundo es mi voluntad, el mundo es mi provocación. Yo soy quien agito el mar», *ibídem*, p. 252.

⁸³ «El mar es agua, es esencia sin forma ni color, sin existencia y sin historia propias; adopta a cada instante el contorno del cuenco que lo recibe y el color de la mirada que se refleja en él: Significa en forma profunda y en apariencia, según se module en orilla –playa o acantilado– u orle su inmensidad bajo un horizonte sin límites, según se proyecte sobre él un cielo azul...», Javier de PRADO, *Teoría y práctica de la función poética*, Madrid, Cátedra, 1993, p. 340.

juegos de la analogía, un espacio mínimo, por ambiguo y por intermitente, de significación. Los materiales del cosmos le ofrecen así al espíritu una posibilidad de decir con metáforas lo invisible e inaprehensible de la esperanza y del deseo⁸⁴. Pero el mar de aguas tranquilas, serenas, seductoras también es el símbolo del sueño absoluto del que jamás querríamos despertar, de “ese sueño guardado por el amor de los vivos, acunado por las letanías del recuerdo”⁸⁵. Cuando la poeta recrea esa intimidad objetiva en la contemplación del mar, con frecuencia la noche aparece como la dimensión temporal idónea en la que el ser puede abandonarse en la ensoñación. Sombras, imágenes desdibujadas, reflejos del firmamento van dibujando el universo poético de la autora. Según G. Bachelard el agua posee el rasgo de *elemento acunador*⁸⁶.

El mar del que habla Concha Méndez sí es un mar de agua y olas, pero también es, como señala Javier de Prado “un mar de palabra”⁸⁷. El mar servirá en su juventud como materialidad para la obtención de placer sensual, para el amor en una tensión continua entre deseo-temor; era un mar poblado de ocultos misterios, un potencial de futuras aventuras con sirenas en las que encontraba lazos de inquietante similitud con ella, un mar que era un seguro pasaporte para la libertad.

Sin embargo, en algunos poemas el destino de las imágenes del mar está asociado a un espacio abisal, misterioso donde acaban sepultados los seres humanos. Es un mar sombrío y triste que arrastra hacia su abismo a aquellos que han proyectado sus existencias en el mismo:

⁸⁴ Biruté CIPLIJAUSKAITĖ al analizar las imágenes de los poetas del 27 señala: «El mar [...] como posibilidad incontaminada, pero también como algo oscuro [...], que une vida y muerte, libertad y amenaza. [...] Es notable la inmersión en la naturaleza, que lleva al panteísmo, en varios de ellos, ya que se sienten excluidos de la sociedad». (“Velos, códigos, transgresiones en la poesía moderna”, *De signos y significaciones. I. Juegos con la Vanguardia: poetas del 27*, Rubí (Barcelona), Anthropos, 1999, pp. 23-24).

⁸⁵ «Es un rasgo más de carácter femenino: acuna como una madre. (...) el bañista, que encuentra por la noche “su medio”, ama y conoce la ligereza conquistada en las aguas; goza directamente con ella como con un conocimiento soñador, un conocimiento que, (...), abre un infinito», Gaston BACHELARD, *El agua y los sueños...*, op. cit., p. 104.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 199.

⁸⁷ «Un mar de palabra que, para decirse, necesita la voz problemática de la metáfora. [...] ¿Cuál es la materia del mar? La poesía no dice acerca del mar que tiene ante los ojos; el mar que se tiene ante los ojos no se dice, se mira, se toca, y uno se sumerge en él como si fuera un amplísimo sexo. El mar que se dice no se tiene ante los ojos, tal vez ni siquiera en la palma de la mano, como una caricia o un temblor; el mar que se dice está en el fondo turbado de la conciencia, como una esperanza, a veces un recuerdo o un deseo», Javier del PRADO, *Teoría y práctica de la función poética*, op. cit., Madrid, 1993, p. 338.

los pescadores. Otro significado, menos anclado en la realidad y más relacionado con el viaje onírico, es el del elemento natural en el que botar la barca que contiene la desdicha, la vida que busca morir y perderse en la infinitud de la materia; el agua parece invitar, en una especie de aventura en los límites entre el inconsciente y lo consciente, a una muerte espiritual, en una turbadora seducción que la atrae hacia un refugio primitivo y elemental. La barca, imagen metafórica de Concha Méndez, que en los primeros poemarios se definía, siempre de día, con la fuerza lumínica del sol, por el positivismo y vitalismo de la aventura, la competición, la modernidad, poco a poco irá trazando mapas de melancolía, mapas de dolor y turbadoras sombras. Esta barca será, unas veces, la *cuna recuperada* (Bachelard), una barca pequeña, ágil, donde navegar durante horas, con total libertad, de forma despreocupada por aguas tranquilas que le permitirán contemplar el espectáculo de la naturaleza o por aguas, en movimiento vivo, que le proporcionan el placer del vértigo, la aventura; en otros momentos, la barca servirá de féretro de cristal donde guardar el alma herida que navega hacia lo desconocido; hay un recuerdo de la triste *Ofelia* shakesperiana cuyo destino la empujaba a fluir disuelta en el agua.

Por último, en una proyección alegórica, su alma adquiere la categoría material de la tierra, convirtiéndose en la frontera que delimita el espacio acuoso y el terrestre: las orillas. Estas orillas se verán provocadas, lesionadas e, incluso, dañadas por la fuerza incisiva, ofensiva de ciertas aguas, símbolos de los embates y acometidas de la existencia. La respuesta de la poeta estará en un equilibrio inestable entre la esperanza de una adversidad que se puede superar, la victoria orgullosa cumplida sobre un elemento adverso, o el de la tristeza que arranca lágrimas de rabia por la derrota porque, ella nadadora experta y avezada, no fuera capaz de vencer al elemento conocido.

Los viajes serán otro de los ejes fundamentales que estructuran esta primera parte. A través de ellos, podía concebir otro mundo de realidades diferentes al suyo, asistir al conocimiento de las mismas y establecer potentes vínculos afectivos. El viaje era el motor decisivo para su progreso como ser humano y para configurar uno de los rasgos esenciales de su identidad. Viajar le exigía la apertura a lo diverso y foráneo, le avalaba el rotundo convencimiento siempre defendido, de la realidad de otras formas y maneras de afrontar la

existencia, fuera de su limitado espacio vital y que era necesario conocerlas⁸⁸. El tiempo, el mundo y una personalidad inquieta y agitada por la desesperación de un sentimiento de reclusión forzada, son los factores que desencadenarán el deseo de recorrer diferentes lugares para buscar y hallar otra forma de existir y de ser en la vida. El viaje era la evasión que respondía a una urgente necesidad de salir, de escapar, de romper con todas las barreras ideológicas y sociales que la ataban a una realidad insatisfactoria en España; era una salida conciliadora con sus sueños, acogedora para su rebeldía y propiciadora de universos lejanos superiores al suyo para siempre. El viaje siempre simbolizará cambio en la vida real y proyección de lo íntimamente deseado.

El viaje recorrerá diferentes ámbitos: en los dos primeros poemarios (*Inquietudes*, *Surtidor*), se proyecta lúdicamente como una creación ficticia, fruto de la ensoñación, jugando con diferentes planos de irrealidad (regiones polares, mares lejanos, cuerpos celestes...)⁸⁹, mientras que en *Canciones de mar y tierra* no tiene que inventar fantasías ya que la realidad objetiva está presente (Londres, Río de Janeiro, Buenos Aires...). La escritora, al igual que otros muchos poetas, parte del viaje para realizar su vocación literaria. El viaje estaba el origen mismo de su poesía y el sueño de realizarlo se alojaba también en la base de la creación literaria porque en él se sustenta, porque la poesía es fruto característico de la imaginación o de la experiencia de sortear lo real, de ir a las orillas, a los bordes.

Concha Méndez valoraba mucho los aspectos lúdicos de la vida porque tenía la convicción de que la alegría y el optimismo generaban buenas almas, por ello, la función placentera y amena de los viajes era esencial para vivir en positiva armonía con el mundo; conocer a otras personas, otras naturalezas, otras ciudades enriquecía el universo anímico de la poeta. Viajar le imponía enfrentarse a lo desconocido en soledad y esta doble sensación de aventura y libertad de amarres le provocaba una fuerte excitación, una ilusión infinita, al tomar

⁸⁸ «Contradicting perennial stereotypes and even diverging from the observations made by feminist theorists, the poetry Concha Méndez wrote between 1925 and 1933 eschews confinement, closed spaces, and connectiveness in favor of movement, openness, and freedom», Catherine G. BELLVER, «Voyages, Flights, and Other Patterns of Passage in *Canciones de mar y tierra* by Concha Méndez», *Pacific Coast Philology*, XXX, N° 1 (1995), p. 103.

⁸⁹ «Su curiosidad insaciable le conduce a utilizar imágenes de vuelo –la gaviota, alas, cielos– para expresar las posibilidades que la atraen», Margery RESNICK, «La inteligencia audaz: vida y poesía de Concha Méndez», *Papeles de Son Armadans*, N° 263 (1978), p. 134.

conciencia de que ese era el principio de un viaje sin retorno para su identidad. En el momento que consigue realizar su sueño de viajar, modificará radicalmente su personalidad e identidad, lo que le va a originar un cierto desarraigo con su pasado y se reconocerá extraña en su propio medio.

La razón de ser de los viajes es que descubre que es capaz de tener como intelectual y escritora un trabajo que puede consolidar un destino independiente y autónomo. La idea del movimiento, del viaje está en la base de la superación como ser humano. La artista ha experimentado momentos de dudas, incertidumbres, temores, incluso ha podido gastar años aparentemente inútiles, sin embargo, la voluntad de ser ella en puridad no se ha interrumpido, una vez que ha saboreado la posibilidad de tener una identidad propia. Necesitaba tener criterio propio, alejarse de la esclavitud doméstica y llegar a la autoestima lograda en la reflexión sobre sí misma. Su firme vocación como creadora le ayudará a seguir esta meta en cuerpo y alma en una obra literaria que poco a poco crece por el trabajo entusiasta de la poeta.

La modernidad será el otro importante eje temático que determina esta fase poética de Concha Méndez. La modernidad del primer tercio del siglo XX implicaba una nueva forma de afrontar la vida, en la que el descubrimiento científico y tecnológico serviría para la transformación del pensamiento y de la sociedad. La poeta asume desde sus comienzos estas innovaciones y además aplaude el cambio en las normas sociales, éticas y culturales que regían la vida cotidiana. La irrupción de inventos y nuevas tecnologías (cinema, avión, automóvil...) completó este panorama de modernidad que tanto admiró, utilizó y evocó en sus poemas; representaba una ruptura con formas anteriores y anticuadas, privilegiando el cambio en detrimento de lo tradicional, castizo y lugareño de la sociedad por una sociedad urbana, cambiante y cosmopolita. Adopta con gusto este nuevo estilo de vida mucho más libre y abierto —conduce un biscúter voisin, practica el deporte, se quita el sombrero y viaja por el mundo— que transforma su imagen externa e interna, una personalidad que expresa con más intensidad esa actitud rebelde, que la caracterizaba. Este concepto de vida civilizada, siempre connotado por sensaciones de velocidad y dinamismo, se completaba con las nuevas formas de comportamiento y cambios en los patrones de conducta que conllevaban una cierta transgresión

de los tradicionales. Para la poeta la modernidad atraía ambientes que ofrecían aventura, poder, alegría, desarrollo, transformación de la persona y del mundo (dancing, estadios deportivos, pistas de esquí, espectáculos de acrobacia aérea, carreras de lanchas motoras...); ambientes que provocaban, en la sociedad, sorpresa y desconcierto o se interpretaban como amenaza de destrucción de las tradiciones. Aparece la ciudad moderna, la *civitas hominum*, muy alejada de la tradicional *civitas Dei*⁹⁰, espacio urbano donde el hombre se podía servir de todos los avances de la vida moderna⁹¹. Esta modernidad se refiere a un concepto de renovación histórica, social, científica y tecnológica de la sociedad burguesa que Concha Méndez va completar con la modernidad como concepto estético⁹². Los amigos de la generación del 27, estímulo y acicate de la modernidad y de las vanguardias, le descubrirán que los ismos no eran un fin sino un medio⁹³; provocación, ruptura, irracionalismo, originalidad, juego, antisentimentalismo, etc., son principios que estarán presentes en algunos de sus poemas y que representan el rechazo abierto de los modelos tradicionales de creación de la sociedad burguesa⁹⁴.

Los modelos femeninos que propone en su poesía, a menudo son la representación de la modernidad, símbolos de los nuevos tiempos que afirman las bondades del progreso y se niegan a encarnar el ideal femenino: mujeres nadadoras, mujeres esquiadoras, mujeres pensadoras, mujeres viajeras y cosmopolitas que se caracterizan por actitudes de osadía e independencia. El modelo femenino de modernidad que representa la escritora genera en la sociedad reacciones contradictorias: atracción de una mujer tan libre, recelo y temor ante esa modernidad o rechazo

⁹⁰ Vid Juan Manuel ROZAS, *Tres secretos a voces de la literatura del 27*, Cáceres, Publicaciones Universidad de Cáceres, 1980.

⁹¹ Este espacio urbano positivo de la ciudad, sin embargo en los últimos poemarios, ya en el exilio, se convierte en un lugar alienante para el ser humano. Esta sensación aparecerá en gran parte de los poetas de la Generación del 27: «la visión de la ciudad positiva primeramente, tuvo después un tratamiento negativo, no a favor de la aldea, sino a favor de la posible ciudad buena de los hombres, frente a los males que acabaron por ver y denunciar en ella. [...] Pero el tema de la ciudad indica casi siempre en el 27 un sentido cosmopolita y hodiernista, ya en su visión positiva, situados en el presente confortable, ya en la visión negativa, en busca de una ciudad mejor», Juan Manuel ROZAS y Gregorio TORRES NEBRERA, *El grupo poético del 27*, Madrid, Cincel, 1980, p. 33.

⁹² Vid Matei CALINESCU, *Five Faces of Modernity: Modernism*, traducción española: *Cinco caras de la modernidad*, Madrid, Tecnos, 1991.

⁹³ Vid Juan Manuel ROZAS, “La generación Vanguardista” en *Historia y crítica de la literatura española*, Francisco Rico, *Época contemporánea (1914-1939)*, Víctor GARCÍA DE LA CONCHA (dir.), Barcelona, Edit. Crítica, 1984, p. 273.

⁹⁴ Biruté CIPLJAUSKAITĖ señala en los poetas del 27 que: «el arte moderno les atrae no sólo por su faceta estética/artística; les proporciona un modo de resolver su problema personal, su alienación en un mundo que no admite que se sea ‘diferente’» (“Velos, códigos, transgresiones en la poesía moderna”, *De signos y significaciones. I. Juegos con la Vanguardia: poetas del 27*, op. cit., p. 21).

absoluto⁹⁵. Concha Méndez despertó reacciones opuestas ante su modernidad vital; unos la alabaron, otros la rechazaron con gran virulencia, pero ella no se amedrentó ni resignó y siguió en su búsqueda de un modelo propio y único⁹⁶.

1.2. Modernidad y cultura cotidiana de una joven escritora: diario íntimo. *Inquietudes* (1926).

Inquietudes es el primer libro de poemas publicado por Concha Méndez, una mujer joven que inicia un camino literario que no abandonará hasta el final de sus días. Aparece como sujeto lírico una joven positiva, llena de fuerza, con enormes ganas de hacer cosas, de aprender. Es el tiempo de la mujer deportista, vitalista y empeñada en forjarse un destino como guionista de cine, escritora de teatro y poeta. A partir de esta primera publicación, su obra manifestará sinceras y decididas inquietudes hacia el hecho literario; por tanto el título del libro no es casual sino que obedece al modelo de mujer que se estaba fraguando desde hacía tiempo y que rehusaba sujetarse a códigos conservadores de conducta que le impedían realizar su destino, decidido por una clara inclinación hacia la producción estética. La escritora supo, desde siempre, que su vida no podía obedecer a los roles tradicionales asignados a las mujeres de su clase social, clase acomodada desde un punto de vista económico, pero poco ilustrada. Consciente de su precaria educación inicial⁹⁷, buscó estrategias que le permitieran acceder de alguna manera a los ambientes intelectuales del momento. Esta incesante búsqueda de conocimiento respondía a una verdadera necesidad por encontrar un cauce en el que volcar la

⁹⁵ «Frente a ellos la mujer se dibuja como el gran enigma de los nuevos tiempos, pues, si bien por una parte representa todo el esplendor de la modernidad, por otra no se descarga del peso que supone una tradición de siglos de preconceptos sobre lo femenino», Marcia CASTILLO MARTÍN “La *fémmina insurgente*: personaje femenino y modernidad en la vanguardia española de los años veinte”, *Espéculo*, N° 23, (2003), p. 1.

⁹⁶ José DÍAZ FERNÁNDEZ, *La Venus mecánica*, Madrid, Ediciones Ulises, 1930, p 40. Este escritor, coetáneo suyo, parece ser que reflejó a Concha Méndez en *La Venus mecánica*, y afirmó que: «un latino no podrá nunca contemplar a la mujer sino como una deidad caprichosa y terrible».

⁹⁷ Para muchos de sus coetáneos esa educación femenina es inútil pues «Podemos concluir, pues, que si la mujer ha brillado mucho menos que el hombre en el cultivo de las ciencias, de las letras y de las artes, este hecho sólo es debido en una parte muy pequeña a la diferencia de educación, ya que principalmente se debe al talento y a la actividad naturales, que difieren bastante de uno a otro sexo; diferencias de aptitudes que son innatas y, por consiguiente, fundamentales y permanentes», Francesc TUSQUETS. *El problema feminista*, Barcelona, Imp. Elzeviriana i Llibreria Camí, 1931, p. 85.

expresión de su mundo interior. La poeta, al igual que otras intelectuales modernas encontrarán un obstáculo común⁹⁸.

Esta poesía juvenil expresará, desde el principio, una perspectiva ambiciosa y un criterio sobre la vida moderno e innovador. Algunas de las mujeres que se proponen como modelos identitarios en este libro, especialmente las relacionadas con el mar (nadadora, marinera, pescadora...), son representativas de esta nueva imagen que Concha Méndez deseaba para sí. En este sentido J. C. Wilcox ve en ellas:

Símbolos o correlatos objetivos de sujetos femeninos cuyo destino les pertenece a ellas mismas, y cuya autonomía está en sus propias manos. Son las máscaras seleccionadas por Concha, máscaras que le permitieron profundizar en su propia psique y definirse a sí misma como poeta autónoma a la vez que mujer emancipada e independiente durante la segunda década del siglo XX⁹⁹.

En *Inquietudes* la poeta intenta captar la esencia de las cosas a partir de la observación minuciosa de la naturaleza y la selección impresionista de aquellos elementos que le sugieren emociones intensas en la que expresar sus anhelos y frustraciones. En esta indagación sobre el sentido de la vida, Concha va a descubrir dentro de la creación literaria y concretamente en la poesía, un instrumento para pensar, crear universos remotos en su imaginación que después se propondrá descubrir en la realidad y que, de alguna manera, conseguirá realizar. La poesía será una herramienta de investigación de espacios íntimos que le van revelando poco a poco una tensión, un conflicto, por ahora soportable para el ánimo de la escritora, entre el mundo exterior y el mundo íntimo anhelado y deseado por ella, que no se resolverá jamás de manera apacible para ambos. La poesía empieza a convertirse en el albergue de los recuerdos, en el espacio íntimo, privado, un lugar “seguro” en el que anclar su existencia, volcar esos sentimientos de impotencia vital que no podía compartir con su entorno más cercano. La poesía se transforma, por lo tanto, en un refugio interior que le proporciona sentimientos de seguridad personal y la posibilidad de encontrar certezas que colmen sus necesidades espirituales.

⁹⁸ «Digamos que a los obstáculos que anidan en cualquier trayectoria humana las escritoras han sumado uno más: el que ha tenido que vencer respecto de sí mismas adecuando en lo posible a sus características y necesidades el papel que les fue asignado en un orden de valores, el intelectual, que, seamos francos, apenas contó con ellas», *ibídem*, p. 9.

⁹⁹ John C. WILCOX, “Concha Méndez y la escritura poética femenina”, en James VALENDER (ed.), *Concha Méndez en su mundo (1898-1986)*, op. cit., pp. 212-213.

Cuando decide publicar su primer libro debe pedir ayuda económica a su padre, utilizando incluso amenazas de fuga. En sus *Memorias* relata este hecho en una divertida escena¹⁰⁰. La emoción indescriptible, poco tiempo después, cuando contempla en sus manos un ejemplar de este poemario, demuestra hasta qué punto era importante en su vida la labor literaria. La poeta comprende que, a través de la consecución de su vocación, lo cotidiano de su existencia se transformaría en una nueva manera de ver las cosas, las personas, mucho más trascendente, pero, sobre todo, más inteligente. Su voz suena libre y este canto lírico le recuerda un sueño: ser la única protagonista del hecho creativo¹⁰¹. Estas composiciones suponen el primer intento y ensayo poéticos para buscar un cauce expresivo a toda esa energía y fuerza vital arrolladoras, que, a veces se desbordan en emociones rápidas poco elaboradas formalmente. Sin embargo, vemos en algunos poemas, la conjugación armónica entre serena meditación y potencia emocional que presagian en el futuro, una poesía menos sensitiva y más esencial.

Con *Inquietudes*, Méndez se inicia en el aprendizaje literario a través de un proceso de indagación, de investigación desordenada y anárquica del mundo, del universo percibido de forma intuitiva, lo que irá garantizando, poco a poco, la obtención de resultados, por ahora, menores, pero imprescindibles para lograr la meta deseada. Son ensayos líricos que demuestran una cierta confusión de procedimientos, normal en una principiante con muchos sueños, aún

¹⁰⁰ «Era el momento de escaparme de mi casa rumbo a Suecia. Estando en San Sebastián, una tarde preparé mi maleta. Al salir, por esas cosas que tienen que pasar, me sorprendió mi madre. Entonces le dije: 'Me voy a Estocolmo'. 'Esto es el colmo' –respondió-. Y yo me decía: 'Esto es un poema'. Cogí la maleta y salí corriendo a la calle; mi madre, a gritos, empezó a llamar a la policía; apareció uno y me acusó a él. Total: decidí no volver a casa y pedí un juez. Entonces me depositaron en un hotel sin dejarme salir; ahí me quedé tres días. Como había un piano, me agarraba de él, tocando marchas fúnebres: acentuaba los does y los alargaba. Mi padre volvió de Madrid para buscarme y me prometió que, si volvía a casa, arreglaría las cosas para que pudiera viajar; me prometió muchas cosas, que nunca cumplió. Sin embargo, tiempo después, porque me escapaba, me dio dinero para que publicara mi primer libro. Me lo dio en calidad de préstamo, ya que le dije que él sería el socio capitalista de un negocio editorial», Concha MÉNDEZ, *Memorias...*, op. cit., pp. 47-48.

¹⁰¹ «La imprenta a donde llevé a editar mi primer libro, *Inquietudes*, estaba a cargo del yerno de Rosalía de Castro. En aquellos años había muy pocas mujeres que publicaran en España y este hombre, acostumbrado a tener en la familia una mujer escritora, fue cuidadoso en la edición; yo quería algo sencillo, sin ninguna de esas extravagancias que se utilizan ahora, de portadas y tipos incomprensibles. Fui todos los días a ver el libro y, de tanto ir y venir, el impresor me regaló la obra completa de Rosalía. Cuando tuve el libro en las manos y salí con él a la calle, me pareció que la luz del día me saludaba. Todo cambió. Tuve una gran alegría al ver cristalizado algo que había salido de mí; veía mi vida reflejada en un ambiente donde todo tenía ganas de vida. Todo vivía, hasta cosas imperceptibles: la luz de los faroles, las sillas y el pinar me transformaban», *ibídem*, p. 54.

desconocedora de los básicos planteamientos poéticos y de las principales corrientes literarias del momento. En una entrevista que le hicieron en San Sebastián sobre su trabajo como escritora, reconoce, con franqueza, su llegada casual a la literatura¹⁰². En esta narración sobre sus inicios, consciente de sus carencias poéticas, expone con humildad, algo exagerada, una total ignorancia sobre la composición poética. Incluso, confesará dos años después en otra entrevista, publicado ya *Surtidor*, que ella, en el futuro, aspiraba a ganar algún premio literario igual que había ganado el primer premio de natación de San Sebastián, aunque sabía que “el estadio literario” era más expuesto que el deportivo. *Inquietudes* es, por lo tanto, un primer libro de poemas, un “balbuceo lírico” que revela todavía una cierta ingenuidad e inmadurez poéticas; sin embargo, aceptando esta premisa, este libro de poemas es el preludio de algo más importante porque revela ya ciertos destellos líricos muy logrados, que aparecen a menudo enmascarados por el resto del poema. El poemario, como señala Alfonso Sánchez Rodríguez, fue repudiado por la escritora -no incluyó texto alguno en su *Antología* de la colección “Las dos orillas”-, porque “los inicios de la vocación poética de Concha Méndez surgen en un contexto de desinformación y desconocimiento notables, propios de una época, que de manera sistemática, cerraba a las mujeres las puertas de un saber que pudiera alejarlas del dominio doméstico”¹⁰³. Así, Ernestina de Champourcin alabó el mérito de la escritora por haber publicado este libro, superando el obstáculo de la sempiterna falta de cultura de las mujeres de aquella época¹⁰⁴.

¹⁰² «Hasta hace casi cosa de año y medio, ni me había cruzado por la imaginación el que sirviera para escribir; hasta que un buen día, sintiendo como una necesidad de comunicación con los demás, me puse a hacer versos. Pronto, alguien a quien me había atrevido a dárselos a leer, me aconsejó que los publicase. Así lo hice, y mi primer libro *Inquietudes* salió a la luz, con la suerte de una buena acogida por parte de la crítica. Y digo suerte, porque verdaderamente fue una cosa de azar, ya que por entonces yo ni aún conocía la métrica de un verso ni distinguía un soneto de un romance. Brotó de mí la poesía, libre, espontánea. Y como brotó, así la di. Después de eso comencé a publicar en revistas», TXIBIRISKO, “Conchita Méndez, deportista, poetisa y cineasta (1927)”, [Tomado de un recorte de periódico del Archivo de la Residencia de Estudiantes → CM-8.2. Álbum café / 00010451].

¹⁰³ Alfonso SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, “Concha Méndez y la vanguardia”, en J. VALENDER (ed.), *Concha Méndez en su mundo (1898-1986)*..., op. cit., pp. 117-118.

¹⁰⁴ «Concha Méndez Cuesta llega a la literatura por la senda alegre de los deportes. Su libro inicial, *Inquietudes*, es un milagro de intuición femenina. Sola, sin más cultura que el escaso barniz tan deficiente y común en la mujer española, ayudada, eso sí, por la firmeza de su impulso, logra con frecuencia rimas frescas y personales. Su verso es una copla nacida en el mar, que el mar vuelve juguetona y levantada». Ernestina de CHAMPOURCIN, “3 proyecciones”, en J. VALENDER (ed.), *Concha Méndez en su mundo (1898-1986)*..., op. cit., p. 85.

En el colofón de *Inquietudes*, firmado por José Lorenzo, se resalta la potencialidad lírica de este poemario en el que destaca “atisbos geniales, claridades de expresión maravillosas, figuras de un grafismo insuperable”¹⁰⁵ para el futuro que esconden algunos de sus versos y que podrán alcanzar la cima cuando la poeta se instruya: “Concha Méndez tiene una visión personalísima de la vida y sabe plasmarla con originalidad desconocida. [...] Cuando aprenda y domine lo que el arte tiene de mecánico, lo que pudiéramos llamar el oficio, su firma será de las más cotizadas y estimables”¹⁰⁶.

En el momento en que sale a la luz este primer libro, la escritora tiene ya veintiocho años, y ha recorrido un anárquico camino de formación autodidacta a través de lecturas dispersas que realiza por su cuenta o con algunas orientaciones desperdigadas de personas que se irán cruzando en su camino; también las relaciones sociales con los artistas e intelectuales del grupo del 27, sobre todo con Lorca y Alberti, la amistad con pintores como Maruja Mallo, Salvador Dalí o Gregorio Prieto, el Lyceum Club, las tertulias literarias de los cafés, las conferencias y recitales a los que acudía colaboraron en la incipiente formación de la escritora¹⁰⁷. Este libro de poesía juvenil revela diferentes e ingenuos itinerarios poéticos, en los que podríamos adivinar la influencia del romanticismo simbolista de los poetas finiseculares, Gustavo Adolfo Bécquer y Rosalía de Castro, la atmósfera decadente e intimista de los poetas modernistas hispanoamericanos como Rubén Darío, Manuel Machado, y, sobre todo, la influencia decisiva de los poemas pertenecientes a la llamada “Etapa sensitiva” de Juan Ramón Jiménez¹⁰⁸. Del simbolismo de P. Verlaine, a través de Juan Ramón Jiménez, observamos la forma de sugerir con imágenes intimistas lo que está oculto en la realidad, los elementos del

¹⁰⁵ Concha MÉNDEZ CUESTA, *Inquietudes. Poemas*, op. cit., p. 108.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 108.

¹⁰⁷ «Todas estas personas que empezaba a encontrar me abrían las puertas a una realidad que favorecía mi espíritu; de un solo salto entraba al medio artístico de mi tiempo: al mundo de los libros, a las referencias a los poetas antiguos que yo no había podido leer», Concha MÉNDEZ, *Memorias...*, op. cit., p. 50.

¹⁰⁸ Etapa formada por la obra primera del autor [*Ninfeas, Almas de violeta, Elegías y Arias Tristes*]. Vid “Los 'Borradores silvestres' juanramonianos” de Richard A. CARDWEL en *Historia y Crítica de la Literatura Española* de Francisco RICO; *Época contemporánea 1914-1939*, Dir. Víctor GARCÍA DE LA CONCHA, op. cit., pp.178-183.

mundo natural y los estados de ánimo que actúan como símbolos del alma de la poeta¹⁰⁹. Estas influencias literarias dejarán poso romántico, claridad y sencillez de estilo.

La autoridad literaria de Rafael Alberti en *Marinero en tierra* y Federico García Lorca en *Libro de poemas* y *Primeras canciones* es evidente en el libro¹¹⁰. La atracción por el mar que Concha Méndez sintió desde la infancia y la utilización del símbolo marítimo para volcar y proyectar toda su intimidad ya aparecían en Alberti. Emilio Miró destaca, de este préstamo albertiniano, los aspectos sobre todo formales: “El primer libro de Concha Méndez elegía unas formas que la influencia de Alberti pudo determinar en buena parte, pero que continuarán en su poesía posterior, hasta su último libro: la preferencia por los versos cortos, por la asonancia, por la copla. En sus canciones estaban el mar y el marinero”¹¹¹. Federico García Lorca y Concha Méndez coinciden en la utilización de las imágenes y símbolos cargados de sensualidad cromática y acústica principalmente, en la tendencia a la reiteración de estructuras para el ritmo, en la utilización, no solo del octosílabo sino, también del heptasílabo en asonancia y en una temática que revelaba una cierta frustración de sueños no conseguidos. Méndez narra con detalle en su texto autobiográfico el comienzo de su vocación y su relación con estos escritores¹¹².

¹⁰⁹ Vid Ángel AGUIRRE, “Juan Ramón Jiménez and the French symbolist poets: influences and similarities”, *Revista Hispánica Moderna*, XXXVI (1970-1971), pp. 212-223.

¹¹⁰ «En El Paseo de la Castellana hay sillas para sentarse; entonces acercaba una silla y me sentaba bajo uno de esos faroles de gas que ilumina el mundo: bajo la luz, esperaba escribir algún poema. Tenía montones, y la idea de publicarlos surgió en un pinar cercano de mi casa, donde me reunía los días de buen tiempo con Alberti y otros chicos a leernos cosas. Debajo de los pinos empezó la selección: fue entonces cuando vi mis poemas como hechos concretos, cuando pude reconocer cuáles tenían valor y cuáles no», en Concha MÉNDEZ, *Memorias...*, op. cit., p. 54.

¹¹¹ Emilio MIRÓ, “Preliminar”, *Vida a vida y Vida o río* de Concha Méndez, Madrid, Caballo Griego para la Poesía, 1979, p. 12.

¹¹² «En el Palacio de Cristal del Retiro se presentó, tiempo después, una exposición de pintura iberoamericana, en cuya inauguración Federico ofreció una lectura de poemas. En aquel espacio transparente, con vista a la parte alta de los árboles, a las copas frondosas, ahí se me transformó el mundo. «Federico recitaba expresándose con las manos; no era sólo de la voz de donde emanaba la poesía, sino de todo su cuerpo. Yo iba vestida con un traje blanco, sin mangas, de seda gruesa, en la cabeza un sombrero de fieltro morado; lo recuerdo porque mientras escuchaba a Lorca, empecé a sudar: “Esto también lo hago yo” –me decía-. Tuve una convulsión terrible. Sufrí tal descubrimiento que me quedé encharcada. Al terminar, le entregué un ramo de flores que había llevado conmigo y las fue repartiendo entre las gentes: “Las regalo todas –me dijo- porque el recuerdo será más hermoso que las flores mismas”. Quedé contentísima. Y fue esa noche, al volver a casa, cuando, en silencio, por la alegría, escribí mis primeros poemas. En el Palacio de Cristal había conocido, entre otros artistas a Rafael Alberti; me encontré con él a la mañana siguiente y le mostré mis cosas. “¿Pero cuándo has empezado a escribir?” –me preguntó-. “Fue anoche, al volver a casa”. Se quedó asombrado; pero mi asombro era mayor porque los poemas me salían involuntariamente. Rafael y yo empezamos a citarnos, para leer nuestras cosas, en

También podemos advertir, en algunos poemas, la influencia del poema *sintético* de algunas *Greguerías* líricas de Ramón Gómez de la Serna y del haiku (o *haikai*) japonés. La brevedad y la tendencia a sintetizar las emociones a través de la creación de imágenes y esa actitud de intentar asir lo pasajero, la emoción del instante y expresarla a través de rápidas definiciones líricas o breves pensamientos filosóficos podría relacionarse con Gómez de la Serna. Del haiku, Méndez capta esa postura contemplativa, esos sedientos “ojos del corazón” que conducen a la meditación sobre espectáculo que le ofrece la naturaleza; ella selecciona de forma intuitiva en breves poemas aquellos elementos que pueden contener la esencia del momento, que aluden a una estación del año, a un hecho particular o a un sentimiento universal¹¹³. Sin embargo, aunque todavía le falte esa trascendencia espiritual que debe dejar el haiku en el lector para completar lo insinuado según su sensibilidad indique, aunque nos ofrezca su pensamiento de forma rotunda, sintética, casi como aforismo en juego de imágenes y metáforas, a veces, adivinamos esas pequeñas descargas anímicas de ingenio vivo latente que comunica a los sueños largos estremecimientos. A este modelo formal nipón volverá muchos años después, casi al final de su vida.

Y por último, la influencia de las vanguardias todavía no se percibe claramente en el planteamiento formal, aunque sí aparecen poemas de corte ultraísta de una cierta modernidad en la selección de temas como los deportes, bailes, música de rabiosa actualidad y viajes.¹¹⁴ Pero lo

el banco de un parque. Me explicaba lo que era una metáfora o una imagen; y me decía, refiriéndose a la creación poética: “Imagina que la poesía se forma con hilos que están en el aire, y el poeta los va enganchando para escribir un poema”» en Concha MÉNDEZ, *Memorias...*, op. cit., pp. 46-47.

¹¹³ «Nos acercamos así a un ideal de poesía pura. Este ideal es inalcanzable en un grado límite, pues nunca podremos conseguir la palabra plenamente desmaterializada. Precisamente es el contacto con lo real el que asegura la comunicación; pero sí cabe un avance indefinidamente progresivo en esta línea. El poeta puede afinar cada vez más, alzar su vuelo cada vez más alto sobre lo sensible en busca de una más profunda trascendencia. La trascendencia de la poesía es otro lazo de comunicación entre el poeta y sus lectores, antitético con el antes mencionado de “lo real”, pero no menos importante, La trascendencia de la intuición poética es el elemento que asegura un nexo de interés vital entre el autor y el destinatario de la poesía. Por ilustrar esta idea con un ejemplo. Diremos que hoy día al lector de las *Rimas* de Bécquer no le interesa las circunstancias concretas o la persona que inspiraron tal o cual poesía. Le interesa el mensaje en cuanto que es profundamente humano, y en cuanto tal tiene una trascendencia que supera los límites del momento y le alcanza también a él», Fernando RODRÍGUEZ-IZQUIERDO, *El Haiku japonés, Historia y traducción*, Madrid, Hiperión, 2001, 4ª edición, p. 21

¹¹⁴ Román GUBERN escribe sobre la voluntad de ruptura de las vanguardias y por lo tanto del ultraísmo que se caracterizaba por «su pretensión de otorgar primacía a la imagen, sobre todo a las imágenes vinculadas al dinamismo del mundo urbano, al cine, al deporte, a la máquina, a la electricidad, al automóvil, al aeroplano...», (*Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, Barcelona, Anagrama, 1999, p. 67).

más destacado en estos temas de la modernidad es el vitalismo rupturista de las vanguardias que asoma en algunos textos y que la poeta desarrollará en sus creaciones posteriores.

El libro está formado por setenta y cinco poemas, todos ellos titulados y un colofón firmado por José Lorenzo¹¹⁵ que analizaré desde las claves del imaginario poético de Concha Méndez presentes en el libro, para detenerme en los ejes temáticos que recorren el poemario y terminar con el análisis formal del mismo. En la mayor parte de poemas se observa la búsqueda de una respuesta satisfactoria a los problemas de su interpretación de la vida y un claro rechazo a cualquier solución convencional para la misma. Expone el fracaso de ilusiones perdidas, un decadente aburrimiento, al tiempo que se deja arrastrar por los placeres sensuales que le ofrece la naturaleza. La poeta comunica su soledad o su hastío, a través de impresiones sensuales teñidas de sentimentalismo, a veces perjudicial y algo monótono, en medio de un paisaje percibido en su temporalidad de alboradas y crepúsculos, con sus luces y sus sombras, expresando la belleza y la armonía de la naturaleza; y todo este torrente de sensaciones se combinan de forma paralela con sus estados de ánimo algo contradictorios, unas veces alegre y vitalista ante el universo que se le ofrece, otras melancólico e, incluso, triste. Concha Méndez vive intentando encontrar instantes de pequeña o cotidiana eternidad o intemporalidad que la alejen de lo vulgar, lo cotidiano de la existencia y explora la armonía que integre y reconcilie las contrariedades de su vida, a la vez que busca descubrir poéticamente la novedad del universo¹¹⁶.

En *Inquietudes* la poeta aboga por la observación de la naturaleza como base de los sentimientos, mostrando su huella imborrable hasta en las ideas o impresiones más indefinidas. Utiliza el concepto de *elemento* para referirse de manera abstracta a sus estados de ánimo; esta proyección anímica en los cuatro elementos es el claro indicio de una sentimentalidad influida por el Romanticismo que necesitaba trascenderse gracias a la poesía, mostrando que la vida puede proyectarse por medio de las emociones simbolizadas en el lenguaje. Además de ser

¹¹⁵ M^a José JIMÉNEZ TOMÉ aclara que José Lorenzo era: «Escritor vanguardista y uno de los impulsores de la editorial Ulises», («Concha Méndez: ser desde allí...», *Españolas del siglo XX promotoras de la cultura*, Málaga, Cedma, 2003, p. 144).

¹¹⁶ James VALENDER corrobora este tedio vital de la joven escritora en la temática que aparece en sus dos primeros libros junto al deseo de viajar. «Introducción», *Poemas (1926-1986)* de Concha Méndez Cuesta, Madrid, Hiperión, 1995, pp. 13-14.

elementos arquetípicos –el fuego, el agua, la tierra y el aire– son representaciones anímicas para comprender las fuerzas fundamentales de la naturaleza y, al mismo tiempo, para poder construir el discurso lírico sobre ella misma. El pensamiento o reflexión en los que la poeta define los cuatro elementos, es decir, lo que son, cómo se relacionan entre ellos y en qué sentido son elementales, confiere a esta meditación una dimensión temporal concreta y subjetiva. Tradicionalmente el origen del universo se ha relacionado en torno a los cuatro elementos y la proyección anímica de la poeta en ellos muestra no solo el profundo impacto de la naturaleza en la creación de su universo imaginario, sino también el lugar idóneo donde acudir en esos largos momentos de hastío y aburrimiento, para encontrar o descubrir pautas, orientaciones que le ayudasen a dar coherencia a una existencia percibida de modo contradictorio. Serán, por tanto, el agua, a través del mar, el aire, a menudo como viento o brisa, el fuego, simbolizado a través de las estrellas y del sol y la tierra, concepto más disperso, los ejes que estructuran las primeras pulsiones poéticas de la escritora. Es decir, se trata de los *arquetipos de la imaginación* de C. G. Jung que se encuentran en todas las culturas y bajo las formas más diversas¹¹⁷. Y muy relacionada con estos elementos simbólicos, aparece la imagen organizadora de la gran orquesta cósmica que aglutina todos los elementos en armonía universal (“Se inician leves acordes / de violines. / (...) / Tenues violas sueñan / roja armonía”), que deviene cuando todos los elementos y fenómenos de la naturaleza tocan una armónica melodía regida por la ley suprema que ordena todo, como podemos ver en el poema *Transición de la mañana en primavera*. Este concepto de panteísmo primitivo lo vuelve a expresar claramente en *Pensamiento*: “En la Naturaleza / predomina una Ley / a la que obedecemos”.

El agua se actualiza de diferentes formas. La lluvia es un fenómeno de la naturaleza con un papel protagonista. *Lluvia en la llanura*, *Lluvia* y *Lluvia en estío* son tres poemas en los que se describe la impresión positiva de la lluvia en la atmósfera, destacando sobre todo su efecto purificador y regenerador. Y será el mar el símbolo más utilizado en este libro, el medio natural para evadirse a una soñada vida de aventuras y así poder imaginarse en libertad, sentir la

¹¹⁷ Vid C. G. JUNG, *Símbolos de la transformación*, op. cit., y *Arquetipos del Inconsciente colectivo*, op. cit.

emoción de experiencias nuevas de las que su vida carecía, formas de huir de las demandas y limitaciones impuestas por el entorno familiar en el que se encontraba. Sin embargo, la poeta, a través de este medio acuático, no solo se rebelaba de forma lírica contra estas imposiciones sino que rompía con los tradicionales roles de género. La literatura tradicional siempre presentaba a la mujer en una actitud de eterna espera del regreso del hombre de mar, pero, la poeta subvertirá la imagen y propondrá a una mujer que no espera sufrida y paciente, sino que exhibe un papel activo en este viaje marítimo como podemos ver en el poema *La fragata extranjera* donde la voz lírica reivindica, con toda claridad y rotundidad, su protagonismo de mujer autónoma “nadadora” y utiliza el mar como el medio simbólico de esta emancipación personal (“Del mar salí llena de algas, / con el bañador ceñido”). En los libros de poemas posteriores, el yo poético añadirá nuevas sugerencias simbólicas a este tema que enriquecerán su imaginario lírico. Margaret H. Persin destaca esta subversión de los roles en el mar, como el desafío de las poetas a una visión esencialista de la mujer y señalaba *Surtidor* y *Canciones de mar y tierra* de Concha Méndez y *El mar* de Carmen Conde como ejemplos de estas nuevas posiciones¹¹⁸. Y aunque omite *Inquietudes*, es evidente que inicia, con este poemario, esa exploración anímica de nuevos rumbos y cometidos de la mujer moderna a través de la aventura marítima (“Con mis redes de cobre, / marchó a la mar. / ¡Pescador de la noche, / quiero pescar!”). Paralelamente Anca Vlasopolos analiza los modos en que varias mujeres escritoras utilizan el mar como un significador para descubrir una identidad aparte de la que ya le ha sido impuesta por la sociedad falocéntrica¹¹⁹. Esta finalidad de búsqueda de un libre destino aparece cuando la voz poética de *Inquietudes* exclama: “¡Huyamos a la mar, / que ya para nosotros / el mundo este es pequeño!...” o “Y yo allí junto al mar, / con mi traje luna y plata, / me lanzaré a navegar”. También, el mar helado actuará como símbolo de escapismo, de huida hacia paisajes lejanos,

¹¹⁸ Este posicionamiento del sujeto femenino como el activo incitador de la aventura marítima que subvierte el clásico viaje épico, como el de Ulises y los argonautas queda muy claro en Margaret H. PERSIN, “La sirena letrada: Mar, mujer y piratería en la poesía femenina española reciente”, *Actas del VIII Encuentro Internacional de Mujeres Poetas. Diversidad de voces y formas poéticas*, op. cit, pp. 59-71.

¹¹⁹ Anca VLASOPOLOS, “Staking Claims for no Territory: The Sea as Woman’s Space” en Margaret R. Higonet, ed., *Reconfigured Spheres: Feminist Explorations of Literary Space*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1994, pp. 72-88.

muy remotos, de los de muy difícil retorno; así en *Marcharé* leemos: “Marcharé / y moriré en el Báltico, / en aquel mar / de hielo. / Y a las costas / de España / Volverá mi recuerdo”.

Pero a pesar de que, en este libro, se inicia esa libre búsqueda identitaria, todavía, tiene más peso real la fantasía, los deseos de aventura, placer y descubrimiento de la geografía marítima, que el interés por buscar y encontrar un nuevo rol femenino a través de este medio natural. Por lo tanto, el valor del ocio y placer lúdico que se deriva de la natación como deporte, está muy presente en el texto¹²⁰. En otros muchos de los poemas aparece el éxtasis contemplativo por la soberbia belleza del mar o por la paz y sosiego que provoca la contemplación del paisaje marítimo, como en *La virgen del mar*: “¡Yo tengo / los ojos verdes / de tanto mirar al mar!” o en *La isla*: “¡Qué soledad suntuosa! / ¡Qué espléndida soledad!”. Utiliza el mar en su poesía para crear un espacio lírico propio, conocido y querido (“¡Algo yo quisiera ser / que me acercara a la mar!”). Las actividades relacionadas con este medio le permitirán investigar en su intimidad, en su existencia; una personalidad tan libre a través de un medio tan atractivo y sugerente, podía desafiar los límites que la sociedad le imponía y de esta manera “navegar”, pero con el significado poético que señalaba José Manuel Blecua “Navegar ha sido siempre correr un riesgo, pero bien merece la pena ser audaces ante el misterio de lo desconocido”¹²¹. Navegar le permitirá escapar de una realidad demasiado sofocante y empequeñecedora y perderse en el horizonte interminable que le ofrecía el mar. Crea la ilusión de un espacio y un tiempo propios huyendo de tierra firme y consiguiendo la libertad de empezar una nueva vida, aunque fuera solo en la imaginación.

Otro de los elementos, muy reveladores de sus estados anímicos, es el viento. En algunos poemas analiza el diferente dinamismo eólico relacionándolo con el cambio de las estaciones climáticas (“El viento mece las altas copas. / Todas las aves gritan volando. / Ya

¹²⁰ En una carta a Federico García Lorca en 1925 desde San Sebastián escribía: «El día de la Virgen del Carmen [...] hubo en la bahía una gran fiesta de los pescadores. Se celebró misa a bordo de un cañonero. Y yo fui hasta allí nadando. *Nadie* más que yo asistió a ella de ese modo. Causé extrañeza entre las gentes de las embarcaciones [...] También la prensa se ocupó de mí [...] Y en el desfile de las embarcaciones, al ir a bendecir el mar un sacerdote, yo, subida en la barca con mi traje de baño, canté con la gente del pueblo [...] ¡Qué emocionante mañana pasé! Estuve cuatro horas en la mar», James VALENDER, “Concha Méndez escribe a Federico y otros amigos”, art. cit., p.135.

¹²¹ José Manuel BLECUA, “Carta de navegar”, *El mar en la poesía española*, Madrid, Edit. Hispánica, 1945, p. 13.

despertaron flores y hojas”), es por lo tanto, un elemento activo, engendrador de la vida en este poema titulado *Transición*. Pero, en otros como *Tormenta*, encarna la furia elemental y la cólera cósmica (“Endemoniada furia / por los espacios vuela”). También el viento en *La patinadora* se relaciona con la libertad y el movimiento armónico del ser humano en la naturaleza (“Sobre una mar de blancor / vuela la patinadora, / y desciende las vertientes / como el claror de la Aurora. / El rumor de las alturas, / el rumor de las corrientes, / lleva en su falda plisada / hecha ritmos, hecha pliegues”). Pero, cuando el viento no cesa, el efecto puede llegar a ser destructor, de manera especial en los seres naturales más delicados, así escribe, en *Flores*: “Llega el viento, / las conmueve. / (...) / Vuelve el viento, / las marchita”. También el significado negativo de esta fuerza natural se relaciona con la oscuridad en *La noche y el viento*, como símbolo de inquietud e inseguridad (“La noche / no está serena. / Está solo / adormecida / por el huracán / que vuela”). Incluso el viento parece convertirse en *Traje de luna* en una experiencia voluptuosa, llena de erotismo en la que la poeta, en un juego sensual sugiere múltiples impresiones placenteras (“Y vendrá el viento marero / que hincha la vela latina / y conduce al marinero. / El viento marero y suave, / que acaricia dulcemente / como conduce la nave. / Y plegará mi vestido, / que jugará con las brisas / haciendo mil remolinos”). Por último, el aire aparece integrado en *Todo igual* con los otros elementos en una sintonía perfecta (“La voces del río resuenan, / quebrando el florido silencio / y las alas débiles de los céfiros”).

El fuego se concreta en los astros del firmamento, sol y estrellas, que destacan por su luminosidad y su intenso cromatismo que va cambiando en función de las horas del día, en *Caminos altos* luce un intenso amarillo-dorado del día (“Y los claros luceros / de rubia cabellera, / con ígneo parpadeo, / la miran cómo juega”). Sin embargo, el efecto del sol sobre la naturaleza en *Flores* también puede ser demoledor y destructor (“Llega el sol, / y las abrasa”), incluso en *Y marcharé hacia la estepa* ejerce su poder en tierras polares (“¡Y marcharé / hacia la estepa / donde las nieves / abrasan!”). En cambio, en *Canto de libertad*, el fuego simboliza la fuerza espiritual, los anhelos de libertad, el alma inquieta y deseosa de acción, que todavía mantiene ese impulso creativo (“El fuego está latente. / Huyamos de la gente; / ¡huyamos de la tierra!”). También en *Aurora*, el silencio y la luz se convierten en fuego espiritual iniciador,

creador y positivo (“El silencio de la estepa, / quebrado por los trineos; / la majestad de la aurora, / el alma irradian de fuego”). Otro de los significados que adquiere este elemento en *Inquietudes*, es el que señalaba Gaston Bachelard: “El fuego sexualizado es por excelencia el trazo de unión de todos los símbolos. Une la materia y el espíritu, el vicio y la virtud. (...) Es el principio de una ambigüedad esencial”¹²². Y en este sentido, el fuego también es el símbolo sexual de la pasión, del deseo sexual. El psicoanálisis de Sigmund Freud también había relacionado, en la adoración al fuego primitivo, una sexualización también primitiva del fuego asociado al frotamiento¹²³ y que podemos observar de manera explícita en el poema *La fragata extranjera*: “Nuestras manos / al fin se abrazaron. / Y los pulsos / ardientes latían...”.

En cuanto al cuarto elemento, la tierra, se delimita y define por los espacios abiertos de la montaña, el valle, la llanura, la costa, la estepa, etc., lugares dominados por las fuerzas de la naturaleza por lo que prácticamente desaparecen los espacios interiores, espacios claustrofóbicos para la autora. Predominan las tierras con agua, fértiles. La simbología de la tierra como la portadora de la simiente de la creación surge sobre todo en *Lluvia en la llanura* relacionada con el otro elemento consustancial, el agua (“Se saturan los campos. / Se sonríen las fuentes. / Y se cubren los lagos / de sueños florecientes”). El huerto y el molino en el poema *En la alborada* marcan esos terrenos a medias entre lo exterior e interior, pero muy relacionados con la generosidad de la tierra y el agua para el hombre, así la vegetación es gozosa para el espíritu (“Volvamos juntos a huerto / en busca de las granadas. / (...) / mientras las brisas y el agua / juegan cerca del molino, / (...) / Y brotarán sus rubíes / entre los campos de esmeralda / y los blancos alhelios / y el soñar de la alborada”). En *Lluvia en estío* también la tierra es adornada por el agua metaforizada (“Perfuma la tierra el llanto / en los ardientes estíos”). Por lo tanto, en la poesía de Concha Méndez hay una tensión poética entre la tierra y el agua, que a menudo se resuelve de forma ecléctica: aparecen islas, arrecifes, costas, acantilados que funden los dos elementos, e incluso esta fusión de elementos convierte en *Dintel*, de forma simbólica, su

¹²² Gaston BACHELARD, *Psicoanálisis del fuego*, Madrid, Alianza, 1966, p. 95.

¹²³ Belén MOLINA HUETE, “El mundo como lenguaje: estudio simbólico de los cuatro elementos en las tragedias rurales de Lorca”, *Analecta Malacitana*, N° 2 (1999), p. 771.

personalidad en un elemento terrestre cerca del mar (“Un mar brioso / ruge en mi costa. / En mi se inician / los avatares. / Pequeña Isla /llena de rosas...”).

Por lo tanto Concha Méndez a través de los cuatro elementos –agua, viento, tierra y fuego– intenta ofrecer una representación simbólica del mundo y descubrir las incógnitas que encierra el universo. Y por ahora, un medio de indagación que ensaya es el de inmovilizar, en el tiempo, escenas dispersas de la naturaleza, seres, objetos y fenómenos que la han conmovido o impresionado de alguna manera; instantes paralizados, que han sido buscados y capturados por una joven poeta que quiere encontrar su lugar en ese mundo. Proyecta en los cuatro elementos las huellas de las sensaciones que la memoria grabó en su espíritu, es decir, cada elemento tiene un significado dicotómico: el objetivo y, a la vez, el signo, la huella o el referente de otra cosa.

Desde los primeros poemas, aparecen explicitados los ejes temáticos fundamentales de su poesía, las recurrencias semánticas que otorgan al texto su consistencia y coherencia significativas que estarán presentes en toda su larga trayectoria poética-vital; estas guías significativas nos transmiten las representaciones míticas de su propia cultura, al tiempo que ayudan a encontrar en el lenguaje poético planos de irrealidad, que posibilitan al *yo* poético llegar a ser lo que no es, convertirse en *otra*.

El viaje, la naturaleza y la modernidad son pilares significativos de su producción que en poemarios posteriores irá ampliando. Sin embargo, hay, desde sus primeros poemas, si no, un eje semántico, sí, una actitud, conducta, talante o disposición en la perspectiva semántica verbal de sus textos que obedece a planteamientos vitales de absoluta reivindicación “libertaria”. Concha Méndez es una protagonista absolutamente libre en un escenario vital cuyo encuadre le resulta desenfocado.

El deseo de viajar será una de las constantes vitales de la poeta durante toda su vida ya que, tanto en la imaginación como en la realidad, le proporcionaba la apertura al conocimiento, a la aventura, y a la diversión; el viaje le abría “las ventanas de su vida” al mundo exterior, cuyo conocimiento ella reclamaba como derecho. Varios poemas enfatizan el eterno deseo de ser

libre, de volar, de conocer otros lugares, sin tener un hogar fijo que la retuviera¹²⁴. Ella reflexionaba sobre sus anhelos juveniles, consciente de que, para encontrar su verdadera identidad, necesitaba autonomía, libertad y sobre todo, viajar; estaba dispuesta a contravenir todas las normas sociales, que le proponían un tipo de mujer ideal y un confinamiento en el hogar para ser esposa y madre; su decisión era tan clara y determinante que incluso, si era necesario, llegaría a posturas extremas¹²⁵. Sabía que una de las formas de conocimiento más interesantes y divertidas para el ser humano era el hecho de viajar; por ello, desde este primer libro, el tema del viaje liberador del inmovilismo de su existencia se va a convertir en una verdadera obsesión¹²⁶.

Este deseo de conocer mundos remotos aparece desde el comienzo del libro. En *Dintel* habla de “sed de horizontes” y de llevar en su interior este deseo (“lleva mi alma / claros acordes / de tierras gélidas / y tropicales”). Algunos poemas recrean esa obsesionante fuga a través del mar, espacio mágico para las ansias de libertad de la autora y el “marinero” que colaborará en estas huidas marítimas e introduce un suave enfoque erótico. Emilio Miró señala la influencia de *Marinero en Tierra* de Rafael Alberti no solo en la métrica sino en los motivos marineros utilizados por la poeta¹²⁷.

De los círculos polares, para esa deseada y soñada evasión, en los poemas *Tierras polares*, *Marcharé* y *Y marcharé hacia la estepa* le atraen el inmenso color blanco que lo cubre todo, el silencio, la lejanía, la extensión infinita, el frío, la soledad y la virginidad de su naturaleza, todavía ignota para la civilización¹²⁸ (“¡Qué bien habitar allí, / en sus vastas

¹²⁴ «Los sueños de mi infancia-los que empecé a escribir, barajando los mapas de la escuela en el silencio de la noche, los sueños de los barcos y mundos-empezaron a despertar», Concha MÉNDEZ, *Memorias...* op. cit. p. 62 y «Lo que yo quería era viajar. La mayoría era dada a las mujeres a los veinticinco años; la tenía y era tiempo de emanciparme de la familia y del medio. Sin embargo, para liberarse hace falta una preparación: primero descubrirme, para luego entrar con solidez en las nuevas aventuras», ibídem, p. 43.

¹²⁵ «Mira, o me dejáis salir, o me tiro por la ventana. No puedo más», ibídem, p. 45.

¹²⁶ «Lo que yo quería era viajar. La mayoría era dada a las mujeres a los veinticinco años; la tenía y era tiempo de emanciparme de la familia y del medio. Sin embargo, para liberarse hace falta una preparación: primero descubrirme, para luego entrar con solidez en las nuevas aventuras», ibídem, p. 43

¹²⁷ Emilio MIRÓ, “Preliminar”, *Vida a vida y Vida o río*, op. cit., pp. 12-13.

¹²⁸ En varias cartas a Federico García Lorca en 1925 desde San Sebastián comentaba sobre un viaje que iba a realizar al norte de Europa lo siguiente: «Después cuando esté en Escandinavia (si es que llego), continuaré trabajando. Mi aventura me ayudará a ello allí en la soledad. [...] Marcho pronto, muy pronto. [...] Te escribiré a lo largo de mi viaje y después, cuando esté allí *tan sola*, entre aquellos hielos, ¡qué

soledades!...”), (“Marcharé / y moriré en el Báltico / en aquel mar / de hielo”), (“¡Qué esa luz / demedia noche / de lejanas / tierras pálidas; / esas regiones / polares, / son nostalgias / de mi alma...”). Emilio Miró señala la deuda a Antonio Zayas y su poemario *Noches blancas* (1905) como “un precedente de esos espacios nórdicos en la poesía española”¹²⁹. Estos gélidos espacios solo le sirvieron a la poeta de huida imaginativa, ya que jamás los visitó, aunque siempre le atrajeron y sugirieron fantasías exóticas (trineos, lagos helados, esquimales), no solo en la poesía sino también el teatro¹³⁰.

Pero si no es posible la liberación a través del viaje real, recurrirá a su fantasía. En varios poemas el deseo de evasión y libertad se simbolizará a través del vuelo. El espíritu libre necesita romper con la realidad y la consecución de lo anhelado solo se realiza a través del sueño, calificado de «existencia deliciosa». *Alas quisiera tener*¹³¹ es un poema representativo de esta idea, por lo que nos parece interesante detenernos algo más en su análisis. El sueño del ser humano por volar proviene de tiempos inmemorables. El mito griego de Dédalo e Ícaro recreaba ya la fascinación por el vuelo. Esta atracción en Concha Méndez implica mucho más que simplemente el hecho de ir de un sitio a otro. El volar es la metáfora que connota el poder escapar y la libertad de poder cambiar su destino¹³². No se nos permite volar por nuestra propia naturaleza, pero en la escritora, será su condición de mujer la que le prohíba cumplir estos anhelos de evasión y trascendencia. Las alas, son el elemento que la poeta desearía poseer para, en vuelo, en movimiento ascendente, salir de ese espacio oscuro y abrir los paisajes de la imaginación. Es una composición, perteneciente a la poesía popular de corte romántico, estructurada en tres coplas y una última truncada de dos versos octosílabos, que enfatizan el eterno deseo de ser libre, de volar, de conocer otros lugares sin hogar fijo que la retuviera. Ella reflexiona sobre sus anhelos juveniles y evoca la autonomía y libertad del eterno viajero que va

país de melancolía debe ser Suecia», en James VALENDER, “Concha Méndez escribe a Federico y otros amigos”, art. cit., p.135.

¹²⁹ Emilio MIRÓ, “Introducción”, *Antología de poetisas del 27*, op. cit., p. 35.

¹³⁰ Véase *El pez engañado*, obra teatral infantil de la autora, donde aparece el personaje del esquimal. Comedia infantil en un acto, Londres, 1933. [Copia mecanografiada en el Archivo de la Residencia de Estudiantes→ CM-3.3. / 00008367-00008414].

¹³¹ Para ver texto completo, Anexo.

¹³² «El viaje era un deseo que nació en mi infancia cuando miré desde mi pupitre los mapas suspendidos en el muro del colegio. Viajar era viajar, pero también liberarme de mi medio ambiente, que no me dejaba crear un mundo propio, propicio para la poesía», Concha MÉNDEZ, *Memorias...* op. cit., p. 83.

superando las etapas de la vida sin buscar un lugar definitivo en el que “anclar”, sino todo lo contrario. Es la vida basada en la perenne novedad del conocimiento del mundo. La entonación predominante es la exclamativa que pondera esas ansias de liberación de las ataduras para ir a un incierto lugar, dinamismo psíquico positivo que invita a la acción. Los espacios (la tierra, los mares, los trópicos, las tierras polares), todos son lugares que la autora quería conocer en libertad, dejándose llevar por los ciclos temporales de la naturaleza y sin comprometerse emocionalmente a nada definitivo (“Hacer nido en primavera, /deshaciéndolo después”). Sin la esclavitud del tiempo y el recuerdo nostálgico (“Y pasar año tras año/ sin recordar lo que fue!...”)¹³³. El espíritu libre necesita romper con la realidad y la consecución de lo anhelado solo se realiza a través del sueño “existencia deliciosa”. El vuelo como fuga y huída anímicas de la poesía romántica, se convierte en el poema de la escritora en búsqueda de espacios concretos que sin embargo simbolizan lo mismo: la libertad, la evasión de su mundo interior. Cinco años después de la publicación de *Inquietudes*, vuelve a utilizar esta imagen de evasión cuando publica *El personaje presentido*¹³⁴, una obra de teatro cuya protagonista, Sonia, es una mujer joven angustiada que busca su propio destino y evoca esta necesidad de liberación a través de la misma imagen del vuelo. El poema termina encuadrado al repetirse el primer verso “¡Alas quisiera tener!”. El ala es el instrumento, la llave que abriría la jaula de oro vital en la que se encontraba. Méndez es una joven mujer que se siente presa de una sociedad que no la deja realizarse como ser. Todavía la ruptura es un sueño, pero ya anunciaba la posibilidad de conseguirlo algún día.

¹³³ La imagen tradicional del vuelo liberador del alma, fue también utilizada por dos de los poetas más queridos de la escritora. Así en la primera estrofa de la rima LXXV (23) Gustavo Adolfo BÉCQUER escribe: «¿Será verdad que cuando toca el sueño / con sus dedos de rosa nuestros ojos, / de la cárcel que habita huye el espíritu / en vuelo presuroso? », en *Rimas y declaraciones poéticas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1997, p. 200 y Rosalía de CASTRO en *La hija del mar*: «Mi pensamiento se lanzaba con los alegres pájaros por aquel espacio inmenso, que yo deseaba cruzar ligera como ellos, pobre paloma inocente y solitaria que, careciendo de abrigo en la tierra, quería hacer su nido en el aire...», en *Obras Completas*, Manuel Arroyo Stephens (ed.), Madrid, Turner Libros, 1993, p. 82. En estos dos textos del Romanticismo más intimista, el deseo de evasión y libertad se simboliza a través del vuelo.

¹³⁴ «En mis nervios, en mi sangre prendió la tormenta. Un irresistible impulso de volar a la noche fue más fuerte que yo. Y como volar no podía, corrí a la calle, a mojar me con agua del cielo, a encenderme de luz de relámpagos, a dar rienda a mi corazón que se me venía ahogando», *El personaje presentido y El ángel cartero*, Madrid, Imprenta de Galo Sáez, 1931, pp. 19-20.

La evocación del paisaje y los cambios cíclicos del tiempo –las estaciones, los fenómenos naturales y meteorológicos, los amaneceres, los ocasos– son otros de los motivos centrales de una gran parte de los poemas del libro. Predominan los paisajes naturales que siguen un esquema bastante simple, y, a través de unas pocas pinceladas impresionistas, casi todos evocan una estática imagen pictórica tradicional: monte o montañas al fondo, debajo, el prado sin animales, filas de árboles que llevan al pueblo y corrientes de agua¹³⁵. Alguna vez, cuando desea resaltar la rotundidad parcial de un elemento del paisaje, lo singulariza del resto de la naturaleza en su soledad¹³⁶.

Los paisajes urbanos todavía no están demasiado presentes. Sin embargo, realiza la descripción panorámica en la que expone dos espacios antagónicos: *Toledo*, que se define por la aridez, por el misterio y la falta de luz frente a *Tenerife*, que se especifica por la luz, la naturaleza, utilizando una nominalización impresionista. Destaca, en el primero, la antigüedad “Siglos”, la configuración de la ciudad (“Calles estrechas. / Rinconadas. / Rejas”) y su sinuosa topografía (“El Tajo: / Caprichoso / recinto” y dura vegetación “La vega. / [¡Ni hay lirios / ni rosas!]”). En cambio, en la isla destaca la flora (“encaje de verdor, Chumberas lujuriantes, piteras azuladas”), la fauna (“Camellos con la altivez / de aristocráticas damas, las palomas, / rimando sus blancas alas”), las viviendas tradicionales de la isla (“La viviendas / entre blancas y rosadas”) y, como marco que engloba todo el paisaje, la presencia del mar y del sol (“un friso de mar de plata, El sol de un oro caliente”). Este poema *Tenerife* está dedicado a una gran amiga: “*A Maruja Mallo, con admiración*”. Shirley Mangini recuerda el impacto que produjo la luz de la isla en Concha Méndez, que no dudó en convencer a Mallo de que debía viajar a la isla para experimentar, *in situ*, la sublime experiencia¹³⁷. El efecto de la luz sobre los objetos causaba en la poeta un profundo impacto emotivo que siempre manifestó en su poesía.

¹³⁵ *Paisaje I*: «Dibujaba un arroyo / un azul arabesco en el prado»; *Paisaje II*: «Al pie de la montaña, / casitas agrupadas» o «Los chopos del camino / dan guardia a la montaña»; *Todo igual*: («Serpea el camino de entonces, / sombreado de álamos negros»; *Desde mi ventana*: «Veo bajo mis ojos / unos campos callados. / Y adivino a lo lejos / unos montes velados».

¹³⁶ *La montaña*: «La montaña / quiere asomarse al lago» o «La montaña / que es verde y ocre y violeta / quiere bajar al prado...»; *El único árbol*: «El único árbol del jardín / cubierto de oro viejo».

¹³⁷ «Méndez había convencido a Mallo de que viajara a la isla para conocer su maravillosa luz. Mallo viajó a Tenerife en 1927; en uno de los cuadros que pintó sobre la isla, *La mujer de la cabra*, se observa un figura femenina que saluda desde una ventana. Pues bien, esa mujer se parece mucho a Concha

También aparecen algunos espacios rurales como el huerto, que en el poema *La alborada* es un lugar acogedor por la presencia del agua. El campanario, presencia habitual de la mayor parte de los pueblos españoles (“Sombra / de la ermita / en la mañana”) aparece como el elemento arquitectónico más visible desde una perspectiva lejana o como el tradicional sonido que despierta a las gentes del pueblo (“La campana / tiene sabor / de música de alba”); sonido e imagen se funden en este elemento tradicional del paisaje español en el poema *La campana*. Los paisajes marítimos son también muy frecuentes en el poemario: islas, acantilados, arrecifes y ella, el sujeto lírico como nadadora protagonista del espectáculo de luz, calor y la deseada soledad que le ofrece la naturaleza, una experiencia plena de sensualidad¹³⁸.

Los poemas en los que se describen los diferentes momentos del día con sus cambios de luz y color son abundantes en este libro y nos revelan la imagen de la joven poeta contemplando inmóvil el espectáculo de la naturaleza. La luz, en bastantes poemas, manifiesta que el día da la vida a esa potencialidad dormida de la naturaleza por la noche, esa semilla germinada en la sombra. La luz es uno de esos símbolos que configuran el contexto de realización de los fenómenos naturales. La naturaleza está vista desde la dialéctica de los opuestos: luces / sombras. La temporalidad marcará el ritmo natural y con la llegada de la luz la voz poética toma conciencia de que algo nuevo surge, supone la vida nueva. Hay una actitud optimista ante esta renovación cíclica de la naturaleza que se proyecta en su espíritu. Se vislumbra un orden natural supremo que lo domina todo y que provoca la armonía universal. Los amaneceres ocupan un lugar importante y sobresale en ellos el efecto creador y germinador de la luz que de forma progresiva, descubre la naturaleza, es la transición entre la oscuridad de la noche a la luminosidad del día. Pero la noche es el tiempo detenido, preferido para la evocación; el momento en que el sonido y la luz del día cesan y solo aparece un reflejo sutil de la naturaleza iluminada por la luna y las estrellas. Es el momento que conmueve, que incita a la poeta a la

Méndez; quizá se trate de un retrato de la poeta en agradecimiento por haberle hecho conocer el mundo del “sol de oro caliente” (último verso del poema *Tenerife*)» Shirley MANGINI, *Las modernas de Madrid*, op. cit., pp.172-173.

¹³⁸ («Sentada en el arrecife, / la mar junto a mí venía» y «Me llegué a un acantilado, / que un gigante parecía») *Mediodía* o («deslizándome en el agua / hasta la Isla he venido. / he vagado entre sus brisas. / Y por su costa he recorrido» y «¡Qué soledad suntuosa! / ¡Qué espléndida soledad!») *La isla*.

reflexión, al pensamiento que se eleva y se apasiona exaltándose por el silencio y la soledad. Se deleita con la quietud y el silencio de la noche urbana, la voz lírica encontrará en ese tiempo misterioso e íntimo, la ilusión de poder soñar y así, la luz de la luna le servirá de consuelo y orientación anímicas. Los amaneceres, atardeceres y anocheceres son momentos de concentración lírica para Concha Méndez.

La modernidad y sus símbolos -deportes, música, bailes y nuevos descubrimientos mecánicos (avión, tren, lanchas motoras...)- estarán muy presentes en la vida de Concha Méndez. La noción del deporte en el primer tercio del siglo XX era interpretado, a menudo, como llave de la modernidad, como una moda de las clases acomodadas y como una actividad más propia de hombres que de mujeres. Este concepto irá modificándose a partir de la II República, de manera clara en las políticas educativas que se desarrollaron en grandes ciudades como Barcelona y Madrid¹³⁹. Sin embargo Concha Méndez, joven moderna representa, varios años antes, el modelo de mujer vigorosa y decidida, que tiene juicio independiente y hace deporte porque le agrada, le sirve como disciplina para el cuerpo y la complementa en su personalidad; por lo tanto rompe con estereotipos anticuados que sobre todas las mujeres españolas tenían gran parte de la sociedad europea¹⁴⁰.

El deporte de la natación aparece en este poemario muy relacionado con el tema del mar. El yo lírico femenino se muestra muy experto y capacitado para la natación, un medio conocido y querido de la poeta. En sus *Memorias* narra minuciosamente el íntimo contacto que estableció con este medio natural desde su infancia, relación colmada y rebosante de

¹³⁹ Vid el interesante artículo de P. Louise JOHNSON “Women Writing on Physical Culture in Pre-Civil War Catalonia” para entender en qué punto se encontraba el deporte femenino en Cataluña y, por extensión en otras regiones españolas. En *Mirrors and Echoes. Women’s Writing in Twentieth-Century Spain*, Edited by Emilie L. BERGMANN y Richard HERR, Berkeley-Los Angeles-London, Global Area, and International Archive- University of California Press, 2007, pp. 29-45.

¹⁴⁰ En una escena divertida que narra Ana María MARTÍNEZ SAGI (1933), desde una perspectiva femenina nada disidente, sobre unas jóvenes que celebraban las trasgresiones de los códigos de género, aparece esa *joie de vivre* que encontramos en Concha Méndez: «Una compañera, a la que molestaban las frases de estupefacción y la curiosidad de los turistas, [...], les espetó en una jerga original: □Yes, místers. Ouí, mesdames. Somos femmes. Spanish. Españolas. Sabemos ramer, very wuell (sic). Y nadamos. Y llevamos los cabellos coupés. Y sabemos leer y escribir. Y hablar en English» (“Cómo, entre lances divertidos y pequeñas tragedias, forman las muchachas catalanas la tripulación de una yola”, *Crónica*, Nº 205 (1933), pp. 3-4).

sugerencias sensoriales, casi eróticas¹⁴¹. Resulta esclarecedor en *La fragata extranjera* la subversión de los roles tradicionales de los jóvenes nadadores protagonistas: el marinero espera a la amada a bordo de una fragata, ella acude nadando y sube a cubierta para encontrarse con él, al igual que en los tradicionales textos medievales, la dama esperaba la llegada de su caballero en el balcón. Otro de los deportes que cobra protagonismo en este libro es el del esquí en la nieve, un deporte que ella practicaba, que denomina como el deporte del “patinaje”. En *Los patinadores* y *La patinadora* destaca el movimiento, la belleza y el colorido de la vestimenta de los esquiadores de entre la monotonía del color blanco de la nieve (“Van los patinadores / con trajes de colores”, “Danzarina de las nieves. / De los vientos mariposa”)¹⁴².

La música y el baile, el confort doméstico, el automóvil y la admiración por la ciencia son otros símbolos de la modernidad que se plasman en este libro. El tema del progreso, pero desde la óptica de la moderna asepsia científica, aparece en un poema total y absolutamente distinto del resto titulado *Clínica*¹⁴³, en el que a través del estilo nominal define, en un cúmulo de sensaciones, una desordenada y caótica enumeración de elementos que originaban esa atmósfera de frialdad, dolor y muerte que predominaba en las clínicas; el inquietante

¹⁴¹ *Por la escollera* destaca con deleite el color rojo del traje de baño, poco habitual en la vestimenta femenina de las mujeres de la época («¡Y así marchaba yo / por la escollera, / con el bañador rojo / y el alma marinera»). En cambio en *La isla* describe un recorrido a nado hasta una isla y la sensualidad que provoca la flora marina pegada a su cuerpo («Deslizándome en el agua / hasta la Isla he venido. / He vagado entre sus brisas. / Y por su costa he corrido. / Del mar salí llena de algas, / con el bañador ceñido»). En *La fragata extranjera* la voz lírica narra el encuentro amoroso de un marino y la nadadora en una escena de notable e intenso erotismo («Le había prometido / que hasta la nave iría, / y dejando la playa, / crucé la ancha bahía. / El esperaba a bordo; / yo a la cita asistía, / por la calle del mar / en su azul sostenida. / Él, al verme llegar, / me lanzó su sonrisa. / Su rostro marinero / radiaba de alegría. / Conversamos / en la escalinata. / Mi jadeante cuerpo / un bañador cubría. / (...) / Yo volví / por el mar a la playa. / La fragata / a otro puerto partía»).

¹⁴² Muchos años después, en el exilio recordará con nostalgia estos momentos felices vividos en la Sierra de Guadarrama y se prometerá repetirlos con su hija en un futuro que jamás llegará.

¹⁴³ Paloma ULACIA ALTOLAGUIRRE, “Concha Méndez y Luis Buñuel”, *Ínsula*, N° 557 (1993), p. 15. En este artículo cita una carta de la autora, fechada en noviembre de 1925 y remitida a Federico García Lorca que estaba en Granada, en la que ella se presenta a sí misma trabajando como ayudante en la clínica del doctor Bartrina y dice: «Querido amigo Federico: Hoy me acuerdo de ti y te escribo. Estoy en el laboratorio de la clínica. [...] Fuera de la osamenta y del negror de las cubetas, en esta habitación todo es blanco. Por lo tanto estoy escribiéndote entre ese blanco de clínica que a veces aún llega a contagiarse hasta poner el alma blanca. Un libro de medicina duerme sobre la mesa. Más allá unas tijeras muy grandes y un farol de tonalidad roja para revelar. [...] Además, aquí todo se coge con manos frías, hasta la pluma cuando se escribe. ¿No notas a través de mi carta este sabor a frialdad?».

cromatismo, la dureza, frialdad del cristal y los metales son definitivos para esta gélida ambientación¹⁴⁴.

Un poema representativo del confort que acarrea el progreso y la modernidad es *Reposo en el comedor*¹⁴⁵. En él Concha Méndez está buscando su voz lírica y la imagen identitaria de mujer que proyecta el poema es la de una joven romántica y moderna llena de sueños proyectados en los símbolos, que exhibe un sincero intimismo autobiográfico. A través de esta composición breve y sencilla, nos recrea un cuadro subjetivo, íntimo; los efectos-estados de ánimo dominados por un sentimiento profundo de paz, tranquilidad, melancolía que no se pueden captar en su totalidad sino por vagas alusiones a objetos, acciones e impresiones de esa realidad circundante y concreta¹⁴⁶. Y es que la escritora, en este poema, reflexiona acerca de un espacio temporal (la noche) sumergido en un espacio doméstico, real (estancia) cercano y próximo, con un lenguaje coloquial lleno de sugerencias. En el mismo aparecen realidades de la modernidad extranjera: la radio, el cigarro, el té y una cierta posición social que permite disfrutar del ocio en un lugar agradable y acogedor. Nuestra escritora es una mujer moderna con un estilo de vida acorde a los tiempos en que vive. El yo poético (“mi ánimo blanco”) adopta una actitud positiva y receptiva ante todos los sutiles estímulos que le ofrece el entorno. Intenta definir su espacio íntimo en soledad, un lugar propio en el que poder abandonarse. Y aunque en esta composición no sea el jardín juanramoniano¹⁴⁷ el espacio elegido para escudriñar e

¹⁴⁴ «Metales cortantes. / Heridas sangrantes. / Blanco, rojo y negro. / Fórmulas constantes. / (...) Líquidos varios / reposando / sobre cubetas / de cristal»). El color blanco está asociado a uno de sus significados simbólicos más primitivos, el del dolor y la muerte («El traje blanco / que al herir, / con manchas rojas / quedará. / El alma blanca / que a morir, / si es que es preciso, / ayudará...»). El color rojo de la sangre o del (“farol”) para revelar radiografías, el negro del miedo y la muerte se confabulan para generar la turbación y el desasosiego de los hospitales («El rojo líquido. / El negro / de unos momentos / de ansiedad»).

¹⁴⁵ Para ver texto completo, Anexo.

¹⁴⁶ Es lo que Juan Ramón Jiménez señala como el fundamento del simbolismo: «... el simbolismo toma del parnasianismo la forma bella y breve, la forma precisa, pero no expresa una precisión objetiva, sino una imprecisión subjetiva; es decir, sentimientos profundos que no se pueden captar por completo, sino por alusiones, por rodeos, como en la vida misma», en Juan Ramón JIMÉNEZ, “*El modernismo. Notas en torno de un curso, 1953*”, México, Aguilar, 1962, pp. 222-223.

¹⁴⁷ En el interesante artículo de José M^a MARTÍNEZ DOMINGO sobre los intentos de Juan Ramón Jiménez de definir los espacios de su mundo interior, señalaba: «...se percibe un repetido intento de perfilar y definir los oscuros constituyentes de su intimidad aprovechando el rico simbolismo que ofrece el espacio concreto del jardín. Con ello este lugar se interioriza y sus habitantes y elementos decorativos devienen en trasposiciones de las inquietudes espirituales del poeta. Esos habitantes se presentan en un hálito de penumbra y oscuridad propios de un alma que se intuye pero que aún no se conoce a sí misma»,

investigar en el alma, sino una estancia, la finalidad en la elección es idéntica a la del poeta onubense: encontrar los lugares placenteros para la intimidad. Así la “penumbra”, los “habitantes” y la “oscuridad” de Juan Ramón se convierten en este poema en “humo, semblantes y sueño callado”. La autora se desliza en su pensamiento por un estado casi “onírico”, de duermevela que va borrando los límites entre el “yo contemplador” y la estancia evocada. Como señala Merleau-Ponty no es la percepción de la realidad basada únicamente en los sentidos, sino la reflexión subsiguiente lo que desencadena el acto creador¹⁴⁸. Es lo que en las teorías de Gaston Bachelard se denomina la “esencia intuitiva”, lo que se intenta conseguir en esta composición. El poema, por lo tanto, se integra en el simbolismo intimista más puro, cuyas raíces primitivas debemos buscarlas en Bécquer. Los efectos sensoriales visuales (“rojas pantallas, ánimo blanco, negra bocina, taza rosa, el humo”), táctiles (“lecho blando”) y sonoros (“voces incoherentes por radio”) van recreando una atmósfera que invita a dejarse llevar, en el tiempo, por esos mundos de pérdida consciente. Concha Méndez nos lleva al final del día a través de brevísimas pinceladas descriptivas del entorno que simbolizan la noche, el descanso, el sueño... El tiempo pasa vaga e indefinidamente, hasta que la luz muere y llega el sueño. El humo se relaciona estrechamente con la vaguedad recreada en ese espacio íntimo que transporta dulcemente el pensamiento al universo de los sueños. Sin embargo en esta poesía aparece un modernismo que Octavio Paz relaciona con la segunda etapa del movimiento iniciada por L. Lugones y que se centra en “la conquista de lo cotidiano maravilloso. (...) estética de lo mínimo, lo cercano, lo familiar”¹⁴⁹. El poema se estructura en una primera descripción del momento en la estancia con tres pinceladas (la luz, el estado de ánimo y el sonido). Después la voz lírica comienza a pensar-divagar, ya que el tiempo en que transcurre la escena es (“el desmayo/ de la sobremesa”), sobre lo que ve y oye (“taza, té, cigarro, humo, semblantes, sueño callado”). Para que “después” ese “sueño callado” despierte a través de dos elementos que incitan a ese abandono de los sentidos (“el libro abierto, el lecho blando”) y

“Juan Ramón Jiménez y Rubén Darío: Naturaleza e intimidad en *Arias tristes*”, *Anales de Literatura hispanoamericana*, N° 23 (1994), p. 242.

¹⁴⁸ Vid Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.

¹⁴⁹ Octavio PAZ, *Los hijos del limo*, Seix-Barral, 1989, p. 139.

termine con la somnolencia (“se entornaron / los párpados”) y la tarde (“la estancia sin luz, / otro día acabado”). Utiliza en dos ocasiones los puntos suspensivos (“calavera que piensa...”) y (“otro día acabado...”) y en ambos casos el tema del *tempus fugit* está presente; en el primero, al hablar de la modernidad de lo que se sabe mortal en el arte, inserta la incertidumbre del tiempo que desemboca inexorablemente en la muerte. Y en el segundo, el indefinido “otro” determinando a “día” acentúa el vértigo del fluir temporal, ese fluir irremediable.

La modernidad de la época (música de moda y mundo de los automóviles) era otro de los motivos que la atraían, representada con especial acierto en *Jazz-band*¹⁵⁰. Este poema es representativo de un mundo y una sociedad cambiante al estilo americano. En *Jazz-band*¹⁵¹, la voz poética evoca a través de una enumeración caótica de sensaciones percibidas, todo lo referente a lo que supone una banda de jazz¹⁵²: atmósfera, instrumentos, sonidos y espacios son interiorizados y mediante ellos se infiere que el nuevo estilo de música significa algo más trascendente que el puro dinamismo o la modernidad, son ritmos cargados de vitalismo que van más allá de lo musical. La escritora se identifica con las cualidades de esta nueva música, registrando de una forma casi primaria las intensas sensaciones que le provoca. Es la intuición sugerente de M. Heidegger¹⁵³. Todo el poema se estructura en estrechos paralelismos de sustantivos y adjetivos que van desgranando la selección subjetiva que la autora realiza en esta instantánea fotopoética de una banda de jazz; a través de la técnica impresionista y de la enumeración caótica vanguardista, plasma ese instante, que viene motivado por la impresión visual total, sonora y anímica que experimenta. Hay que recordar que la autora fue una defensora activa de este estilo de música y de los nuevos bailes de esta época que ella difundió y

¹⁵⁰ Vid el capítulo sobre signos de modernidad, códigos, tecnología, etc., que dedican, María Francisca VILCHES y Dru DOUGHERTY en *La escena madrileña entre 1926 y 1931: Un lustro de transición*, op. cit., pp. 15-62.

¹⁵¹ Para ver texto completo, Anexo.

¹⁵² «Paralelamente al interés por la radio y el fonógrafo, figuraba la querencia por el jazz, un nuevo ritmo descoyuntado que había llegado a Madrid en 1919, con la primera orquesta negra que actuó en el Club Parisiana, junto a la Plaza de la Moncloa. Fueron devotos del jazz Ramón Gómez de la Serna, [...], Luis Buñuel [...], Luis Cernuda, Salvador Dalí...», (Roman GUBERN, *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, op. cit., p. 81).

¹⁵³ Martin HEIDEGGER, *Feldweg-Gespräche (1944/45)*. *Gesamtausgabe*, vol. 77, Frankfurt/Main, Vittorio Klostermann, 1995, p. 189: «Ahnen bringt mehr frucht als das vermeintliche, seiner selbst allzu sichere sehen». («Intuir da más fruto que el pretendido mirar, demasiado confiado en sí mismo»).

dio a conocer con entusiasmo en los salones de baile madrileños¹⁵⁴. Vuelve a utilizar el verso corto y la rima asonante, que imprimen un ritmo frenético, intensificado por el asíndeton absoluto que organiza la enumeración. Resulta interesante la utilización exclusiva del punto, rasgo prosodemático que connota el deseo de sugerir, impactos anímicos, intuiciones absolutas y únicas. Distingue en cada elemento una sensación evocada de manera singular, individualizada, aparentemente inconexa, pero que unida a las demás nos proporcionan la lógica de un todo: evocación de una banda de jazz interpretando y exhibiendo su ingenio en un espacio público. La música es definida como (“ritmo cortado, campanas histéricas, juegos de niños, acordes delirantes, quejido de metales”). Si tenemos en cuenta que el jazz se define como improvisación libre del tema en cada ejecución sobre una base melódica, que el patrón rítmico se fundamenta en melodías sincopadas y que la composición se basa en un instrumento solista más una sección rítmica (batería, contrabajo o bajo electrónico / piano o banjo o guitarra), encontramos la traslación de la realidad concreta al espacio interior de la escritora. Esta música es para ella juego, nuevos sonidos, desinhibición y ritmo. La luz aparece inundándolo todo (“luces brillantes, astros fulminantes”), aunque la palabra “astros” también pudiera deberse a un elogio, a la interpretación soberbia de los músicos. La modernidad y la diversión aparecen como (“erotismos, licores rebosantes, exóticos murmullos, rascacielos, diáfanos cristales”); es, por lo tanto, una música sugerente, provocadora; invita a liberarse de las ataduras morales de la sociedad, se expone en modernos edificios acordes con la nueva mentalidad; ya no es la naturaleza sino la ciudad real la que invita a sus habitantes a salir de la mediocridad y vulgaridad de la sociedad burguesa. La impresión visual y sonora provoca en ella, ese instante mágico, casi irreal, desbordante, una experiencia de libertad que cohesiona ese mundo interior y exterior de la poeta. Abstrae la realidad, para identificarse como persona que va definiendo poco a poco sus tiempos y espacios subjetivos. Es una mujer moderna, bastante liberada, con una cierta actitud provocadora que defiende la modernidad como una de las expresiones de libertad. Receptiva a todo tipo de influencias, realiza en este poema la primera experimentación dentro

¹⁵⁴ Es cuando Méndez escribe: «Volví a Madrid con mis padres [...] Algunas veces volví a bailar el Charleston, que yo puse de moda en los hoteles de Madrid, presentándolo casi como un baile acrobático. Seguí bailando», (Concha MÉNDEZ, *Memorias...*, op. cit., p. 43).

de una de las vanguardias más conocidas del momento, el Ultraísmo¹⁵⁵: en el poema se funden imágenes diversas de forma veloz y simultánea, no hay elementos sentimentales, morales, confesionales... y suelen ser escenas urbanas de la vida moderna en las que intenta descubrir connotaciones líricas. Aparece una sensibilidad enfocada hacia lo objetivo y aséptico, tal y como Ortega y Gasset había recomendado en *La deshumanización del arte*. Además no aparecen los nexos, frases mediadoras, adjetivos inútiles sino que prevalece el estilo nominal por lo que la continuidad del discurso queda interrumpida y se destaca la realidad de forma fragmentaria. Todos estos rasgos son fundamentales a la hora de configurar la estructura del poema.

Para terminar, con el análisis formal del libro, hay que señalar que cuando Concha Méndez inicia su andadura poética, es una mujer joven e impulsiva que no se regía por planteamientos poéticos sólidos que indagaran los fundamentos estéticos formales de esta nueva actividad, sino que se dejaba llevar por una pulsión romántica arrolladora, que mostraba la prioridad absoluta del contenido sobre la forma en la creación de unos mundos líricos repletos de imágenes y símbolos; las estructuras formales solo le interesaban como medio para establecer, en el signo artístico, la relación o vínculo entre el mundo real y la proyección irreal del mismo. El libro está compuesto por setenta y cinco poemas de extensión variable que fluctúa entre cinco y treinta y cuatro versos, aunque predominan los poemas entre doce y dieciocho versos. En cuanto al cómputo silábico del verso, los más utilizados son el heptasílabo y el octosílabo. También es muy frecuente la polimetría en todo el libro. La rima asonante es la más utilizada, la mayoría de las veces distribuida con gran libertad, de forma dispersa e irregular. Hay una gran libertad estrófica, la mayor parte de los poemas no obedecen a ninguna

¹⁵⁵ Vid Jorge Luis BORGES, "Anatomía de mi *Ultra*" *Ultra*, Nº 11, (1921); Guillermo DE TORRE, "Kaleidoscopio", *Ultra*, Nº 24, (1922) y *Literaturas europeas de vanguardia*, Madrid, Caro Regio, 1925 (v. Reed. A cargo de José M^a Barreda López, Sevilla, Renacimiento, 2001. Muchos años después J. Luis BORGES, desde el recuerdo de las generaciones literarias comprendidas entre 1921 y 1928, escribía: «Nadie ignora (mejor dicho: todos han olvidado) que el rasgo diferencial de esa generación literaria fue el empleo abusivo de cierto tipo de metáfora cósmica y ciudadana. Ya irreverentes [...]; ya piadosas [...], esas alarmantes imágenes combinaban hechos actuales, cosas del cielo intemporal o siquiera cíclico, y de la inestable ciudad. Recuerdo que asimismo recomendamos, como todas las nuevas generaciones, el retorno a la Naturaleza y a la Verdad y la muerte de la vana retórica. También tuvimos el arrojo de ser hombres de nuestro tiempo –como si la contemporaneidad fuera un acto difícil y voluntario y no un rasgo fatal–. En el primer impulso abolimos –¡oh definitiva palabra!– los signos de puntuación...», *Obras completas en colaboración*, Madrid, Alianza Editorial, 1983, p. 51.

normativa retórica aunque, en ocasiones, logra alguna copla o romance sin demasiado rigor en la aplicación de la norma. Como señalaba el crítico José Lorenzo, que cierra con el “colofón” este poemario, “La autora no sabe aún académicamente lo que son versos. Tiene solo de ellos la intuición y los regazos de lecturas desordenadas y febriles”¹⁵⁶. Es verdad que la inexperiencia o falta de oficio se nota en algunos de sus poemas, que se reducen a rapidísimas y elementales insinuaciones poéticas. Poesía emotiva y sentimental con una estructura formal poco elaborada.

La presencia explícita del emisor, el *yo* poético, *alter ego* de Concha Méndez, es la de una mujer del primer tercio del XX que intenta la expresión de una subjetividad femenina sin prejuicios en una España, en gran parte recelosa de estas jóvenes intelectuales que empezaban a cuestionar principios hasta ahora inamovibles. En éste, su primer poemario intenta encauzar, con las formas verbales y las imágenes aprendidas de manera autodidacta en el contexto cultural en el que vive, el torrente de sentimientos y sensaciones que la hacen sentirse una extraña en su entorno. La poesía, a partir de este libro, le permitirá ir indagando en esa existencia, todavía poco vivida, algo aburrida y muy cargada de proyectos por ahora solo focalizados en su faceta creativa.

Los recursos literarios no abundan porque la poeta, por ahora, busca una voz directa y clara. Sin embargo, algunas imágenes metafóricas son bastante interesantes y recrean un mundo interior lleno de matices y rico de sugerencias simbólicas (“La vida: / una pausa inesperada”, “De los vientos mariposa (esquiadora)”, “es la lluvia del estío / llanto de infante pequeño”, “Y surge en el ambiente / tinte escarlata (amanecer)”, “Los ojos reluciente / bajo la noche fría (los faros del coche)”, “La niebla estaba cayendo. / Yo iba rasgando la niebla”). Una construcción formal peculiar y recurrente en este poemario es la conversión, a través de la utilización de las mayúsculas, del nombre común en propio, cuando quiere metamorfosear en ser animado algo que no lo es, o bien, desea potenciar y singularizar para lograr una cierta trascendencia espiritual (“Y dormía el Ocaso, Ecos de melodía / sollozan por la Tierra”, “¡Y de allí / a la laguna, / al espejo / de la Luna!”). Por lo tanto una de las figuras que más utilizada es la prosopopeya (“campana muda”, “pueblo dormido”, “la Luna juega con la Noche”, “Dormía aún la fragata”,

¹⁵⁶ José LORENZO, “Colofón”, *Inquietudes*, op. cit., pp. 107-108.

“La tierra se estremece”, “La Música bebía”). Otro rasgo de estilo, es la utilización de puntos suspensivos con referencias, la mayor parte de las veces, a significados temporales de futuro (“Ya la luz se ha dormido...”, “Amor: / Una sombra / pasaba...”, “Y llamará / a la puerta de tu casa, / y tú saldrás / a recogerlo...”), a deseos vehementes, sueños: (“¡Algo yo quisiera ser / que me acercara a la mar!...”, “Más que ardiente remadora / un pirata me creía...”) o a espacios anímicos por recorrer (“Por eso la existencia / tiene el encanto vivo / de los hondos misterios..., esas regiones / polares, / son nostalgias / de mi alma..., Y otra aurora boreal / se va iniciando en mi pecho...»). Este rasgo formal se convertirá en un estilema de la autora, muy presente en toda su producción. Por último, la entonación exclamativa es algo abundante en el cierre poemático; parece no poder contener la emoción poética que la obliga a derramar su inspiración en ascensos y descensos tonales que proporcionan al poema un tono melodramático algo afectado, ya que aminora la capacidad de generar emoción lírica.

1.3. El horizonte del viaje: sed de ver para aprender. *Surtidor* (1928).

Surtidor es el segundo libro de poemas publicado que indica que el camino iniciado, dos años antes en la creación literaria, no era fruto de un capricho pasajero, sino la decidida resolución de la escritora de ejercer su vocación¹⁵⁷. Cuando se publica este poemario, el eco que reflejan los periódicos de su actividad literaria es evidente, lo que pone de manifiesto que aunque era su segundo poemario, ya empezaba a ser conocida en los círculos periodísticos y literarios del momento.

El título del libro es toda una declaración del origen o causa del mismo. La poeta reconoce que su poesía nace de la necesidad de orientar y conducir el torrente de sensaciones que brotaba en ella y necesitaba manifestar. Interpreta su producción poética adoptando el sentido casi visual del caligrama “Surtidor” (1918) de Guillaume Apollinaire, es decir, igual que

¹⁵⁷ « Seguía escribiendo; la mayoría de los poemas los concebí en las sillas que no roba nadie de los paseos de Madrid. En aquel tiempo yo no había hecho reflexión alguna sobre la poesía; los poemas me salían a todas horas y en todas partes sin proponérmelo. Por esto creo ahora que la poesía sale porque sí; el que nace, nace; pero tiene que haber un resorte para que surja, como surtidor que de repente suelta aquello», C. MÉNDEZ, *Memorias...*, op. cit., p. 53.

brotaban las palabras en el poema visual del escritor francés, en este poemario es el propio yo lírico de la autora el que se transforma en *Surtidor* de las mismas. Se empieza a observar un tímido cambio en la voz poética. Hay un paulatino distanciamiento del “yo romántico”, del enfoque subjetivo, para acomodarse a una presentación objetiva del hecho poético. Esto no quiere decir que haya un rechazo absoluto del yo¹⁵⁸, una negación radical del sentimiento íntimo. Como Biruté Cipliauskaitė puntualiza: “los poetas de su grupo creían en el sentimiento, pero no en el sentimentalismo, su afirmación implica que el yo no quedaba desterrado, sino reducido a esencia e invisible”¹⁵⁹. Las vanguardias, por lo tanto van a dejarse notar poco a poco, sin estridencias, tamizando la presencia del yo, que no desaparece por completo¹⁶⁰.

En esta poesía, se observa la lectura de Luis de Góngora, Gustavo Adolfo Bécquer, Rosalía de Castro y Juan Ramón Jiménez. Del grupo del 27, ha leído y aprendido especialmente de Rafael Alberti y Federico García Lorca. Las relaciones de amistad serán decisivas para ir configurando esa mujer valiente y rompedora que se atreverá, poco tiempo después, a cortar definitivamente con los lazos familiares que tanto impedían su desarrollo de mujer independiente. Hay una intelectual, Maruja Mallo, que va a ser definitiva en este cambio porque, no solo se divertirán juntas escandalizando a la sociedad biempensante, sino que esta pintora le irá abriendo horizontes culturales nuevos que ella desconocía y toda una serie de posibilidades de formación y descubrimiento culturales en el Madrid de la época, que hasta ese momento se le habían negado.

Tertulias, exposiciones, conferencias, magisterio de amigos y su infinita sed por aprender van diseñando la formación de la escritora. Las lecturas también seguirán ayudando

¹⁵⁸ Biruté CIPLIAUSKAITĖ señala que «Ya Mallarmé rechaza “le moi haïssable”; Rimbaud declara “Je es un autre”; Lautréamont introduce el principio de intercambialidad; Michel Leiris procede por *biffures*, y Valéry siguiendo a “Hérodiate” de Mallarmé, se vale del monólogo dramático, habla en voz de personajes inventados...» (“El yo invisible: Ernestina de Champourcin y las poéticas de la vanguardia”, *La construcción del yo femenino en la Literatura*, op. cit., 2004, p. 107).

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 108.

¹⁶⁰ Alfonso SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, al hacer el análisis del personaje poético creado por Concha Méndez en *Surtidor*, apunta lo siguiente: «El personaje poético que muestra en ellos se halla situado –y con gusto- en medio de la modernidad. Es un vanguardismo, el suyo, más de reflejo personal, de temas, de motivos y de elementos contruidos, que de lenguaje o forma. Y en esto, que no es en modo alguno casual, Concha Méndez está en sintonía con los poetas de su generación, quienes aunaron, en una actitud inequívoca, tradición y vanguardia, clasicismo y modernidad», “Concha Méndez y la Vanguardia”, art. cit., p. 119.

como complemento de estas experiencias vitales. De las vanguardias, principalmente ha vivido el ambiente transgresor y rupturista en Madrid con Gregorio Prieto, Salvador Dalí y la ya citada Maruja Mallo. Conoce y ha leído a escritores como Ramón Gómez de la Serna, Sigmund Freud y su *Teoría del psicoanálisis*. Admira el moderno cinema: no hay que olvidar su relación sentimental de siete años con Luis Buñuel¹⁶¹.

Vive el vanguardismo del momento en Madrid, sin por ello, dejarse llevar por la estética más rupturista del mismo, sino aprendiendo y asimilando, en una postura más ecléctica, aquellos principios o procedimientos líricos que mejor se adecuaban a su pensamiento¹⁶². Pero si existe una vanguardia que se manifiesta de manera clara en este poemario, ésa es el ultraísmo. Aplicando algunos de los principios estéticos de este ismo¹⁶³, vemos en *Surtidor* evidentes rasgos de esta, también, ecléctica vanguardia; así encontramos poemas en los que se funden imágenes diversas de forma veloz y simultánea; no suele haber elementos sentimentales, eróticos, morales, ni confesionales; suelen aparecer escenas urbanas de la vida moderna en las que intenta descubrir connotaciones líricas¹⁶⁴; desde el punto de vista estructural, o no aparecen o son pocos los nexos, frases mediadoras, adjetivos inútiles y prevalece el estilo nominal por lo

¹⁶¹ «No fueron las pautas proporcionadas por éste (cinema), sino modelos menos a ras de tierra, los elegidos por los poetas del 27 para enriquecer sus temas, vivencias y técnicas. Sin estas aportaciones, su literatura hubiera sido menos moderna y cosmopolita; pero también es justo reconocer que, sin ellos y sin Buñuel, resultaría mucho más difícil hacer concordar en nuestro país las nociones de cine y vanguardia», Agustín SÁNCHEZ VIDAL, “La generación del 27 y el cine”, *Cuadernos hispanoamericanos*, N° 514-515 (1993), p. 142.

¹⁶² Juan Ramón MASOLIVER señala la influencia no de una vanguardia concreta sino de todo un ambiente vanguardista: «Lo mismo que querer encontrarlo [el surrealismo] en Concha Méndez Cuesta años atrás. A pesar de su conducta, los versos de Concha Méndez ¿qué son sino *vanguardistas*?» (“Posibilidades e hipocresía del surrealismo en España” (1930), *Perfil de sombras*, Barcelona, Destino, 1994, p. 24).

¹⁶³ «Jorge Luis Borges ha publicado en uno de los últimos números de *Nosotros*, de Buenos Aires, un estudio acerca del ultraísmo, del que entresacamos los párrafos siguientes: ‘Esquemática la presente actitud del Ultraísmo, es resumible en los principios que siguen: 1º *Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora*. 2º *Tachadura de las frases medianeras, los nexos y los adjetivos inútiles*. 3º *Abolición de los trebejos ornamentales, el confesionalismo, la circunstanciación, las prédicas y la nebulosidad rebuscada*. 4º *Síntesis de dos o más imágenes en una, que ensancha de ese modo su facultad de sugerencia*. [...] La unidad del poema la da el tema común –intencional u objetivo–, sobre el cual versan las imágenes definidoras de sus aspectos parciales’», Guillermo de Torre, “Kaleidoscopio”, art. cit. (s.p.).

¹⁶⁴ Víctor GARCÍA DE LA CONCHA señala en los poetas del 27: «El ultraísmo, y más concretamente el creacionismo, fomentaron en los poetas de la *joven literatura* el interés por la imagen como célula germinal del poema y el cultivo de un determinado tipo de metáfora, entendida como un proceso mágico por el que, acercando dos objetos alejados, se crea una relación nueva, supuestamente inexistente en el mundo natural», “Introducción”, *Antología comentada de la Generación del 27*, Madrid, Espasa-Calpe, 1998, p. 53.

que la continuidad del discurso queda interrumpida y se destaca la realidad de forma fragmentaria. Además se atiende de manera especial a los valores visuales y plásticos, resaltando la relación entre la poesía y la pintura, incluso en la disposición tipográfica del poema, llegando a ciertos guiños caligramáticos.

Pero en este libro también encontramos algunos poemas, que pueden relacionarse directamente con los motivos y los resortes formales de un neopopularismo matizado por los logros creacionistas de Rafael Alberti y Federico García Lorca, como ha señalado José Hierro¹⁶⁵. Emilio Miró observa que “el influjo inspirador de Lorca y —sobre todo— del poeta de *Marinero en tierra* iba a ser decisivo en la poetisa incipiente e intuitiva, que había descubierto su manantial interior, y de él brotaba un *surtidor* incontenible e inagotable”¹⁶⁶. Aunque en 1928 ya se ha celebrado el homenaje a Góngora y los poetas han superado “la aventura, la experimentación vanguardista, el chispazo verbal, la poesía como juego, la pirotecnia imaginativa”¹⁶⁷, la joven poesía española ha creado o está ensayando arquitecturas poéticas más sólidas a través del neobarroquismo y el neoclasicismo¹⁶⁸. Concha Méndez todavía mantiene esta poesía que busca su inspiración en las fuentes populares y en el folclore de la lírica tradicional. Emilio Miró añade que Concha Méndez podía conocer los romances de Federico García Lorca a través no solo de la publicación de las revistas *Litoral*, de Málaga, *Verso y Prosa*, de Murcia, *Mediodía*, de Sevilla, etc., sino también por las lecturas que hacía el

¹⁶⁵ «La revolución creacionista pasó muy pronto (...) y ayudó a contemplar la poesía del pasado, desde ángulos nuevos. Sobre todo la que, como sucede con Góngora, posee una rica imaginaria. O, la de los cancioneros, la breve poesía para cantar, chispazos, frescor, poesía que no sermonea, que no describe morosamente, sino que lo deja todo apuntado, esbozado, sorprendente en su sencillez.(...) Y es en ese momento cuando aparece Alberti. Llega cuando el creacionismo -imagen, brevedad- empieza a dar paso al neopopularismo. Tras la vanguardia, el refugio en la tradición, la mirada hacia el pasado, pero sintiéndolo vivo, no reliquia arqueológica. Alberti mira hacia atrás, muy atrás, a los cancioneros tradicionales, a la poesía anónima. Él, con Federico García Lorca, serán los más fervientes practicantes de esta manera que tiene, no lo olvidemos, unos antecedentes muy inmediatos: Manuel Machado, tan próximo a la copla popular, la de su tiempo, y Antonio Machado, el de los Proverbios y cantares de Campos de Castilla», José HIERRO, “Primeros pasos de Alberti”, *El Mundo*, 28 de octubre de 1999.

¹⁶⁶ Emilio MIRÓ (ed.), *Antología de poetisas del 27*, op. cit., 1999, p. 34.

¹⁶⁷ José HIERRO, “Primeros pasos de Alberti”, *El Mundo Documentos*, jueves 28 de octubre de 1999. [Centro virtual Cervantes].

¹⁶⁸ En esta época (1928) Alberti ya está escribiendo *Cal y canto*, libro de clara influencia gongorina y Lorca que ya ha escrito, que no publicado su *Romancero Gitano*, en una carta en 1927 a Melchor Fernández Almagro le dice «he trabajado bastante en nuevos y originales poemas pertenecientes ya, una vez terminado *Romancero Gitano*, a otra clase de cosas», *Epistolario completo* de Federico GARCÍA LORCA, edición de Christopher Maurer y Andrew A. Anderson, Madrid, Cátedra, 1997, p. 494.

poeta granadino entre amigos y escritores¹⁶⁹. Hay que tener en cuenta también que Alberti había publicado además de *Marinero en tierra*, ya en 1928, *La Amante* y *El alba del alhelí*. Sin embargo, toda esta renovación intelectual y poética no desplazará totalmente el halo de romanticismo intimista de Bécquer y Rosalía que surge con frecuencia en los versos de este libro¹⁷⁰. Ernestina de Champourcin dejó constancia de ello:

En *Surtidor*, publicado recientemente, Concha Méndez olvida algunas influencias demasiado visibles, en especial la de Rafael Alberti, para lanzarse por senderos más suyos. Un cielo sin límites cruzado por aviones y trasatlánticos sirve de fondo a esta segunda etapa de su obra –de su vida también–, ya que el poeta partió a tierra extraña cumpliendo su inquieto afán de anchura y renovación. (...) En el fondo de estas estrofas se esconde vergonzoso el clamor de un romanticismo voluntariamente refrenado. Es el empeño de no querer “escribir sus lágrimas” que caracteriza a la nueva poesía¹⁷¹.

Para J. Valender “la vertiente más lograda de esta poesía tal vez corresponda a los versos en que el neopopularismo del tipo practicado por Lorca y Alberti convive con el simbolismo de un Antonio Machado”¹⁷². Alfonso Sánchez añade la perfecta simultaneidad y convivencia en su producción poética de la tradición y la vanguardia:

Una cosa era la conducta personal de Concha Méndez, transgresora y rupturista en lo social, y otra muy distinta, la actitud del personaje que construyó para expresarse poéticamente. Este último, sin duda, por influencia de Alberti y de Lorca y de otros poetas del 27, adoptó los ropajes de la modernidad, pero no se sustrajo de la presión clásica dominante en aquel momento de crisis ideológicas y espirituales: la presión neopopularista de influencia juanramoniana. [...] Esa contradicción –también podríamos hablar de “coexistencia”– entre la mujer y el personaje poético que de ella nace puede llevarnos a señalar la que se produce en las páginas de *Surtidor* donde poemas de corte neopopularista se alternan con otros teñidos del vanguardismo más rabioso¹⁷³.

La modernidad y las vanguardias hacen mella en esta personalidad tan abierta y rompedora y, en este poemario, vemos el modo y el trabajo de asimilación no solo de formas poéticas sino también de contenidos que coincidían con sus principales aficiones (los deportes, el cinema, los ritmos musicales y bailes americanos, la aviación, las expediciones polares, etc.). Por otra parte, su afectividad aparece pocas veces de forma clara, como marcando una consciente impudicia para expresar sentimientos; sin embargo, hay una innata actitud vital de corte romántico que proyecta su intimidad a través de la ensoñación.

¹⁶⁹ Emilio MIRÓ, “Preliminar”, *Vida a Vida y Vida o Río* de Concha Méndez Cuesta, op. cit., 1979, p. 16.

¹⁷⁰ «¡Mejor si somos unos románticos! ¡También sabemos ser, sinceramente, siglo XX», [Carta a Gregorio Prieto (Londres, 23 de marzo o abril, 1929)], James VALENDER, “Concha Méndez escribe a Federico y otros amigos”, art. cit., p. 146.

¹⁷¹ Ernestina de CHAMPOURCIN, “3 proyecciones”, art. cit., p. 86.

¹⁷² James VALENDER, “Introducción”, *Poemas (1926-1986)* de Concha Méndez Cuesta, op. cit., p. 13.

¹⁷³ Alfonso SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, “Concha Méndez y la vanguardia. Apuntes para un retrato de mujer moderna”, art. cit., pp. 119-120.

Para Concha Méndez la amistad de Maruja Mallo y estos años serán apasionantes, enriquecedores y llenos de vitalismo creativo; una amistad en la que la correspondencia y correlación entre pintura y literatura queda registrada ampliamente no solo en el relato autobiográfico de la poeta, sino también en la senda producción pictórica y poética de ambas. Por consiguiente la escritora, poco a poco, iba seleccionando aquellos elementos que consideraba más adecuados a su credo poético, con una singular concepción lírica que amalgamaba el sedimento literario, tanto el libresco como el que se derivaba de sus relaciones sociales, con las experiencias vitales reales, originando composiciones poéticas “que reflejan una realidad vivida”¹⁷⁴. Pedro Cerezo Galán, en su estudio sobre la poética de Miguel de Unamuno, destacaba su credo poético: “No expongo aquí doctrinas que precedieron a mis poemas y me guiaron en hacerlos, sino el ámbito mental íntimo en que me brotaron. Mental digo porque la mente es visión, sentimiento y voluntad. Se ve, se siente y se quiere con el entendimiento. [...] Piensa el sentimiento, siente el pensamiento”¹⁷⁵, al que se cuida de añadir que los cantos han de tener “nidos en la tierra”, arraigo en la experiencia vital, para no esfumarse en el cielo. La poeta conocía y admiraba a Unamuno y de hecho lo visitó cuando estuvo exiliado¹⁷⁶. Por lo tanto si unimos al “ámbito mental íntimo” los “nidos en la tierra”, esto es, pensamiento y experiencia vivida, para que brote la poesía en Unamuno, encontramos una parte de la definición que Concha Méndez desarrolló, en la entrevista que le realizó Gamito Iturralde en 1928 sobre su concreción literaria del momento y las fuentes en las que bebía. La poeta definió su estética como “Primitivismo” que será la base para encontrar “nuevos conceptos”, y “Concepto y Creación, diferente a Creación y Concepto”¹⁷⁷. Primitivismo que acercaba a la poeta al mundo de las creencias y fuerzas irracionales que la sumergían en un

¹⁷⁴ Alfonso SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, “Concha Méndez y la vanguardia. Apuntes para un retrato de mujer moderna”, art. cit., p. 121.

¹⁷⁵ Pedro CERESO GALÁN, “Metáfora y pensamiento de Unamuno”, *Historia y Crítica de la Literatura Española*, Modernismo y 98, 6/1, (José Carlos Mainer, Barcelona, Mondadori, 1994, pp. 254-255.

¹⁷⁶ « Uno de aquellos días que paseé con ellos (Pilar Zubiaurre y Juan de la Encina) en las Vascongadas, pasamos a Hendaya a visitar a Miguel de Unamuno. Había elegido este lugar para exiliarse, porque desde Hendaya podía ver las costas de España», Concha MÉNDEZ, *Memorias...*, op. cit., pp. 58-59.

¹⁷⁷ Gamito ITURRALDE, “Campeona de natación y poetisa. Concha Méndez, del Lyceum Club”, *Concha Méndez en su mundo*, op. cit., pp. 33-38.

pasado primitivo y elemental, contrario a ese mundo civilizado, moderno que se desarrollaba de forma vertiginosa y que, sin embargo, ella tanto valoró.

Hay una crítica a esa sociedad moderna deshumanizada, alienadora pero también atractiva y rebotante de potencialidades; intenta superar esta contradicción, remontándose a la ucronía, la reconstrucción lógica, de ella, creadora o soñadora poética, rompiendo los límites del tiempo y el espacio para encontrar formas de poesía no contaminadas. Pero al mismo tiempo, pone en tela de juicio los preceptos vanguardistas de creación absoluta¹⁷⁸, alejada, a menudo, del control de la razón o la lógica; lo que la poeta propone es que la poesía sea el resultado de un doble proceso en el que para descubrir o crear un mundo poético, primero es necesario “pensar el sentimiento” para después crear la idea poética, es decir, la reflexión poética debe ser anterior a la creación, en claro contexto con lo que sería tiempo después el concepto de “razón poética” zambraniano.

Como ha quedado patente la relación con Maruja Mallo fue decisiva en el proceso de construcción identitario de Concha Méndez. La personalidad tan libre y, a la vez, tan rica desde un punto de vista cultural e intelectual de la pintora, le servirán como un nuevo rol femenino, modelo, punto de partida de un proyecto vital que se inicia ya, sin posible retorno o marcha atrás. Comienza para la poeta un cierto exilio del grupo social más cercano que rechaza tanta liberalidad; la moralidad imperante de ideología burguesa y su círculo familiar más íntimo, no le perdonarán jamás este desvío del destino escrito para las señoritas de la buena sociedad; este exilio¹⁷⁹ es obligado por una sociedad que no soporta las individualidades, las diferencias, ya que cuestionan los pilares tradicionales de la misma sociedad conservadora.

El libro recoge en parte las angustias de una mujer que vive un momento histórico anacrónico con su mentalidad y personalidad, mucho más avanzadas. Las ansias de libertad,

¹⁷⁸ Vicente HUIDOBRO en su ensayo *la creación pura* escribe: «El poema creacionista se compone de imágenes creadas, de situaciones creadas, de conceptos creados; no escatima ningún elemento de la poesía tradicional, sólo que, aquí, esos elementos son todos inventados, sin ninguna preocupación por lo real o por la verdad anterior al acto de realización... [...] El poema tal como se presenta aquí, no es realista, sino humano», Vicente HUIDOBRO, *Poesía y prosa*, precedida del ensayo del *Creacionismo*, Madrid, Aguilar, 1967, p. 108.

¹⁷⁹ Catherine G. BELLVER, especifica un posible uso de exilio interior en el “aislamiento social” que padece Concha Méndez «por razones de unas estructuras patriarcales que le asignan [a la mujer] papeles sociales preconcebidos y opresivos», “Tres poetas desterradas y la morfología del exilio”, *Cuadernos Americanos*, vol. 1, N° 19 (1990), p. 55.

expresadas a través de la ensoñación de viajes por mar, tierra y aire son el eje estructurador del texto. Hay una denuncia explícita de la imposibilidad de lograr los sueños, por la falta de libertad. Además, Méndez es consciente de que existe una distancia insalvable, entre lo que representan para ella sus anhelos irrefrenables por salir de su medio y lo que esperan de ella su entorno social y familiar más cercano.

El poemario está compuesto por cincuenta: tres canciones y veinticuatro ritmos, todos ellos titulados; comienza con una dedicatoria: “A Ti, este collar de canciones engarzado en el hilo de mis horas”. John C. Wilcox señala al collar como un símbolo propio, ginocéntrico que “subraya la naturaleza femenina de su propio *sueño*”¹⁸⁰. No sabemos quién es el/la receptor/a de este libro, pero la dedicatoria parece referirse más a ese regalo del collar de flores de bienvenida, que en ciertas culturas tropicales hacen a los recién llegados; en esta dedicatoria las flores y el hilo que las engarza son permutadas por los poemas y el tiempo.

Los ejes temáticos que recorren *Surtidor* son los ya aparecidos en *Inquietudes* (el viaje, la naturaleza y la modernidad). Sin embargo, en este poemario se articula la modulación temática con un tono más dinámico, más seguro, más rico en sus matices y lo amplía con un grupo de poemas relacionados con la dimensión ontológica-anímica del ser. Los ejes que articulan el libro serían: *la noche, la luz y la urbe, el mar-los deportes, la modernidad, el deseo de viajar-el escapismo y el interior del ser*.

La noche será el momento para evocar sensaciones de pérdida y desorientación anímicas. La poeta arropada por el silencio reflexiona y proyecta sus estados de ánimo en esa negritud que se rompe a veces por la luz de luna y estrellas. Este refugio anímico de la noche, como en muchos otros poetas, crea una atmósfera placentera donde liberar el pensamiento y atraer la ensoñación. *Medianoche* y *Nocturno, Verde Luna, Noche*, son poemas de clara inspiración lorquiana (*Canciones*); la poeta sigue los planteamientos estéticos de compaginar tradición clásica y popular¹⁸¹. *Nocturno* es la evocación de un tránsito urbano por la noche. El

¹⁸⁰ John C. WILCOX, “Concha Méndez y la escritura poética femenina”..., art. cit., p. 221.

¹⁸¹ Daniel DEVOTO y Leo SPITZER la describieron en el poemario *Canciones* del poeta granadino: « se cruzan la tradición clásica y la tradición española popular. La versificación de estos poemas responde plenamente a su descendencia de los antiguos cancioneros, y sus metros cortos –a veces fragmentados en

frío y fuerte viento del Norte (“cinco mil aletazos”), las sombras de la noche (“mariposas”) y el sonido de las pisadas (“concierto”) son las impresiones sensoriales descritas. Utiliza algunas formas del folclore infantil, y en concreto de una canción documentada del siglo XVII, *La pájara pinta*¹⁸²; esta canción popular también había sido utilizada por Federico García Lorca en *Los títeres de cachiporrá* y por Alberti que había escrito en 1925 *La pájara pinta*, un guirigay lírico-bufoailable que nunca terminó. En el poema se utiliza la materia tradicional en los versos de arte mayor que por su semejanza fonética y sintáctica actúan como estribillo, infiriendo en el poema una clara musicalidad (“Luz de faroles, verde limón. / ¡Ay, que se apaga mi corazón! (...) Luz de mi alma, verde limón. / ¡Ay, que se enciende mi corazón! (...) Sueña la noche. Verde limón. / ¡Ay, que se duerme mi corazón!”).

Verde luna nos recuerda el comienzo del *Romance sonámbulo* de Lorca: “Verde que te quiero verde. / Verde viento. Verdes ramas” que ahora Concha Méndez transforma en: “Atardecer. Verde luna. / Verde luna y claro viento”. El poder cromático del verde de los jardines contagia al color de la luna al terminar la luz de la tarde (“Ya el día, por los jardines, se va durmiendo, durmiendo...”), al tiempo que el ánimo lírico se deja llevar por la suave declinación luminosa (“Debe ser la amargura / de otro día que se ha muerto...”) ¹⁸³. El poema utiliza la asimilación del romance al *rondeau* al hacer retornar el final de la poesía a su comienzo, lo cual produce un tipo de encuadramiento, igual que lo realizó Lorca en el *Romance sonámbulo*. También volverá a utilizar esta estructura en el poema *¿En qué luna nueva?* donde la noche, *in absentia*, es el espacio temporal para el encuentro de los amantes en la luna (“¿En qué luna nueva, amor, / me volverás a encontrar?”). El yo lírico pregunta por el lugar (“tierra, mar o viento”) de la próxima unión amorosa, consciente de su ya absoluta dependencia emocional (“En mi corazón presiento / que no es posible olvidar...”). El tiempo y la falta de luz

dos o tres líneas-, el juego aéreo de los estribillos /y hay canción que es casi solamente estribillo) unidos apenas por el hilo de araña de la asonancia, se complementan con repetidas alusiones y giros populares», “Tradiciones y técnicas en la poesía de Lorca” en *Historia y Crítica de la Literatura Española*, vol.7, op. cit., p. 385.

¹⁸² Anónima: (« Estaba la pájara pinta / sentadita en el verde limón; / con el pico recoge la hoja, / con las alas recoge la flor»).

¹⁸³ Nos recuerda el final del poema “Entre el velo de la lluvia”: “Voy a cerrar mi ventana, / porque si pierdo el valle, / mi corazón quizás quiera / morirse con el paisaje”, Juan Ramón JIMÉNEZ, *Arias tristes*, Madrid, Taurus, 1981, p. 61.

de la noche evocan momentos a medio camino entre la realidad y el ensueño. En *Medianoche*, surge una única estrella en el firmamento, propiedad del *yo* poético, que canta una (“canción negra”), la apreciada música jazz de la poeta, que recrea una atmósfera tan placentera que, en el final del poema, el sujeto lírico suplica que el tiempo se detenga para poder deleitarse con la magia del momento (“¡Que rompan ese reloj / y quede a solas con ella!”).

Noche estrellada alude al sonido de la naturaleza en primavera (“el grillo”) y al sonido del hombre: el fandanguillo, de hondo calado popular andaluz. La (“guitarra”) y una (“voz bronceada, / escapa / lamentándose”) son el instrumento y el sonido agitanado que definen lo sustancial de esta expresión artística musical. El sonido que (“escapa” “por la ventana”) emborracha el *duende* (“en esta noche, ebria, / de Mayo”). Expresa con acierto lírico, en este poema, el sentido profundo del canto popular. *Bailaora* es la evocación de una escena folklórica del baile de una gitana (“Armenia”) por la noche (“Un nocturno de bronce”) de fuerte influjo del *Romancero gitano* de Federico García Lorca en las imágenes sugeridas, pero también de influencia vanguardista-ultraísta en la disposición tipográfica del poema, la imagen múltiple y la influencia del cine. Lorquianas son las imágenes que recrean esa atmósfera llena de *duende*: (“El candil ciñe sombras a la pared encalada”, “Y líricos fandangos / sonado en la guitarra”, “Por la noche bronceada / nubes de sangre caliente” y “Ya al dintel / va llegando / la luz de la alborada”). Ultraístas son los versos sin rima de dispar medida y la imagen múltiple del vigoroso baile flamenco a través de una perspectiva cinematográfica connotada de fuerte dinamismo¹⁸⁴:

Primer plano:

Serpientes

Ritmos

Volantes

(Armenia la bailaora)

Y voces desconcertantes.

¹⁸⁴ «El ultraísmo introdujo definitivamente en la poesía española del nuevo siglo el gusto por el visualismo, por las imágenes y por las metáforas, que se convierten en esencia de la poesía», Román GUBERN, *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, op. cit., pp. 73-74.

El poema termina con la definición lírica del *duende* de la bailaora, en una imagen luminosa llena de encanto (“... ¡A Armenia la bailaora / no la llamaría Armenia / que la llamaría / Aurora!...!). En *Noche*, utiliza el ónix, un ágata listada de colores alternativos claros y muy oscuros como metáfora sugeridora del juego de luces en la aurora, pero sobre todo utiliza símbolos lorquianos de gran fuerza visual, aunque transformados: (“los puñales”) son (“luces”) que se clavan en (“la Noche”) y la perspectiva lorquiana desde las (“barandas”), ahora (“el Gran Anfiteatro”) se identifica con el firmamento por el que (“se asoman todos los astros”) para ver el espectáculo del amanecer. El alba es, en este poema (“la fiesta pagana”) admirada a través de (“los amplios ventanales”) y la víctima del destino trágico es (“la noche”). Es un poema, cuya imaginería tiene una violencia muy poco habitual en la poesía de Méndez, aunque también en *Juegos* la poeta utiliza otra vez la agresiva imagen del puñal, para significar la oscuridad absoluta (“Apuñalada de sombras / la noche se iba apagando”) que provoca una reacción de pánico escénico del momento (“Se fueron los vientos niños, / quedó el silencio temblando...”).

Mariposas negras sugiere una escena nocturna con tres elementos simbólicos: las polillas (“mariposas negras”) y (“las estrellitas”, “la luna roja”) que connotan el alma inquieta y agitada de la voz lírica; vuelve a utilizar la estructura del *rondeau* que repiten los dodecasílabos para describir esa escena nocturna observada desde la ventana a través de la imagen del juego de sombras y luces que van parejas al estado de ánimo del *yo* lírico y que encuadran la glosa en octosílabos, dibujando un poema visual con la forma de mariposa, rasgo caligramático del poema¹⁸⁵.

MARIPOSAS NEGRAS

Mariposas negras y un rayo de sol.
Mariposas negras en mi corazón...

Las estrellitas del cielo
bailan su lenta pavana.
La luna, roja, se asoma
al centro de mi ventana.

Mariposas negras y un rayo de sol.

¹⁸⁵ Al igual que Gerardo Diego diseñó sus textos tipográficos en *Imagen*, Concha Méndez utilizó los mismos procedimientos importados de Francia: «convertir la sustancia literaria, no sólo en imagen a través de su capacidad analógica o metafórica, sino también en un arte visual y en figura plástica, a través de la disposición caprichosa de su escritura», Román GUBERN, *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, op. cit., p. 71.

En ocasiones, la noche es el momento para evocar sensaciones de pérdida y desorientación anímica. *La noche* es un brevísimo poema que alude, en una metáfora de la noche, a una mujer que llora porque ha perdido su corazón. El *yo* poético le ofrece el suyo porque lo quiere abandonar ya que no sabe qué hacer con él. La noche lluviosa es el marco poético para sugerir la desorientación anímica (“Si es que perdió el corazón / y no ha podido encontrarlo, / la puedo ofrecer el mío, / que no sé dónde dejarlo...”). En *Noche fría*, el agua se convierte en el refugio para que la voz lírica femenina, (“nadadora” y “pequeña nave sin ancla”) atormentada, se pierda en la oscuridad de las sombras. La luna es (“camino claro”, “camino de luz y escarcha”), metáforas que evocan una potente paradoja, la de la luz fría en la oscuridad que sirve de guía y, a la vez, tiene un halo enigmático ya que es el marco perfecto para que la imaginación y la fantasía de esa voz femenina se desborde¹⁸⁶. *Nocturno en el mar* sugiere la noche a través de la acumulación de impresiones sensoriales originando un cuadro visual, roto al final por una fuga hacia la fantasía (“Para asustar a la Luna / gritan todas las sirenas...”). Utiliza las imágenes de forma veloz y simultánea para lograr esa instantánea marina (“El mar se llena de soles”) para significar las luces de los faroles reflejadas en el agua, (“Flores de escarcha y platino”) que son las propias farolas dispersas en los caminos que llegan al mar, (“negras velas / -sin mástiles- / de los navíos de tierra”) que nominan las costas y (“rumores / de claridades de selva”) que son las brisas.

En otro poema *Noche (En Castilla)*, al igual que en muchos otros, la poeta selecciona elementos representativos del paisaje urbano propio de Castilla en la noche para transmitir impresiones líricas cercanas a los escritores del 98, es decir, intenta introducirse en el alma de estas tierras y redescubrirlas en su pasado, y, al mismo tiempo, la tierra castellana se convierte en el espacio físico y mental al que acude para proyectar sus estados de ánimo. Esta técnica literaria que emplea imágenes poéticas de modo sucesivo, al igual que diapositivas, para lograr

¹⁸⁶ Alfonso SÁNCHEZ RODRÍGUEZ aclara que, en poemas como éste, Concha Méndez revela una crisis interna de índole romántica, reflejo de una crisis generacional de aquella época en la que vivió Alfonso, en “Concha Méndez y la vanguardia. Apuntes para un retrato de mujer moderna”, art. cit., p. 123.

una sensación de análisis que debe ser completado, resuelto por la inteligencia del lector, es lo que Thomas Stearns Eliot denominó el “correlato objetivo”¹⁸⁷ y lo que Concha Méndez intenta lograr en este poema al expresar sus emociones a través de las imágenes proyectadas de esta región: soledad, la luz, el horizonte infinito y el frío de Castilla (“traspasada de frío / -vibrante de soledades-, / llegaba la voz del río”, “La noche en sombra azulada / infinita y transparente, / llevaba un sueño de soles / brillando sobre su frente”). Los edificios religiosos que se colocaban en las principales entradas de las poblaciones castellanas, los árboles más habituales en los caminos hacia las urbes y los oteadores para vigilar y dominar la inmensa meseta (“Cerca, cruceros desnudos. / Y las flechas gigantescas / de los álamos oscuros”, “En el alto mirador / debió de entrar una estrella”).

En este libro de poemas, la naturaleza tan presente en *Inquietudes*, ahora asoma, en algunos poemas, referida en su relación con la luz, al proceso de mutación, de transformación de los elementos que la componen, desde la oscuridad a la luminosidad y viceversa. En este sentido Francisco Javier Díez de Revenga apunta que esta característica se trataba de una nota común en los primeros libros de los poetas del 27¹⁸⁸. Los atardeceres como en *La tarde* provocan una indeterminación en el estado de ánimo melancólico, hastiado y sediento de trascendencia metafísica (“Y van, mudas, / por el aire / bandadas de soledades / -gaviotas invisibles / en vuelo / de eternidades-”) y la proyección de la luz, metaforizado en un cometa en el azul del cielo desaparece en la paradójica altura de los valles, como un espíritu decaído

¹⁸⁷ «The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an “objective correlative”; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that *particular* emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked». Gil de Biedma traduce este texto: «En arte el único medio de expresar una emoción consiste en el hallazgo de un “correlato objetivo”, esto es, de un juego de objetos, una situación o una secuencia de acontecimientos que constituyen la fórmula de esa particular emoción; de tal modo que cuando los hechos externos, que deben terminar en una experiencia sensible, son dados, la emoción es inmediatamente evocada». Thomas S. ELIOT, “Hamlet and his problems”, *The sacred Word*, London, Methuen, 1950, p. 100.

¹⁸⁸ «Las representaciones en las que se evoca un momento determinado del día, eran habituales y obligadas en toda la poesía pura del momento, y podemos hallar representaciones en Guillén, en Salinas, en Prados, en Aleixandre, siempre en su primeros libros. Momento del día, en este caso concreto el ocaso, que lleva consigo la consideración del paso del tiempo, del inevitable transcurrir de la naturaleza del día, aportando así al momento paisajístico una trascendencia metafísica más profunda, en la que también tiene mucha importancia la antítesis luz / oscuridad, trascendente en este como en otros muchos poemas», Francisco Javier DÍEZ DE REVENGA, *Los poetas del 27, clásicos y modernos*, Murcia, Ediciones Tres Fronteras, 2009, p. 226.

(“La tarde cayó a los mares / –azul cometa / sin luz / muerto por los altos valles...–”). El ocaso está connotado a través de un fuerte simbolismo marítimo en el que la tarde, al extraviarse, pierde la orientación que le proporcionaba la luz hasta convertirse en (“Náufraga”). *La mañana*, emplea también el simbolismo referido al mar, pero para convertir a la mañana en un hidroavión que se ha posado en el alma marítima de la poeta (“En la orilla de mi alma / ha amarado la mañana”). La luz, que simbolizaría el optimismo, la creación, la novedad de lo que está por llegar, en la voz lírica solo influye en las fronteras marginales (orilla)¹⁸⁹ de su espíritu, no en el centro trascendental del mismo. La mañana se contagia del estado de ánimo y se funden en imágenes marítimas evocadoras de espacios líricos intimistas (“la mañana / lisa y pálida”, “fondo / –sin arenas– / las ondas que mueve el ancla”, “Incierta, / una estela larga...” y (“Ondean banderas altas / banderas altas y blancas”).

Tarde también destila esencias simbolistas; es un poema de clara inspiración juanramoniana (*Entre el velo de la lluvia*). La perspectiva desde la que se realizan los dos poemas, el de Juan Ramón Jiménez en *Arias tristes* [1903] y el de Concha Méndez, *Surtidor* [1928], la evocación de la escena campestre (“mi ventana”), el tiempo (“la tarde”), el espacio (“valle”) y la estrofa del romance son análogos¹⁹⁰. Sin embargo, el estado de ánimo de los dos poetas es diferente: lo que en Juan Ramón era miedo a dejarse contagiar por la nostalgia, dulzura y decadencia del paisaje (“Voy a cerrar mi ventana”), en Concha Méndez es deseo de apertura hacia esa soledad y silencio del paisaje (“Abrí mi ventana al valle”). La “ventana” significa no solo el medio para contemplar la imagen campestre, sino que simboliza la vía de fuga, el futuro liberador hacia un mundo que ella sueña conocer alguna vez; la ventana le anunciaba y revelaba que existía otra realidad por averiguar y dominar. La poeta quería experimentar la vida y se rebelaba contra una realidad impuesta que la asfixiaba, por ello

¹⁸⁹ El símbolo de la “orilla” para significar espacios anímicos secundarios, complementarios, por lo tanto, no esenciales va utilizarlo posteriormente en otra obra *Vida a vida* pero con otra intención emotiva, el mar golpea “sus orillas anímicas” con los recuerdos pasados, que ya no le afectan.

¹⁹⁰ Otras coincidencias temáticas como (“La campiña se ha quedado / fría y sola con sus árboles; / por las perdidas veredas / hoy no volverá ya nadie”) de Juan Ramón, en Concha Méndez aparece como (“¡El valle estaba tan solo / como un niño abandonado!”). Los versos juanramonianos (“pasan las vacas, volviendo / de la dulzura del valle”) aparecen como (“Ligero, entre la penumbra, vi cruzar un galgo blanco”) y (“Las tristes esquilas sueñan / alejadas, y la tarde / va cayendo tristemente”) en (“Fueron cayendo las sombras / sobre el valle y el sembrado”).

necesitaba “abrir ventanas” en su vida para llenar de luz y significado esa existencia vana e insustancial que su círculo familiar le intentaba imponer. La luz de la luna y las estrellas, percibidas desde la ventana, conducirán a Concha Méndez a asomarse al mundo de los sueños. La ventana era la esperanza de un futuro libre hasta que llegara el momento de salir al mundo¹⁹¹. En cambio Juan Ramón Jiménez se sirve del significado contrario, la ventana lo protegía del mundo, de la vida del exterior.

También, en el libro, aparece un minipoema de tres versos intitulado que evoca esa nostalgia romántica de una tarde lluviosa observada desde los cristales de las ventanas del hogar, que parece invitar a fundirse en su tristeza (“¡...! / ¡Cómo lloraba la tarde ¡ / ¡Cómo venía su llanto / a llamar a mis cristales!”). *Aurora* es el poema en que la luz del amanecer (“clarín de los gallos” “azucenas del alba”), se convierte en cómplice del corazón de la voz lírica que, fatigado por la aburrida monotonía del día a día (“cansado ya de la tierra / donde giran mis pisadas, / siempre por la misma senda...”), decide escapar (“Mi corazón me ha dejado”) a los lugares que siempre había soñado (“borracho de lejanías, / de mares y tierras nuevas, / mi corazón se fue un día”). El *yo* poético incompleto espera la vuelta de la fuerza motriz de su vida, al igual que las jóvenes, en la primitiva lírica tradicional, se quejaban de la marcha de los amantes al amanecer y esperaban su retorno (“Esperando estoy que vuelva...”); y mientras, el tiempo sigue su curso natural, *tempus fugit* expresado a través de una imagen femenina de fuerte contenido simbólico (“El rosario de las horas / va pasando cuenta a cuenta...”).

Primavera es un poema de corte ultraísta y, al mismo tiempo, muy cercano a la poesía popular tradicional de los poetas del 27. Es la evocación de una tarde primaveral (“Tarde de añil”) en un parque infantil (“inflada de globos”) a través de una acumulación y yuxtaposición

¹⁹¹ Este sentimiento, mucho tiempo después, será el expresado Carmen MARTÍN GAITE: «La ventana es el punto de referencia de que dispone para soñar desde dentro el mundo que bulle fuera, es el puente tendido entre las orillas de lo conocido y lo desconocido, la única brecha donde puede echar a volar sus ojos, en busca de otra luz y otros perfiles que no sean los del interior, que contrasten con éstos», *Desde la ventana*, Madrid, Espasa-Calpe, 1987, p. 36; «Tenemos la ventana abierta, que entre el frío, es una sensación incomparable de libertad», *El cuarto de atrás*, Barcelona, Ed. Destino, 1978, p. 110

de imágenes sensoriales (“Almendros de nieve. / La brisa de la tierra”, “Florecer de canciones. / Brote de capullos / en los corazones”). Alegría y optimismo que se proyectan en la naturaleza y estado de ánimo con una alegre exclamación que pondera el fuerte movimiento de un juguete tradicional, el molinete (“¿Qué loca gira en el balcón / la rehilanderá!”).

Bajo el epígrafe de “Ritmos” de la segunda parte de *Surtidor*, Concha Méndez desarrolla un grupo de poemas muy relacionados con el dinamismo de las ciudades. Imágenes y sonidos van describiendo escenas urbanas, muchas veces en la noche, que intentan comunicar la modernidad de estos espacios.

El poema *Nocturno* sirve a la voz lírica para registrar el contraste de la iluminación de la ciudad de Santander que se destaca en el fondo negro de la noche y, al mismo tiempo, la sensación de soledad e intensidad en lo alto, mirando al mar Cantábrico de la luz del faro (“esparciendo su claror / en brazos de la marea, / el faro trasnochador / que tranquilo parpadea”). *Nocturno en la ciudad*, también insiste en el juego de luces atenuadas de la ciudad, pero el enfoque lírico está estructurado por la yuxtaposición ultraísta de brevísimos destellos metafóricos¹⁹². *Nocturno invernal* representa, por su parte, la evocación de una noche urbana de invierno y con niebla. La luz suavizada, difuminada por la niebla ejerce un efecto fantasmagórico, de ensoñación romántica, sobre las formas de la ciudad (“Transita el sonambulismo / –formas de seres y cosas / en la niebla, proyectadas / como oscuras mariposas–”), que se convierte en un espacio inquietante, poco acogedor (“Noche de niebla. Penumbra / en la ciudad sumergida”). La luz grisácea de las avenidas sugieren a la voz poética (“fondos de nórdicos mares”) y el frío transforma en duro y rígido hielo el agua de la niebla, lo que provoca una atmósfera triste (“Y un frío de madrugada / llora lágrimas de hielo”). *Nocturno helado* compone un perfecto poema-romance en octosílabos asonantados de fuerte contenido metafórico con desarrollo alegórico, que implica un esfuerzo mayor de abstracción conceptual, más cercano a la poesía culta que a la popular; connota la noche como un personaje con traje festivo de botones que llega con decidido paso sin ruidos, ni estridencias (“la Noche, muda de

¹⁹² (“las luces / beben la niebla”, “Luciérnagas de bocina / se deslizan / por la tierra”, “Bajo la sombra nocturna, / se durmieron / las veletas” y “Por el hondo firmamento / se perdieron / las estrellas”).

sombras / y silenciosa de pasos”). La vestimenta de la noche se complementa con un cielo que es (“corbata tirante / de un azul cobalto”) que lleva como alfiler (“prendido / un hemisferio afilado”), es decir, la luna menguante. La tercera estrofa dibuja el horizonte nocturno desarrollando alegóricamente la metáfora (“hemisferio afilado”) que con (“sus dos cuernos se recortan / sobre unos álamos altos”), árboles esbeltos (“surtidores en la orilla”) que acogen la gélida frialdad de la noche connotada por la forma redondeada del tronco inmerso en el hielo (“nido de agua escarchado”) y ubicado al lado del río ondulado (“líquida serpiente / que va a los mares cantando / canciones insospechadas / estremecidas de pájaros”). El final del poema es la apoteosis metafórica de esa metagoge de la noche que camina por un paisaje desolador, violento, oscuro y gélido (“Por las sombras agrandadas / se van clavando, clavando, / largos puñales de hielo. / Los vientos gimen sangrando...”); la atmósfera se convierte en terrorífica (“Y la Noche –honda de luces– / va entre los hielos temblando”). Es un poema en el que la poeta ejercita y ensaya con total libertad, nuevos procedimientos poéticos de condensación conceptual y empleo intensivo de imágenes y metáforas, para huir de la vulgaridad de lo cotidiano y crear un universo poético artificial e idealizado, de lirismo depurado, habitual para los neogongorinos del 27.

Paisaje urbano es el único poema que utiliza versos de arte mayor formando la estrofa de un libre *romance heroico* con rima asonante en los pares, y en lugar de endecasílabos emplea alejandrinos en tiradas de cuatro y dos versos. El texto es una dinámica descripción, de claro recuerdo ultraísta, de un paisaje urbano en el comienzo de la noche. La poeta construye, a través de una proyección alegórica, otra vida que comienza cuando aparece la noche, en la que los componentes del paisaje urbano o son personas, o se personifican y se tornan en seres activos. Frente a la tranquilidad y silencio de la noche de la naturaleza, la ciudad continúa viva y despierta. Las acciones se suceden en una acumulación de imágenes yuxtapuestas, rebosantes de modernidad, bien a través de metagoges¹⁹³ o bien por la evocación de rápidas impresiones

¹⁹³ (“Ya pasea la luna sobre las azoteas” “Las farolas encienden su luz de madrugada”, “Un cielo, barnizado de cemento, sostiene / entre sus anchos dedos escasas luminarias”, “Por el asfalto ruedan rehilanderas de acero / con sonoros flautines de voces esmaltadas”, “Se estremece un tic-tac de pasos epilépticos”, “Por las profundas venas, el metropolitano / veloz de puerto en puerto, acompasando

simbolistas: “Y se ven, dominando las huestes callejeras, / policías ecuestres con ondulantes capas”. Hay unos versos que evocan el cartel publicitario de alguna película de la famosísima cantante y bailarina Joséphine Baker (“Se ha tendido en lo alto, sobre las azoteas, / la etíope danzarina dulce y desmelenada”). Cinco años después, Miguel Hernández en la octava XXIV de *Perito en lunas* (1933), escribiría (“Danzarinas en vértices cristianos / injertadas: bakeres más viudas, / (...) / pero siempre a los nortes y a los estes / danzarinas, si etíopes, celestes”) para referirse a las veletas en lo alto de los edificios¹⁹⁴. La ciudad parece estar en fiesta nocturna y se respira una atmósfera de progreso y modernidad, habitual en las urbes grandes como Madrid, a la que seguramente se refiere en el poema.

En *Paseo*, el sujeto lírico representa, con marcado impresionismo, casi pictórico, el efecto de la luz de un paseo, cerca de un canal, en una noche lluviosa. El impacto de la lluvia sobre el pavimento origina brillos por la luz artificial en (“claror / de faroles alineados”). Utiliza el verso (“Negras aguas de canal”) como estribillo que inicia las tres estrofas y que en la última contrapone el efecto de la luz sobre las aguas de forma antitética (“Negras aguas de canal / en los nocturnos lluviosos. / Y cinta gris de metal / en los días luminosos”). El canal parece vacío, despoblado de los seres diurnos (“sin góndolas ni pescados”) aunque invadido de los típicos insectos de la noche, las luciérnagas (“flores de luz / de insectos diseminados”). En *Calle desierta*, la noche en la ciudad encuadra espacialmente, al comienzo y al final del poema, la desorientación anímica del yo poético que proyecta, en una (“calle desierta, / desierta de luz y de voces”), esta pérdida espiritual en la ausencia del eco de su propia voz (“Voy con mi luz y mi voz. / Grito. ¡Nadie me responde!...”); (“El monte lejano”) que no le devuelve (“el nombre”) y la voz lírica se identifican con la fuga anímica (“mi voz sola se ha perdido”). Esta atmósfera irreal queda rota, al final del poema, con la vuelta a la realidad de la calle nocturna (“Me llega un rumor de pasos; / entre el rumor marcha un hombre: / lleva una antorcha en la mano, / va encendiendo los faroles”). *Estanque* es un original romance en heptasílabos asonantes los pares

escalas, / cruzando del suburbio a la gran avenida / en una eterna noche de sombras estrelladas”, “Un cielo, barnizado de cobaltos, sostiene / entre sus largos dedos múltiples luminarias”).

¹⁹⁴ Miguel HERNÁNDEZ, *Perito en lunas. El rayo que no cesa*, Agustín Sánchez Vidal (ed.), Madrid, Alhambra, 1976, p. 115.

y sueltos los impares, en el que se describe el estanque, seguramente del parque del Retiro madrileño, estructurando el poema en dos bloques temáticos que tienen una configuración tipográfica diferente: el mundo de los niños (las risas, los juegos, las voces...), siempre entre paréntesis de dos en dos, intercalados por el otro mundo externo (el estanque, los árboles, la luna y el sol, el agua...), también de la misma manera. Recrea, en una acumulación de rápidas impresiones visuales, un universo infantil rebosante de juegos, fantasía y alegría en un paisaje urbano, el parque, convertido en el *locus amoenus* de la infancia. En *Nubes*, un romance en octosílabos, dividido en cuatro coplas, la voz lírica, en la madrugada de una noche invernal, contempla el paisaje marítimo, al tiempo que se desplaza. Imágenes y sonidos transfigurados poéticamente por un envoltorio metagógico que acompañan a la voz poética a (“unas playas olvidadas...”). La visión de dos barcos (“Lejanos, van dos navíos / –luciérnagas encantadas–”) que se alejan, parecen provocar en el *yo* poético el permanente deseo irrefrenable de fuga y evasión que proyecta líricamente a través de un personaje mítico (“¡Si yo fuera una sirena / entre las aguas heladas...!”). Resuelve el poema, al final, con una pirueta metagógica de inocencia infantil “(Temo que entre un arrecife / quede la luna apresada / y en la noche de mañana / nos la encontremos ahogada...)”.

Verbena es uno de los poemas más conocidos de la autora porque tradicionalmente se ha relacionado con las pinturas del mismo nombre de Maruja Mallo¹⁹⁵. Con independencia de que poema y cuadros fueran realizados por las dos artistas, al mismo tiempo, o uno de ellos fuera causa u origen del otro, en lo que sí coinciden ambas es en el gran dinamismo que exhiben sendas obras. Como ya es habitual en este poemario, la concepción de este Ritmo *Verbena* está estructurado en la yuxtaposición rápida de imágenes de fuerte valor sensorial que sugieren el

¹⁹⁵ Concha Méndez relata en sus *Memorias* la amistad de las dos amigas en Madrid: «Con quien más me reunía era con Maruja Mallo. [...] Estaba prohibido que las mujeres entraran a las tabernas; y nosotras, para protestar, nos pegábamos a los ventanales a mirar lo que pasaba dentro. [...] Cuando Maruja empezó a pintar, me tomaba a mí como modelo. [...] Hizo una serie de cuadros de las verbenas madrileñas que eran maravillosos; en ellos plasmaba muchas de las imágenes que surgían en nuestras conversaciones. Decía que yo tenía una manera especial de reaccionar ante las cosas; y era verdad: entonces todos los gestos del mundo me sorprendían. [...] No solo íbamos a las verbenas, sino que nos metíamos por todas partes», Concha MÉNDEZ, *Memorias...*, op. cit., pp. 51-52. Sobre esta amistad véase también Alfonso SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, “Concha Méndez y la vanguardia”..., art. cit., pp. 127-128 y M^a del Mar TRALLERO CORDERO, Tesis “La huella de la amistad en los exilios de Concha Méndez”, Cap. II (1925-1929).

ambiente festivo de las verbenas populares. La impresión que domina en toda la atmósfera es de movimiento circular frenético, desordenado, alocado, mezcla inarmónica de sonidos y luces de colores: (“Desconciertos de luces y sonidos. / Dislocaciones”, “Danzas de juegos y ritmos”, “Los carruseles giróvagos”, “Los tío-vivos”, “Y la fiesta de colores / vibrantes y estremecidos”). La feria rompe (“estremeciendo”) la paz y el sosiego de la noche estrellada (“rutilante de caminos...”).

El segundo eje paradigmático de este libro se configura en torno al mar y los deportes. Como ha sido bastante reconocido en la vida de Concha Méndez el deporte de la natación siempre estuvo presente en infancia y juventud¹⁹⁶. Aparece un grupo de poemas en los que el mar y las actividades relacionadas con este ámbito, sirven a Méndez para perfilar un tipo de mujer diferente, muy segura de sí misma, llena de sueños que todavía están por realizar, pero que anuncia su firme y tenaz convicción por conseguirlos. Las largas temporadas en Santander y San Sebastián de su infancia y juventud, fueron imprimiendo en su memoria imágenes idealizadas del mar al tiempo que iba recreando en su psique un mundo marino mítico y mágico, refugio al que regresará de forma perenne para derramar los sentimientos más contradictorios, para intentar desentrañar la misteriosa esencia del mar o simplemente para contemplar su fuerza y belleza cósmica. *Nadadora* es la clara propuesta de una mujer soñadora, dinámica y creativa decidida a controlar su propio destino. La poeta exhibe el modelo de personalidad femenina libre e independiente que ya había reivindicado en los periódicos, proyectando este deseo en el medio natural más amado por la poeta: el mar. Ella, la nadadora, es la imagen metafórica de una barca (“Mi brazos: / los remos. / La quilla: / mi cuerpo”) con una clara voluntad de control racional sobre el rumbo de la misma (“Timón: / mi pensamiento”). Además, en el caso

¹⁹⁶ TXIBIRISKO: «□Además de la poesía me interesa el teatro; y el cinematógrafo, y el deporte. (Usted ya sabe que soy campeón femenino (sic) de Guipúzcoa.) La natación es uno de mis deportes favoritos: es el ejercicio más completo. Cultura, deporte y creación; éstas son mis tres grandes aficiones», “Conchita Méndez, deportista...”art. cit., p. 24. Gamito ITURRALDE: «Soy *amateur*, lo mismo del deporte que de la literatura. En los dos campos debuté con cierto éxito –no sé si merecido-. Mi característica es no haber tenido entrenadores. Todo ha sido en mí espontaneidad, y confianza en mí misma. [...] -Me interesa (el deporte) tanto como la literatura y el cinema. Son las tres cosas que practico. Los pueblos necesitan del deporte como de la cultura. La cultura para la expansión del espíritu; el deporte para la expansión del cuerpo», “Campeona de natación y poetisa. Concha Méndez, del Lyceum Club”, art. cit., pp. 34, 36.

hipotético de una fuga metafórica a la fantasía, siempre se realizaría a través del medio acuático (“Si fuera sirena...”) ¹⁹⁷.

En *La pescadora*, uno de los oficios del mar muy conocido por ella en sus largas temporadas en San Sebastián, también sirve a la poeta para contravenir los roles de género que marcaba la sociedad y exigir la libertad de elección vital de las mujeres para poder elegir su destino, bastante alejado del tradicional: (“No quiero la pipa curva, / ni tu pañuelo bordado, / ni las rosas –los domingos- / ni el cestillo con pescado”). J. C. Wilcox la tilda de “hablante profeminista a esta persona autónoma que se niega a desempeñar el papel del *ángel del hogar*” ¹⁹⁸. Méndez niega todos los elementos simbólicos que definen el mundo idealizado y tranquilo de la vida de una mujer de un pescador, siempre en eterna espera. Y propone a esta mujer como única solución a su vida, el marcharse a otro lugar, el huir de ese destino para así conseguir la libertad deseada (“Y, marcharé de este puerto / hacia otro puerto distante / para que decir no puedas: –¡La pescadora es mi amante!”); en el fondo, la voz lírica proyecta los deseos vitales de la poeta, que solo se harían realidad, cuando fuera capaz de romper con el proyecto de vida que le había diseñado su medio familiar y que le impedía “navegar”.

En *Tengo* la escritora subvierte otra vez los roles tradicionales; así la que sale a navegar y pescar es ella, una mujer (“En ella voy a pescar / algas / y estrellas de mar”) y el que espera pacientemente su regreso es él, su amado (“Porque yo tengo una amor / que siempre me va a esperar / a las orillas del mar / cuando en mi piragua vuelvo / remando a todo remar”). Pero es que además no duda en introducirse en un deporte, el de la piragua, absolutamente masculino en aquella época, es una mujer moderna y emancipada a la que no importa desafiar costumbres que considera absurdas. *Mi corazón* vuelve a proyectar su intimidad en el mar para expresar su disposición para asumir el control de sus sentimientos y ofrecer una imagen de seguridad y confianza en sí misma, frente a los desgarrones de la vida. Sin embargo, su seguridad tiene leves fugas que expresará de forma enigmática (“Hubo un algo que temblaba / en el azul de la

¹⁹⁷ John C. WILCOX aclara que «Concha transforma los mitos asociados con las sirenas en símbolos de una identidad propia, de una individualidad subjetiva. Es decir, que en su poesía, las sirenas dejan de configurar una “otredad” femenina y se convierten en metáforas de una feminidad esencial», “Concha Méndez y la escritura poética femenina”..., art. cit., p. 229.

¹⁹⁸ *Ibidem.*, pp. 210-211.

tarde...”). El poema *Navegando II* es de absoluta afirmación de que ella, en *Inquietudes* (“alma marinera”) y ahora en *Surtidor* (“un corazón marinero”), es la única protagonista (“capitán”) que rige el rumbo de su existencia (“Navegando va un velero. / Lo conduce –capitán- / un corazón marinero”). Y como siempre, y ya es normal, en esta poeta, no renuncia al placer de la fuga imaginativa al final del poema, aquí de inspiración lorquiana, donde se unen la magia del mar y el *duende* del *cante hondo*: (“Y le escolta una sirena: / una sirenilla gitana / que es cantaora y morena”). Sin embargo, en *Navegando I* el viaje en barco y en compañía (“Entre babor y estribor / paseando va mi amor”), proporciona un placer categórico a la voz lírica (“Yo tengo en mi camarote, / luminoso el corazón”). Es el gozo de soñar el viaje tan anhelado por ese medio natural, símbolo absoluto de la libertad: el mar.

El poema *Mar*, de corte romántico-intimista y tono popular, nos propone un modelo de mujer pesimista que denuncia la falta de libertad para lograr sus sueños. Es uno de los poemas más reveladores de su personalidad en ese momento, por lo que es interesante profundizar en él.

MAR

El viento llevó a los mares
un féretro de cristal.

¡Marinero,
si lo ves desde tu barca
encáminalo a alta mar,
que en él navega mi alma,
que murió por navegar!...

(p. 35)

Parte de uno de los motivos habituales de la lírica tradicional popular primitiva gallega y castellana, que luego emplearán Bécquer y Rosalía de Castro: la comunicación de un estado de ánimo, desde el *yo poético* que solicita o suplica ayuda a un *tú receptor*, para que termine el íntimo conflicto en que se encuentra, dentro de un marco natural esencial para la expresión lírica. La diferencia entre la tradición y la poesía de Méndez es la motivación de esa manifestación subjetiva, normalmente amorosa en este tipo de composiciones, mientras que en este poema nos remite al tema existencial del mundo femenino: la falta de libertad, la desorientación anímica y la conciencia de mujer oprimida. El *yo poético* comunica que la

libertad que no le dejan gozar en la tierra, su alma la conseguirá en el mar. En el inicio aparece un narrador que manifiesta que hace tiempo (“El viento llevó a los mares / un féretro de cristal”). Por lo tanto se inicia con la gravedad y la tristeza fúnebre que se relacionan con la tradición medieval que asocia el mar al peligro y a la muerte. La imagen nos recuerda a los entierros de la tradición hindú sobre el Ganges, en los que el viento acompaña y desliza las piras humanas sobre el agua. Sin embargo aquí el féretro es de cristal, y no hay fuego. El viento¹⁹⁹ podría interpretarse como un símbolo del tiempo vital transcurrido, las circunstancias existenciales del yo, los mares simbolizarían esa búsqueda existencial de libertad y el féretro de cristal, esa alma inquieta y aventurera, ese espíritu deseoso de experiencias y conocimientos, esos anhelos de libertad, muertos y encerrados en esa urna transparente, ya que pertenecen al mundo de los sueños, de lo incorpóreo, lo intangible, en definitiva, lo invisible porque nunca llegaron a materializarse.

La imagen tomada de la naturaleza y sus habitantes no es por tanto un mero elemento decorativo, sino que revela una carencia anímica dolorosa. Surge un corte abrupto en el poema, incluso tipográfico (un doble espacio) y comienza, en apóstrofe, la exclamación que no terminará hasta el final del poema. Es la ponderación conativa, una súplica a un *tú receptor*, expreso a través del vocativo (“Marinero”), tan frecuente en el Romancero²⁰⁰, para que escuche su demanda (“¡Marinero, /si lo (féretro) ves desde tu barca/ encamínalo a alta mar, que en él navega mi alma, / que murió por navegar!...”); es decir, le pide que oriente la dirección del ataúd para así poder perderse en la inmensidad del mar, aunque aclara que puede que no lo encuentre y esté ya definitivamente perdido. La voz poética explicará al marinero la razón de la muerte anímica: el (“navegar”) ha sido la causa de su perdición, es decir, el haber intentado vivir en libertad. El mundo de los pescadores era muy conocido por ella, ya que en sus últimas estancias

¹⁹⁹ El viento tradicionalmente era el símbolo cristiano del Espíritu Santo. En la liturgia hebrea, el viento se relaciona con el aliento de vida que origina el Nefesh: «Entonces Jehová Dios formó al hombre del polvo de la tierra, y sopló en su nariz aliento de vida, y fue el hombre un ser (nefesh) viviente». Génesis 2:7.

²⁰⁰ *El Romancero viejo*, Mercedes DÍAZ ROIG (ed.), Madrid, Cátedra, 1983, pp. 272 y 234. *El Conde Arnaldos*: «Por Dios te ruego, Marinero, — dígame ora ese cantar» y *Yo me levantara, madre...: «—Dígame tú, marinero, — que Dios te guarde de mal».*

en San Sebastián hizo buenos amigos en este ambiente²⁰¹, y es precisamente un marino el que puede ayudarle a desaparecer, en el horizonte, las ilusiones y esperanzas muertas. El verbo en poliptoton “navegar” es un símbolo disémico (C. Bousoño): en el verso séptimo “que en él navega mi barca”, se refiere a sus sueños y anhelos perdidos en tiempo presente, que viajan sin rumbo; el verbo mantiene su significado denotativo. En cambio en el verso octavo “que murió por navegar”, nos devuelve al pasado fúnebre, en el que “navegar” adquiere el significado connotativo e irracional de “vivir en libertad para poder cumplir sus expectativas vitales” y además acentúa el dramatismo poético del verbo consecutivo “morir” al ser su propia causa. Los puntos suspensivos al final del poema nos dejan un sentimiento de inquietud y desasosiego porque el sentido fúnebre del poema, puede ser, el viaje que no ha terminado o que ese espíritu muerto nunca dejará de errar. Revela un significado casi panteísta de querer fundirse y desintegrarse en la naturaleza más libre. Hay un hecho real en la vida de la escritora que podría orientarnos sobre la referencia o fuente poética que se esconde detrás de este poema:

La imprenta donde llevé a editar mi libro, *Inquietudes*, estaba a cargo del yerno de Rosalía de Castro. En aquellos años había muy pocas mujeres que publicaran en España y este hombre, acostumbrado a tener en la familia una mujer escritora, fue cuidadoso en la edición; yo quería algo sencillo, sin ninguna de esas extravagancias que utilizan ahora, de portadas negras y tipos incomprensibles. Fui todos los días a ver el libro y, de tanto ir y venir, el impresor me regaló la obra completa de Rosalía²⁰².

En el mundo íntimo de Rosalía primaba lo personal y el elemento narrativo se reestructuraba en la más íntima coherencia. Los temas del desengaño, el fracaso de la esperanza de lograr felicidad y la conciencia de mujer oprimida aparecen como ejes temáticos que recorren su producción poética. Susan Kirkpatrick señalaba en ella una actitud reivindicativa de la mujer de su tiempo²⁰³. Concha Méndez conocía bien la obra de Rosalía de Castro cuando compuso estos poemas; además, la necesidad de expresar sus experiencias íntimas a través de la poesía, el conflicto entre sus anhelos intelectuales y la realidad castrante de su entorno, las expectativas vitales frustradas, sitúan a estas dos escritoras, teniendo en cuenta las diferencias histórico-

²⁰¹ Concha MÉNDEZ, *Memorias...*, op. cit., p. 56.

²⁰² *Ibidem*, p. 54

²⁰³ «No era una activista en el sentido de que no manifestaba públicamente, ni siquiera en privado, sus convicciones feministas. Sin embargo sus obras expresan poderosamente su falta de conformidad con un sistema sexual que consideraba injusto y con un sistema social que le parecía abusivo e inhumano», Susan KIRKPATRICK *Las románticas: escritoras y subjetividad en España. 1830-1850*, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 274-275.

sociales, en unos caminos complejos de coincidencias de un lenguaje del *yo* específicamente femenino.

También Bécquer era conocido por la poeta²⁰⁴ y hay una rima, la LII (35)²⁰⁵ que se puede relacionar con este poema en la motivación y resolución del conflicto íntimo. El poeta sevillano expresa el anhelo de fusión con la naturaleza, que le permita escapar del dolor existencial; suplica a las olas, la tormenta y la tempestad que se lo lleven para poder olvidar y así dejar de sufrir. La diferencia con el poema *Mar* es que en éste el deseo de fusión con el mar se suplica cuando su corazón ya ha dejado de sentir, de sufrir. Bécquer da forma a una tormenta vital llena de desesperación y, en cambio la poeta exterioriza desencanto, soledad, desolación, honda tristeza y un cierto fatalismo sobre su existencia. Es el desengaño del mundo y de la vida terrenal casi manriqueño que desemboca en el mar que es el morir. Al igual que hace John C. Wilcox, interpreto este poema como una reapropiación de mitos y leyendas masculinos²⁰⁶.

Cuidado es otro poema que repite la estructura temática de *Mar*: la comunicación de un estado de ánimo, desde el *yo poético* que solicita o suplica ayuda a un *tú receptor*, para modificar la orientación de intimidad conflictiva en que se encuentra, dentro de un marco natural esencial para la expresión poética. La motivación de esta manifestación subjetiva nos remite otra vez al tema existencial del mundo femenino: la falta de libertad, la desorientación

²⁰⁴ «Recuerdo una anécdota que me hace reír. Yo tenía una tía a la que le gustaba mucho la obra de Bécquer. Durante mi adolescencia la oía decir que estaba enamorada de él, como si fuera un ser presente. Un día tocó a la puerta de casa un señor todo desarrapado que vendía libros de Bécquer; me creí que era el poeta y le compré, para ayudarlo, todos los ejemplares que llevaba. Llegué muy contenta con la noticia a la tertulia de un café que frecuentaba entonces; llegué e ingenuamente dije: “He conocido a Bécquer; apareció en mi casa vendiendo libros”. ¡Habrà que ver el planchazo que me di! Él, muerto desde hace cuánto, y yo creyendo que tocaba a la puerta. Y sí tocó. No sólo leí a Bécquer, sino también conocí a Góngora; fue en 1927...», Concha MÉNDEZ, *Memorias...*, op. cit., p. 50.

²⁰⁵ «Olas gigantes que os rompéis bramando / en las playas desiertas y remotas, / envuelto entre la sábana de espumas, / ¡llevadme con vosotras! / Ráfagas de huracán que arrebatáis / del alto bosque las marchitas hojas, / arrastrado en el ciego torbellino, / ¡llevadme con vosotras! / Nubes de tempestad que rompe el rayo / y en fuego enciende la sangrientas orlas, / arrebatado entre la niebla oscura, / ¡llevadme con vosotras! / Llevadme, por piedad, a donde el vértigo / con la razón me arranque la memoria. / ¡Por piedad! ¡Tengo miedo de quedarme / con mi dolor a solas!», Gustavo Adolfo BÉCQUER, *Rimas y declaraciones...*, op. cit., p. 165.

²⁰⁶ «El cuento de hadas es otro discurso androcéntrico que proyecta, y sigue generando incluso hoy, imágenes estereotipadas de lo femenino tradicional. Y Concha –como mujer intelectual e intuitiva– se apodera de algunos cuentos famosos. Los vacía de su contenido patriarcal –es decir, de la mujer pasiva esperando ser rescatada por el príncipe azul– y los llena con una protagonista activa, con una mujer que dirige su propia vida. Lo que la poeta de *Mar* hace es entregar con cuidado su alma a un féretro de cristal; luego lo dirige hacia el alto mar, donde navega en espera de descubrir a solas una plenitud total femenina. Se murió (su alma), pero no se quedó en casa en espera del príncipe azul», John C. WILCOX, “Concha Méndez y la escritura poética femenina”..., art. cit., pp. 229-230.

anímica y la fragilidad de la mujer. La voz lírica se dirige a un navegante que ha encontrado la voz lírica (“¿dónde encontraste mi voz?”), una voz que adquiere una importancia definitiva porque es el medio para la expresión y configuración de los sueños (“Las golondrinas de mis sueños / van en busca de mi flor”). El sujeto poético se interroga por el lugar de su inspiración lírica en una actitud muy parecida a algunas de las primeras *Rimas* de Bécquer, o al concepto de *los universales del sentimiento* de Antonio Machado, para los que la inspiración poética –expresión de emociones y sentimientos– se encuentra en algún lugar dentro de ellos mismos y el poeta, solo debe encontrarla y plasmarla en la escritura. Hay en el fondo el tema de las *Correspondences* del poema homónimo de Baudelaire, en el que el escritor debe encontrar las conexiones entre la realidad ideal de la poesía como concepto y la realidad tangible y sensible como expresión y que Méndez encontrará en el mar. Este poema termina con el problema de la fragilidad de los sueños líricos que pueden desvanecerse en cualquier momento (“¡Cuidado, / no se deshoje, no!”). En todo el poema subyace la imagen de la flor, símbolo de la belleza y la caducidad, que ahora aumenta sus connotaciones líricas como la voz bella y frágil de la poesía.

Pero el poema definitivo, declaración de su amor al mar, es *Amante*. El yo femenino establece que no hay punto de comparación entre este medio y el resto de los elementos del universo (“Amante, solo del mar! / “Y amiga, de los luceros, / y de la Estrella Polar, / y de los Vientos ligeros, / y del la Hostia Solar”). De los cuatro elementos, agua, aire, fuego y tierra, este último no aparece porque para Concha la vida debería ser el eterno viaje, es decir, jamás echar raíces en la tierra porque terminarían aprisionando su libertad. También *Playa solitaria* es la poética evocación de los elementos que definen un *locus amoenus* marítimo para Concha: (“alfanjes turquesas”) como metáfora de las olas en continuo movimiento (“que el mar apresa / llegan a la recia arena”) de la playa en un símil de fuerte cromatismo (“tan morena / como cuerpo de gitana”); y el sol (“púrpura y acero”) y la brisa marina (“un rumor marinero / que traspa la mañana”) originan el encuadre espacial poético idílico²⁰⁷.

²⁰⁷ Otro de los deportes más apreciados y realizados por Concha Méndez fue el esquí en la nieve. En *Club alpino*, Concha evoca la escena de la llegada al club de los esquiadores (“Los patinadores / invaden el Club”) y la posterior partida (“Los patinadores / se alejan del Club”) hacia las pistas.

En el grupo de poemas del libro denominados *Ritmos*, este eje temático sigue manteniendo ese modelo de mujer joven y dinámica que apuesta por la modernidad y las actividades deportivas cerca del mar²⁰⁸. *Regata de canoas* es un enérgico y vigoroso poema en el que en una carrera, la barca, la canoa más humilde (“La más pequeña de todas, / la más sutil y ligera”) es la ganadora, su menor peso le proporciona una mayor agilidad y la conduce, finalmente, al triunfo. Emilio Miró habla de “viento marino que trae un costado dinámico, deportivo, muy importante en la personalidad de Concha Méndez, presente en sus gustos y aficiones”²⁰⁹. Lo más apreciable del poema es el dinamismo y la tensión de la carrera entre el público espectador y los protagonistas de la misma que un narrador testigo va relatando, como si fuera una retransmisión periodística (“El pueblo en las balaustradas / en barca o gasolinera, / en la tarde, oro y cobalto / soñando está la carrera.”; “Los conductores de bronce / con sus blusas marineras, / por el mar condecorados, / al viento las cabelleras”). El sonido de los motores y los colores de los banderines de las barcas recrean el ambiente festivo de la competición (“Detrás –como dando escolta– / el fluctuar de las banderas / –armonía de colores–”, “Y el rumor de los motores / dando ardor a la carrera”). La pequeña canoa parece elevarse por la velocidad que alcanza, al no frenarse con el roce continuo de las olas, que ahora elude con el salto reiterado: (“Sobre la bandeja azul / salta, salta, salta y vuela”). Como final, casi de gesta, el triunfo recompensa el esfuerzo y la sutil maestría de la canoa más débil (“Corría ágil, ligera, / la más pequeña de todas, / la que quedó la primera”)²¹⁰. John C. Wilcox lo interpreta como un texto palimpsesto²¹¹.

²⁰⁸ «Yo he visto nacer todos los inventos del siglo. Nací en medio de la modernidad, del canto a los medios de transporte, a la velocidad al vuelo. Mis primeros poemas están llenos de estas cosas: de los clamores a la era moderna, de aviadores, aviones, motores, hélices, telecomunicaciones». *Memorias habladas...*, op. cit., p. 29.

²⁰⁹ MIRÓ, Emilio: Preliminar de *Vida a Vida...*, op. cit., p. 15.

²¹⁰ Este poema, aunque el sentido sea totalmente distinto, recuerda el triunfalismo apoteósico por el valor y la fuerza de un guerrero que debía superar una prueba para convertirse en el jefe “El Toqui” de la tribu, *Caupolicán* de Rubén Darío, que también como narrador espectador contaba la hazaña (“e irguióse la alta frente del gran Caupolicán”). Rubén DARÍO, *Obra poética completa*, Madrid, Aguilar, 1932, p. 699.

²¹¹ «Un poema en que la poeta ha escondido un mensaje o significado latente, uno más importante que el manifestado en el tema desarrollado en las estrofas. Lo habría ocultado por prudencia, por miedo, por no perjudicar su propia reputación, o por no ofender al público (patriarcal) de su tiempo. En *Regata de canoas*, una barca femenina y muy pequeña gana la carrera. [...] La poeta se identifica con entusiasmo con esos sustantivos femeninos –la piragua y la canoa– y los convierte en correlatos objetivos de su propio yo», Jhon C. WILCOX, “Concha Méndez y la escritura...”, art. cit., p. 225.

Balandros también narra una competición deportiva de embarcaciones pequeñas en el mar. Las imágenes sensoriales destacan los contrastes visuales cromáticos: (“diez balandros – leves plumas- / en la tinta azul del mar” o “banderines y oriflamas / que con el sol mañanero / juegan a juegos de llamas”). La modernidad aparece representada por ciertos elementos deportivos: (“Club Náutico”, “Gimnastas entre las velas” y “Automóviles marinos”). La vestimenta, sobre todo si es uniformada y masculina, aparece como un símbolo de masculinidad sensual: (“balandristas bronceados, / de nieve sus vestiduras, / por el yodo acorazados”) o (“De azul la marinería / entre mástiles y aceros”). Y frente a los (“diez balandros –leves plumas”) exhibe como elemento decorativo y de forma displicente el ejército (“Distantes en la bahía, / en fila, seis torpederos”). Los movimientos de las embarcaciones, al final de la meta, recrean la imagen visual (“Automóviles marinos, / rizan su estela de espumas”) que prelude el triunfo final, en mayúsculas (“VICTORIOSO”)²¹², del más ágil. La metagoge última tiene una gran fuerza visual: (“El mediodía / condecora de oro el mar”), porque realmente lo maravilloso y espectacular de la carrera no reside en la destreza de los protagonista deportivos sino en el espacio grandioso y único: el mar.

Natación comienza con una declaración estética de corte futurista de negación a la imaginería tradicional anterior: (“Ni sirenas. / Ni tritones”). La poeta evoca el ambiente deportivo, dinámico de una competición de saltos en trampolín a través de una acumulación yuxtapuesta de imágenes de fuerte y contagiosa vitalidad (“Formas ágiles vuelan / perfilándose en el azul espacioso”, “Emoción ahogada en / voces, voces, voces”, “Ritmo; ritmo de / brazos y hélices”). Recoge las intensas emociones de los espectadores de una forma magistral, que nos recuerda el ambiente de exaltación y acaloramiento de las masas en las celebraciones deportivas actuales (“La multitud / –jerséis policromados–. / Y el músculo / en contracciones deportivas”, “En las graderías, / expectación, rumores. / Y el portavoz olímpico / disparando palabras”, “Y los corazones anónimos / tirando ¿jabalinas? A la tarde excelsa”). Es una visión ágil y moderna

²¹² Román GUBERN señala que los poetas de esta generación se interesaron por el cine no solo como una referencia sino también por sus procedimientos técnicos: «La fragmentación del discurso, como los planos que segmentan una película; el uso de palabras o frases en mayúsculas, que equivalen al primer plano; las estructuras rítmicas...» (*Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, op. cit., p. 72).

del deporte de competición. Sin embargo, Méndez no deja de ofrecer ciertas fugas imaginativas como la que utiliza en la descripción del tipo de salto: “Salto de pie a la luna con impulso” o la audaz y bella metagoge del agua: “Y el agua, bañándose en la piscina / blanca / □ un baño de transparencias□”. Como señala Alfonso Sánchez Rodríguez es un poema de tono vanguardista en el que Concha Méndez consigue un ambiente muy especial y manifiesta “la predilección por los ambientes modernos y deportivos, y por el personaje mítico femenino que estaba surgiendo de ellos”²¹³. *Bañistas* también evoca la diversión del baño en el mar y destaca la armonía de los movimientos de los protagonistas comparándolos a los del ballet. La importancia de lo visual como en poemas anteriores se acrecienta (“Salteando olas / torsos radiantes, / en líricas danzas / y acrobacias”). El sujeto lírico se desliza en el recuerdo de la propia existencia como deportista de élite de aquella época que fue (“Aquella danzarina / del bañador verde... / Aquella gimnasta...”). El poema se encuadra a través de dos imágenes ultraístas del espacio, muy enérgicas, que resaltan la infinita capacidad de movimiento y desplazamiento del mar, al tiempo que aúna los efectos sensoriales de la sinestesia con la inocencia infantil de la imagen última (“Horizonte. Espumas. / Azules fríos” y “La olas íntegras / son el mejor columpio”).

Muy relacionado con esta visión moderna del deporte aparece en este libro la fascinación y el interés por el cine²¹⁴ de la poeta. Méndez siempre mantuvo una postura muy atenta y abierta ante las novedades tecnológicas que iban apareciendo (automóvil, avión, lanchas motoras, etc.), pero el cine se convirtió desde muy pronto, en inquietud permanente de formación intelectual y anhelo profesional²¹⁵.

En efecto, como fruto del idilio entre los intelectuales del 27 y el cine se produjo un intenso fenómeno de intertextualidad, no sólo entre el cine y la escritura, sino entre cine, escritura y pintura. [...] se descubre que existieron varias categorías de influencia o interrelación [...] La primera sería la influencia temática, en la medida en que el cine proporcionó a los poetas una nueva iconografía, un nuevo repertorio de significantes

²¹³ Alfonso SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, “Concha Méndez y la vanguardia”..., art. cit., pp. 21-22.

²¹⁴ Joaquim MOLAS destaca la relación que algunos intelectuales de los años 20 establecieron entre los deportes y los nuevos inventos como el cine o el automóvil, en España, como manifestaciones de la modernidad: «per als poetes i pintors que participaren en l'experiència del Noucents, la pràctica esportiva fou, com per als grecs, un component més de la formació harmònica de l'individu [...] Altrament, per aropa artística del tombant de segle i, sobretot, per a la que milità en les Avantguardes, l'esport, com la màquina o el cinema, fou un signe de modernitat, un signe alhora industrial, viril, jove, provocador...», *Passió i mite de l'esport: Un viatge i artístic i literari per la Catalunya contemporània*, Barcelona: Diputació de Barcelona, 1986. (n.p.) en Louise JOHNSON, art. cit., p. 34

²¹⁵ Véase Concha MÉNDEZ CUESTA, “El cine en España”, *La Gaceta Literaria*, 43, Madrid, 1 oct. 1928, p. 5 y “Una visita a Elstree”, [Recorte no fechado del diario bonaerense *La Nación*, ¿1930-31? En el Archivo de la Residencia de Estudiantes→CM-8.1.- 00010433-00010434].

visuales y de situaciones cómicas o dramáticas. [...] La segunda conexión se produjo a través de los personajes del *star-system* cinematográfico celebrados en los versos de los poetas. [...] La tercera, seguramente la más enjudiosa y la más propiamente estética, se refiere a la utilización por parte de los escritores de estructuras, ritmos, figuras retóricas o efectos de montaje inspirados por el lenguaje cinematográfico. [...] Y, por último, algunos poetas trataron de aprehender con su escritura el estatuto preceptivo, artístico o social del cine²¹⁶.

*Cinelandesco*²¹⁷ es un poema que se relaciona con la estética ultraísta que otorgaba mayor trascendencia a la imagen visual como nueva forma de objeto poético. El cine, tan influyente en todos los ismos de la época, será tema, motivación o estética poética, de muchos de sus escritos; el cine aparecerá reflejado no solo en sus obras sino también en su concepción de la realidad. Méndez compone un poema cinemático en *Cinelandesco*. A modo de un zoótropo, las imágenes van sucediéndose con rapidez para describir un paisaje urbano nocturno. Es la técnica cinematográfica aplicada a la poesía que se relaciona íntimamente con la técnica literaria, objetivo correlativo tan vinculado con la pintura cubista, que consistía en el empleo de imágenes poéticas de modo sucesivo, al igual que diapositivas, para producir una sensación de análisis que debía ser completado por la inteligencia del lector²¹⁸. Las imágenes evocan especialmente los sonidos que connotan velocidad y el ritmo de la modernidad urbana (“Clamor de bocinas vírgenes, / de palabras dislocadas; / de violines callejeros / entre un ritmo de pisadas; / [rumor de jazz-band incierto / estas voces recortadas.]”) y las luces urbanas (“Luz de los escaparates, / de los arcos y fachadas / anunciantes. Giralunas / en las noches empañadas”). Otro grupo de imágenes lo constituyen algunos de los componentes habituales de la ciudad, los elementos que conectan al exterior los edificios (“Las ventanas silenciosas. / Los balcones asomados a la calle.”, “Parábolas las veletas / en las sombras afiladas”). También se resaltan las figuras humanas de los grandes carteles publicitarios del cine (“Líricos tirabuzones / las infinitas miradas. / Y, parodia de cinema / las siluetas escarchadas”) Y, por último, los elementos

²¹⁶ Román GUBERN, *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, op. cit., pp. 107-108

²¹⁷ Para ver texto completo, Anexo.

²¹⁸ José Luis BERNAL define el poema cinemático de la siguiente manera: «Responde a la voluntad de ser poesía en imágenes, por cuanto a través de la imagen se visualiza la realidad creada parcial o totalmente; en consecuencia, el busilis de la creatividad estaría en el hecho de visualizar, presentando de una forma nueva el objeto poético. De manera que en esta especie de alegoría emprendida podríamos decir que el verso es el vehículo parangonado a los elementos constitutivos del “filme”; al tiempo que la simultaneidad y agolpamiento de la imagen fílmica encuentra su correlato en la imagen múltiple, poética, continuada y libre, que complementando su carácter visual puede adquirir formas representativas en el texto (cf. Caligrama)», “La poesía ultraísta” en *Historia y crítica de la literatura española*, Francisco RICO, vol 7/1, *Época contemporánea*, dir. Agustín SÁNCHEZ VIDAL, Barcelona, Crítica, 1995, p. 185.

naturales de la noche, es decir, las constelaciones estelares (“Y los luceros / -con un párpado cerrado- / asomados a la noche / desde el balcón elevado; / [gran luminoso / sugerente y estrellado.]”). La mirada poética adopta perspectivas inéditas y va montando las imágenes en una relación vertiginosa.

Vuelo es un poema dedicado a la proeza del piloto Lindberg²¹⁹. Exalta la hazaña del héroe a través de la ya habitual y rapidísima sucesión de imágenes de muchos de los poemas de este libro: el largo viaje, el tiempo transcurrido, la tecnología tradicional y moderna ayudando al intrépido piloto, la aventura del descubrimiento y la proeza y su reconocimiento. *Aeronáutica* es un poema en el que se relata la despedida de dos enamorados en el aeropuerto, en la cual ella, la voz poética, es quien parte en el avión y entrega como recuerdo una bufanda rosa al amado que deja en tierra. La mujer que viaja tiene un objetivo vital claro, mucho más poderoso que la propia relación sentimental²²⁰: la realización de un sueño siempre perseguido por el *alter ego* de esta viajera femenina, el salir de lo cotidiano, el conocer nuevos mundos para encontrar un destino de libertad (“Ya iba libre en los azules / de plata del universo”, “Alejada de la costa, / la nave iba mar adentro / con sueños de costas nuevas, / de nuevos mares y cielos”, “Yo encendí por la aérea ruta / la linterna de mis sueños”). El conflicto que la asedia (“Pero algo mío lloraba / en la nave de mi pecho...”) se refiere a los sentimientos de amor o cariño hacia el otro, aquél que se quedaba en tierra, desolado, porque estaba profundamente enamorado y se conformaba con una prenda suya como único testigo de ese amor (“¡Dame la bufanda rosa / que llevas en torno al cuello. / Y guardaré entre sus pliegues / la rosa de tu recuerdo...!”), “¡Dame la bufanda rosa / -volvió a decirme de nuevo-. / Y guardaré entre sus pliegues / la nostalgia de tu cuerpo...!”). El hablante masculino expone que no sentirá la tristeza melancólica originada por el recuerdo de la dicha perdida de su voz, de su rostro o de su imagen, sino de la nostalgia de su “cuerpo”, una dicha que ya parecía conocer. Es un poema sobre la tristeza, la melancolía de las despedidas, con un moderado halo romántico, casi cinematográfico, rebotante de energía visual:

²¹⁹ Charles Augustus Lindberg (1902-1974), aviador norteamericano, fue el primero en cruzar el Atlántico (1927) desde Nueva York hasta París en solitario y en un vuelo sin escalas. Ganó el premio Orteig.

²²⁰ John C. WILCOX realiza una lectura relacionada con la represión sexual femenina en “Concha Méndez y la escritura...”, art. cit., pp. 213-214.

La mujer con una bufanda que arroja desde la ventanilla del avión (“Y antes de que la distancia/nos obligara a perdernos, / eché a volar mi bufanda / –vela en el mástil del viento–”), el amante, que la despide agitando el pañuelo blanco, recoge, casi, como si fuera un tesoro, la delicada prenda (“La vi caer, ondulante. / La vi apresada en sus dedos. / La vi agitarse en sus manos / a la par que su pañuelo”). Se puede deducir una posible identificación de la prenda con la hablante femenina, desde el recuerdo, una escena de erotismo lírico en la que el amante se recrea en el roce suave y sugerente del pañuelo, ahora proyección del cuerpo femenino. Sin embargo, el final poemático es tajante y elimina la tristeza de las despedidas, resaltando la alegría de la mujer que viaja en absoluta y radiante libertad (“ya se elevaba la nave / para entregarse a los vientos. / Grité de mi ventanilla / volteando mi sombrero”).

El bloque de poemas *Canciones* alrededor del deseo de viajar vuelve a este libro, por esa necesidad que siempre manifestó Concha Méndez de escapar de la vulgaridad general de la vida cotidiana que veía en la sociedad de su tiempo, por huir de la mediocridad más próxima que la asediaba. Siempre que podía, manifestaba el gusto por los viajes, por salir fuera del hogar familiar, conocer gentes y lugares distintos; saltar por encima de las fronteras suponía para ella escapar de la insatisfacción con el mundo circundante y una promesa de aventura, de encuentro con otra realidad más afín a su ideal soñado de vida. La poesía le proporcionará el principio filosófico de la *alteridad* que le permitía cambiar su perspectiva por la de *otra*, imaginando una nueva y diferente concepción del mundo²²¹.

En *Mapas* se evoca una de las actividades más frecuentes y divertidas de la infancia y que se relaciona con ese intenso e imaginativo deseo de viajar y conocer mundo (“¡Yo sentía un

²²¹ «El arte propicia una forma de alteridad, puesto que su identidad depende del hecho de conseguir ser “otra realidad” opuesta a la que sirve de punto de partida; [...] por eso mismo, el arte es la antítesis de la sociedad, ya que el marco al que responde no lo determina ningún contexto social sino el ámbito interior de los seres humanos; [...] sin embargo, el arte, ya como creación, sí que permite vislumbrar las carencias y necesidades de la misma sociedad que ha negado, puesto que proyecta sobre ella los deseos reprimidos o anhelados (Freud); [...] de lo que se deduce que el arte –y más concreto, la literatura– es una de las formas de conocimiento más privilegiadas para comprender lo que es la sociedad en sí; [...] por ello, los análisis literarios han de conducir, necesariamente a la determinación de esos esquemas de pensamiento que definen, por negación, lo que la realidad puede llegar a ser», Fernando GÓMEZ REDONDO, *Manual de crítica literaria contemporánea*, op. cit., pp. 150-151.

afán / por ir a recorrerla (la tierra!)”²²². La imaginación desbordante de la autora había comenzado ya en su infancia y siempre aparecía en sus sueños la aventura de viajar, actividad singular para una niña, cuyo destino vital natural hubiera sido el de madre y esposa ejemplar, expectativas vitales que la orientarían a soñar, como la mayoría de las niñas de su época, con bellos príncipes y dragones y no con tierras lejanas y exóticas; pero ella era diferente y sus sueños se parecían más a los de los niños aventureros y fantasiosos (“Soñaba el corazón / con mares y fronteras, / con islas de coral / y misteriosas selvas...”). La imagen sugerida de una niña, sentada en el pupitre, imaginando recorridos fantásticos al mirar los tradicionales mapas colgados que había en todos los colegios, transmite una cierta ternura y nostalgia del pasado (“Soñaba el corazón... / ¡Oh, sueños de la escuela!”)²²³. En *Viaje*, Concha Méndez llega a tal obsesión por la evasión a través del mar, que desdibuja los límites del sueño viajero marítimo y el (“amor mío”) que se confunden; el amor se convierte en los (“mares”) por los que navegará (“el blanco navío”), metáfora de la existencia, solo guiado por (“una estrella de Oriente”) que le hará realidad su sueño.

Pero este viaje soñado en la imaginación no solo se puede hacer por mar, sino como mujer moderna que es, no dudará en hacerlo por el aire. En *A la luna* se conjugan modernidad (“¡A la luna en avión”) y el espectáculo circense cuando clama (“O, dentro de un proyectil / disparado de un cañón”). Esta imagen fantástica la va a volver a repetir en su teatro infantil, cuando una estrella, ayudada por dos científicos va a viajar por el espacio como la bala de un cañón²²⁴. Pero sabe que esas piruetas oníricas no son fáciles de conseguir (“que no podré

²²² «Me gustaba mucho aprender, sobre todo geografía. Me obsesionaba ver el mundo; lo veía en los mapas suspendidos de la pizarra del colegio o en aquellos que nos hacían dibujar y colorear en casa. [...] De estos mapas me acordaré toda la vida», *Memorias...*, op. cit., p. 28. También en una carta a Federico García Lorca en 1925 desde San Sebastián escribía «Algunos momentos siento la nostalgia de la infancia, de mis años de colegiala, de la época de mis mejores y más dulces sueños. Porque fue aquella en que aún iba al colegio. ¡Cuántas veces me recuerdo apoyada en mi pupitre *soñando*, frente a algún mapa o alguna ilusión!»), James VALENDER, “Concha Méndez escribe a Federico y otros amigos”, art. cit., p. 137.

²²³ Este poema nos recuerda otro poema de *Marinero en tierra* titulado *Elegía* (1924), que surgió, según cuenta Rafael ALBERTI en su *La arboleda perdida*, cuando tuvo que guardar reposo en cama por una afección pulmonar y observaba a través de la ventana a una niña de doce o trece años que frecuentemente contemplaba abstraída un atlas geográfico, viajando con el dedo por los mares azules “Su dedo, blanco velero, / desde las islas Canarias / iba a morir al mar Negro”, *Obras completas*, Tomo I, Luis García Montero (dir.), Madrid, Aguilar, 1988, p. 112.

²²⁴ «ESTRELLA: (Tocándose la frente.) Tengo una idea luminosa. Como este aparato está enfocado en dirección al lugar donde se encuentra el pastorcillo, nada tan fácil como que yo me meta dentro del cañón

conseguir / ni aun con alas de metal!...”)²²⁵. El vuelo como fuga y huída anímicas, de claro eco romántico, se convierte en el poema de la escritora en búsqueda de espacios oníricos en los que proyectar su anhelo de libertad, la evasión de su mundo interior.

En cambio, en *Alas*, el viento es el símbolo de la destrucción de todo lo que está a su paso (“Unas alas yo tenía / y un viento me las cortó”); las “alas” connotan de forma positiva también, el vehemente impulso, hacia arriba, de libertad existencial. Esta fuerza destructora dramática, sin embargo, aparece matizada por una imagen casi infantil de diablillo ladronzuelo de otro viento (“Y otro viento, piratilla, / brincando, se las llevó”). La voz lírica no renunciará a sus ansias de viajar, por lo que no dudará en utilizar los avances tecnológicos en sus huidas anímicas (“¡Que un aviador me preste / las alas de su avión, / que quiero ponerle alas / de nuevo a mi corazón!”). Estas ansias de libertad de viajar por el aire con alas o en avión se repite en *Volando* (“¡Ay, quien fuera aviadora / para cruzar los espacios / como el claror de la aurora!”), pero en este poema, ella es la que pilota el avión de su existencia, no los demás. Hay una imagen de simpática modernidad para connotar el desplazamiento del avión (“No iba volando, / que iba por las blancas nubes / el avión, patinando”). El viento vuelve a aparecer en *Rodando va*, pero ahora como símbolo positivo que colabora con el *yo* poético en esa evasión, por el espacio y el tiempo anímicos, hasta llevarla al medio natural, regazo acogedor de su existencia: el mar (“¡Viento ligero del Sur / toma la luz más intensa / e ilumínala! / Mi vida rodando va. / ¡Ven, Viento de los destinos / y con tus mejores sueños / acompaña! / Mi vida ha llegado al Mar”). Además esta evasión no terminará, seguirá en un moderno vehículo que averiguará los misterios marinos, y, otra vez, su destino solo será dirigido por la protagonista (“Pide un barco submarino / que no tenga / capitán...”). Esta idea de pérdida, de disolución anímica en la inmensidad del mar se repite constantemente; en *Noche fría* (“yo he de pasar, nadadora (...) / Y he de perderme en las sombras / bajo el cielo, sobre el agua, / en una noche de invierno / –noche

y que vosotros disparéis desde aquí», Concha MÉNDEZ CUESTA, *Ha corrido una estrella*, Margherita Bernard (ed.), Madrid, ADE, 2006, p. 125.

²²⁵ Esta evasión a través del vuelo, ya la había expresado en un poema de su libro anterior *Inquietudes* titulado *Alas quisiera tener* en el que el deseo de evasión y libertad se simbolizaba a través del vuelo. El espíritu libre necesita romper con la realidad y la consecución de lo anhelado solo se realiza a través del sueño, que se califica de “existencia deliciosa”.

fría- / con mi alma”), o como vimos en *Mar* la voz poética pedía ayuda para esta unión trascendental (“¡Marinero, /si lo ves desde tu barca/ encáminalo a alta mar, que en él navega mi alma, / que murió por navegar!...”).

Barquero es un poema diferente, inquietante y turbador porque en él, la voz poética no solo no dirige su barco hacia el ilimitado y eterno mar para fugarse o desvanecerse, sino que anima al barquero para que se deje guiar por las estrellas y la luz del faro (“Ve al rebaño luminoso / como marcha por el cielo / entre peñascos de nubes. / (...) / Ve mirando hacia la Isla, / cómo luce el faro nuevo”) porque no quiere tener un destino fatal. El miedo está sustentado por el color “negro” del mar que se le antoja un presagio de que pueda correr la misma suerte que el hijo del torrero por el que (“hoy las campanas / estremecían el puerto...”); de ahí la agónica súplica (“Barquero, vamos aprisa; / vamos aprisa, barquero, / pudiera ser que esta noche... / como el hijo del torrero...! / ¡Vamos aprisa, barquero!”). La noche en el mar ejerce un efecto destructor que se acerca al horror de la propia muerte; dramatismo que viene expresado por la insistente reiteración del vocativo “barquero” para que ejecute su oficio con celeridad en cinco ocasiones, los adverbios temporales “ya” y “aprisa” y el sustantivo “la noche” (“¡Barquero, que ya es la noche, / que ya es la noche, barquero!”).

Canción, en cambio, reproduce unas voces líricas que preguntan con ansiedad (“¡Dilo, niña, dilo ya!”) a una niña, por la enigmática carga de un barco que arribaba de la Habana y ya partía alejándose del puerto. La niña, envuelta en la tristeza de las despedidas, (“[La mirada de la niña / hacia el barco se le va]”) contesta: “-Viene cargado de sueños / que no desembarcarán...”. Emilio Miró señala que este poema “son las evocaciones infantiles de una niña soñadora, deseosa de viajes y aventuras²²⁶”. El poema termina con la fuga del pañuelo, (“blanca estrellita de mar”) de la niña que despedía al barco con la tristeza de la persona que ve truncados sus deseos; la naturaleza, en una solidaria empatía parece expresar el mismo sentimiento (“¿Si el viento querrá llorar...?”).

De los Ritmos surge *He de...*, un poema en el que se vuelve al tema de la fuga del yo poético a las frías tierras polares, tema evocado ya en otros poemas de este libro y en el anterior

²²⁶ Emilio MIRÓ, “Preliminar”, *Vida a Vida...*, op. cit., p. 14.

Inquietudes. La huida se encuadra espacialmente en la soledad de las áreas polares ya habituales (“montes”, “veredas de hielo”, “llanuras, soledades, mares polares, montañas, caminos de blanco mármol y el Polo”) y el sujeto femenino, en una cromática imagen muy fantástica, irá en un (“trineo”) tirado por el (“caballo más blanco”). La diferencia con otros poemas de este mismo tema, es que la evasión hacia esos lugares extremos del planeta, será el punto de partida para nuevos viajes (“he de zarpar del Polo / hacia todos los mares”). Pero, como ya es habitual, se vuelve a manifestar la aspiración de viajar en absoluta soledad, decidiendo y dirigiendo su destino (“Capitán sin mando / –un iceberg la nave–”).

Hay un cuarto eje temático que está relacionado con el interior del ser, la dimensión ontológica existencial de la poeta. Concha Méndez reflexiona sobre la experiencia existencial muy cercana a su dimensión corporal, por tanto la concibe inscrita en la condición humana y la fundamenta en la libertad. Para la poeta existir significa elegir, conocer, hacerse a sí misma hasta en el mínimo detalle, con absoluta independencia y, esta necesidad de “hacerse” exige una respuesta inmediata en el tiempo porque cada momento de su vida es determinante para ella. Hay una proyección urgente del verbo “hacer” porque está dispuesta a todo para llevar a buen puerto su proyecto de vida. Ella es la arquitecta de su destino y no quiere permanecer expectante y pasiva ante el mundo, necesita actuar y participar como protagonista en él.

De entre los *Ritmos* destaca el poema titulado *Ser*²²⁷ en el que la poeta realiza una inmersión ontológica-poética para señalar cuáles son los principios absolutos y necesarios de la esencia del ser, poema metafísico que define, con ilusión y dinamismo positivo, el ser y su esencialidad. Concha Méndez es una escritora que reflexiona sobre el ser por la actividad creadora a través de los nuevos cauces de expresión de las vanguardias. El planteamiento filosófico de la poesía como fuente de conocimiento da paso a la revelación de que “la vida es ser y hacer”. El tema es la definición del ser en el tiempo y en el espacio a través de la enumeración de sus atributos. Es el proyecto vital del ser como destino y trayecto. El poema comienza con un verso mínimo, una sola palabra, (“ser”) que repite en la mitad y en el último verso. Vuelve a utilizar la estructura encuadrada como si la existencia del ser fuera el ámbito

²²⁷ Para ver texto completo, Anexo.

cerrado que contiene las ideas en movimiento y acción. Hay un anhelo de trascendencia metafísica esbozado, sugerido de ideas, imágenes, sensaciones para que el intelecto del lector reconstruya, en su propia realidad, este agitado y emocionante mundo de abstracción que es para ella el ser, el existir. Lo más sobresaliente del poema es el dinamismo vanguardista que recorre el poema²²⁸.

El texto está dividido en tres partes que obedecen a tres ideas en las que fundamenta la esencialidad del ser: la existencia es producción, construcción e invención. La repetición de la palabra (“fábrica”) y la utilización del término (“revolución”) representan la imagen sonora del ritmo repetitivo y estridente de la fabricación en serie²²⁹. Es el vitalismo futurista del dinamismo, el riesgo y la necesidad de creación y transformación de la realidad del ser, unido a la belleza de la técnica. Los sustantivos (“Energía continua. / Dinamismo. / Evolución”) connotan que la existencia es por lo tanto la capacidad del ser humano de suministrar movimiento, actividad, intensidad a los actos y a las ideas para así conseguir otra actitud vital²³⁰. Ser es un proceso continuo e infinito de transformación personal a través de los cambios producidos en sucesivos pensamientos. Es el concepto de la filosofía vitalista que entiende la realidad como proceso. Es el ser en devenir, concepto heredado de Heráclito. Para la poeta la esencia del ser es la voluntad de transformación continua en el tiempo. El hombre como realidad nueva que va descubriéndose en su propia historia. Como señalaba Max Scheler en *El puesto del hombre en el cosmos* “El espíritu idea la vida, pero solo la vida puede poner en actividad y hacer realidad el espíritu”²³¹, Concha Méndez nos invita a llevar nuestros anhelos, nuestras ilusiones la realidad de la propia existencia, a la acción. En esta parte el dinamismo

²²⁸ Como señala Carlos BOUSOÑO: «Nuestro espíritu e incluso nuestro cuerpo tienden a interpretar la tristeza por medio de la lentitud y la alegría por medio de la velocidad (términos ambos relativos, como es de suponer); y así los ritmos lentos son especialmente aptos para la expresión fúnebre, lo mismo en poesía que en música, y al revés, los ritmos rápidos», *Teoría de la expresión poética*, op. cit, p. 439.

²²⁹ Valor sensorial sonoro acrecentado con la aliteración de “r”. La imagen múltiple en estructura paralelística (N + ADY) ternaria origina la gradación ascendente, que culmina en un clímax ponderado por la exclamación final de la estrofa.

²³⁰ «Así, la realidad-humana no es primero para actuar después, sino que para ella ser es actuar, y dejar de actuar es dejar de ser», Jean-Paul SARTRE, *Obras completas*, Juan Martín Ruiz-Werner (pról.), vol III, Madrid, Aguilar, p. 697.

²³¹ Max SCHELER, *El puesto del hombre en el cosmos. La idea de la paz perpetua y el pacifismo*, Barcelona, Alba Editorial, 2000, p. 115.

futurista-ultraísta de la imagen múltiple²³² nos remite al campo de la abstracción conceptual (energía, dinamismo, evolución); antes había sido concreción de la realidad (fábricas, motores.) Las imágenes vanguardistas se van yuxtaponiendo hasta recrear ese frenético movimiento existencial.

El término “ser” aparece cinco veces pero con una imagen lingüística diferente y en estratégica colocación (1º, 6º y 12º): en el título que anuncia el tema ontológico del mismo, en el primer verso nos señala al sujeto de todos los atributos que van a ir enumerándose a continuación, en el sexto verso, al aparecer repetido y enlazado con la conjunción copulativa “y” nos lleva a la voluntad de existir, de continuar en el ser a través de la acción y en el tiempo infinito y en el verso duodécimo y último “¡Ser!”, entre exclamaciones, es el final apoteósico y triunfante que explica que ontológicamente el ser consiste en vivir con acción e imaginación. Hay un hecho tipográfico que ayuda a esta explosión anímica final: si omitimos la utilización del término ser hasta el final vemos una disminución estrófica descendente perfecta (4, 3, 2, 1) que acentúa ese triunfalismo final:

Fábrica de ideas. Fábrica de sensaciones. ¡Revolución de todos los motores!	(4)
Energía continua. Dinamismo. Evolución.	(3)
Así siempre. Y cerca de los astros.	(2)
¡Ser!	(1)

(p. 105)

Observamos la utilización del tres y sus múltiplos de manera constante. La polimetría, la ausencia de rima, el estilo nominal y el marcado ritmo industrial mecanicista lleno de fuerza y dinamismo entroncan este poema con las vanguardias (futurismo, creacionismo, ultraísmo), al tiempo que las imágenes del final lo entroncan con el simbolismo intimista de poemas anteriores.

²³² «Los poemas ultraístas se confeccionan arrojando las palabras al azar sobre la plenitud cósmica», Guillermo de TORRE, *Ultra*, Nº 12, (1921), (s.p.).

En este eje estructural-significativo de *Canciones*, se engloban textos representativos de la fuerza interior, estados de ánimo plasmados a través de recuerdos infantiles, experiencias sensoriales, paisajes, etc.; son el testimonio de una personalidad, un talante de corte soñador que se proyecta sobre el mundo circundante, intentando descubrir, averiguar el misterio del mismo. *Mis sueños azules* sirve para evocar recuerdos de una infancia²³³, ya desaparecida, que proyecta en la verbena por dos elementos significativos para ella (“Aquel traje de colores” y “mi cometa de luces”), uno y otro por el efecto destructor del tiempo (“me robaron los años”, “las horas apagaron”). Son los sueños infantiles aplastados y denigrados por el devenir temporal que provocan un violento ruego del yo poético para intentar volver a sentir las sensaciones entusiastas y divertidas del pasado (“¡Que griten fuerte los niños! / Mi alma quiere escucharlos...”). En *Alameda* vuelve a evocar la infancia perdida, pero ahora no en la verbena, sino en una “alameda” donde recuerda la vorágine gozosa de los primeros amores (“Y el carrusel luminoso / de mis primeros amores”).

Los “vientos” de *Era un día* arrastran fuerzas interiores que influyen en la voz poética (“Era un día que unos vientos / llevaban una emoción. / Y yo la sentí quedarse / temblando en mi corazón”). Concha Méndez se hace eco de una de las creencias populares tradicionales, repetidas de generación en generación, sobre el poder turbador del viento en ciertas personalidades. Resulta muy sugestivo el comienzo del poema como si fuera de cuento tradicional. *Pregón* nos recuerda la saeta popular que encabeza el poema de *Campos de Castilla* de Antonio Machado²³⁴, aunque, en esta canción, la voz lírica no pregunta sino grita de forma desgarrada que ha perdido la esencia de su persona: su capacidad para sentir (“¡Quién me presta un corazón / que el mío ya no lo tengo!”) y su voz para expresarse (“¡Quién me presta una canción / que las mías se perdieron!”). El origen y fuente de este lamento son los “vientos”, símbolo aquí de las fuerzas destructoras de la naturaleza que ignoran el sufrimiento humano. *Lo*

²³³ M^a Jesús OROZCO VERA recuerda, en un magnífico trabajo sobre el tema, que: «Simone de Beauvoir ya destacó la fuerte adhesión que siente la mujer hacia la etapa de la niñez, puesto que en ella no es consciente la poderosa fuerza de las convenciones sociales, generadoras de la discriminación a la que deberá enfrentarse posteriormente», “La forma autobiográfica como configuración del discurso literario femenino en la narrativa de Marta Brunet, M^a. F. Yáñez, M^a. L. Bombal y M^a. C. Geel”, en *Anales de la literatura hispanoamericana*, N^o 23 (1994), pp. 295-313.

²³⁴ «¡Quién me presta una escalera / para subir al madero, / para quitarle los clavos / a Jesús el Nazareno?», Antonio MACHADO, *Poesías completas*, Espasa-Calpe, Madrid, 1981, p. 209.

peor es, poema de reflexión metafísica sobre la disonancia, la inarmónica relación en el tiempo, de la inteligencia y los sentimientos de la voz lírica (“Antes y ahora, / y quizá luego, / mi corazón... / mi cerebro...”). Esta voz clama sobre la posibilidad de un futuro acuerdo que armonice los componentes esenciales de su persona, sin embargo, el poema termina con una cierta pirueta fatalista para el futuro, todavía lejano (“entonces, / entonces,”) que imposibilitará la unión positiva (“[Lo peor es si entonces, / entonces, / ya no existe mi cuerpo]”). Reflexión sobre la eterna contradicción del ser humano entre el sentimiento y el pensamiento.

Canción se construye a partir de una impresión acústica de dos versos, parecida a la del haiku, que transmite una sensación anímica: la lluvia produce un sonido musical armónico sobre el paraguas de la voz lírica (“La lluvia cantaba / sobre mi paraguas”). En *Lo mismo que una granada*, compara la rotura de su corazón a una granada abierta. La imagen de gran fuerza visual por el color rojo y la transparencia cristalina de los granos de esta fruta, adquiere dramatismo al derramar la sangre del yo poético al igual que el jugo de la misma. Es un brevísimo poema, cuatro versos, en el que la poeta expresa un sentimiento de tristeza que deja correr en el tiempo al igual que la imagen sugerida. John C. Wilcox añade que “La granada es para nuestra poeta un símbolo de la sensualidad y la pasión de su corazón. La granada (con su zumo rojo, sus numerosos granos de carne, y sus muchísimas semillas) es un símbolo del útero y de la fertilidad de la mujer (símbolo olvidado hoy y solo encontrado en diccionarios especializados)”²³⁵. El tiempo para el encuentro amoroso incierto aparece en el poema *Las doce*. A través de la proyección metonímica de “almas” para referirse a los amantes, la voz poética duda de si los dos enamorados mantendrán los mismos sentimientos o habrá alguno que ya los haya modificado. Lo singular es que admita la incertidumbre de quién o quiénes no acudirían (“Las doce en mi reloj. / La cita de nuestras almas. / ¿Acudirían las dos?”). Es otro brevísimo poema para señalar la transformación de los sentimientos por la autoridad del tiempo que todo lo modifica. *Melancolía* con una estética claramente impresionista e incluso, vanguardista, especialmente en lo que se refiere a la disposición tipográfica y por la yuxtaposición de imágenes, relaciona este poema con la estética ultraísta, aunque todavía el elemento sentimental

²³⁵ John C. WILCOX, “Concha Méndez y la escritura...”, art. cit., p. 222.

lo envuelve todo y configura en el poema una atmósfera lírica llena de simbolismo (“El cielo: triste de estrellas”, “La ciudad: triste de luces”, “Oasis, los parques”, “Sombras ausentes / los transeúntes”) y al mismo tiempo de ciertas pinceladas lorquianas (“[¡El alma se me moría / traspasada por un frío / puñal / de melancolía!]”).

Hay tres poemas *Paisaje*, *Jueves* y *Bar*, que se utilizan para proyectar estados de ánimo sobre las escenas o los paisajes descritos. No son típicos paisajes evocados, sino es el tiempo presente, un instante que busca la belleza creada por el ser humano, es la aprehensión de lo inmediato, que sin embargo, permite trascender esa misma temporalidad, al quedar fundida la suave emoción con el propio paisaje urbano. Biruté Ciplijauskaitė justifica este punto de vista como una característica del lenguaje poético femenino: “La creación de un paisaje puede tener una base visual, de observación cercana dentro de un marco temporal concreto, a partir de la evocación. Varios estudios psicológicos o fenomenológicos constatan que aun evocando, el hombre se queda en el centro, mientras que la mujer tiende a fundirse con lo evocado, uniendo dos niveles temporales”²³⁶. Imágenes diversas de forma veloz y simultánea, escenas urbanas de la vida moderna intentando descubrir sus connotaciones líricas que destacan la realidad de forma fragmentaria aparecen en estos poemas de corte ultraísta. Desaparece la rima y se atienden de manera especial los valores visuales y plásticos y hay una búsqueda de la imagen múltiple. Yuxtaposición de imágenes que dejan al lector que revolotee de una a otra.

Hay que señalar que si bien, Concha Méndez conoció estos movimientos artísticos de ruptura ideológica y estética de las vanguardias en su juventud en Madrid, el poema *Paisaje*²³⁷ se escribió una vez superada la fiebre ultramoderna, por ello vemos que es una aproximación a las tesis ultraístas, nada radical. Pedro Garfias, significativo poeta ultraísta, compuso *Domingo*²³⁸, poema que actúa como intertexto, aunque las imágenes sean mucho más insólitas y atrevidas, se prescinda de los signos de puntuación y predominen los elementos naturales y folklóricos. *Paisaje* comienza con dos versos que se repiten al final del poema, es decir, repite la

²³⁶ Biruté CIPLIJAIUSKAITĖ, “Los paisajes con alma de María Sanz”, *La construcción del yo femenino en la Literatura*, op. cit., p. 193.

²³⁷ Para ver los poemas completos de Pedro Garfias y Concha Méndez, Anexo.

²³⁸ Pedro GARFIAS, *El ala del sur (Antología poética 1926-1967)*, José M^a BARREDA LÓPEZ (ed.), Sevilla, Renacimiento, 2008, p. 57.

estructura encuadrada del poema, que ya hemos visto en otros poemas como “Alas quisiera tener” o “Ser”. Es un intento de aislar el pensamiento, como si todas las percepciones quedarán cerradas en un círculo lírico, envolvente. Estos versos sitúan al *yo* poético, observando la escena urbana desde un tranvía, con la frente apoyada en el cristal. Es una representación cotidiana de la ciudad que cualquier persona puede haber experimentado. Después, el tiempo real, día y semana “la tarde y el domingo”, y aparece la palabra “azogue” connotando la pesadez, sensación sugerida después en “las plazoletas de plata”; a través de pinceladas impresionistas el *yo* se sitúa en el tiempo y el espacio: la tarde de un domingo plomizo en una ciudad. Aparece el verso 5º entre guiones con el único verbo del poema “cruza”, con un valor de ruptura tipográfica e incluso pictórica, parece imitar el cruce del soldado. También es curioso que el único ser humano que se muestra en el poema sea un militar de imagen plástica y cromática, por lo que se refiere a su vestimenta²³⁹. Y aparecen dos nuevos espacios con valor visual-sonoro apoyado por la aliteración (“Las plazoletas de plata”), que se relacionarían con el color gris de esa tarde tan pesada y densa como el mercurio. Y luego (“Las modernas avenidas”) que se fugan lentamente, como la secuencia de una película en la que se van deslizando los planos.

La modernidad parece situarnos en una gran ciudad, probablemente, Madrid. Y aparecen las “sombras”, como “suplantaciones”, están en el lugar de *lo otro*, pero aquí la falta de luz de todo el día hiperboliza el campo de acción de esa grisácea oscuridad que lo envuelve todo, incluso podría simbolizar el estado de ánimo sombrío de una aburrida tarde de domingo. En obras posteriores este símbolo, como señalamos en esta tesis, adquirirá otros valores mucho más negativos de oscuridad, vacío y negación que ya destacara Catherine G. Bellver²⁴⁰. Todas las imágenes se resumen en el verso décimo que nos ofrece el tema esencial del mismo “Paisaje urbano”. Refleja el pudor de la poeta a caer en un sentimentalismo que rechaza o por lo menos intenta no exhibir. Y termina la composición en la misma actitud que al comienzo, sigue

²³⁹ «Mi hermana y yo éramos amigas de los Condes de Oliva y algunos años fuimos con ellos a visitar las siete iglesias. La condesa, que era pequeña y delgada, se ponía una mantilla de casco que había heredado de su familia, que le colgaba hasta el piso. El conde era Caballero de la Orden de Calatrava y en cada iglesia que visitábamos tenía una silla especial (...) También nos acompañaba un amigo que pertenecía al regimiento de los Husares de la Princesa; en estas fiestas [Semana Santa] vestía su traje de gala, repleto de dorados y en el sombrero un plumerito rojo», Concha MÉNDEZ, *Memorias...*, op. cit., pp. 34-35.

²⁴⁰ Catherine G. BELLVER, “Los exilios y las sombras”, *Una mujer moderna. Concha Méndez en su mundo*, op. cit., p. 194.

montada en el tranvía, pensativa, con la frente apoyada en el cristal. Parece un poema de investigación poética, marcado por un expreso deseo de asepsia sentimental. Alfonso Sánchez Rodríguez ve en este poema “Un yo íntimo, de estirpe romántica que habita un paisaje urbano de neta filiación vanguardista, como los evocados por Alberti, a quien le había llegado desde las filas del ultraísmo”²⁴¹.

El poema *Bar* no es más que la acumulación rápida de impresiones visuales y acústicas que dibujan una escena típica de los puertos españoles, cuya esencialidad se resume en un (“bar”) que es (“linterna mágica de lejanías”) con (“voces de yodo”) y (“humo de pipa”), el juego de cartas y los marineros (“marinero del traje blanco”), unos (“naipes”), las prostitutas (“Falsas sirenas / juegan a: caza de navegantes...”) y bebidas alcohólicas (“Brisa de alcoholes”). Es también un poema próximo al Ultraísmo, estructurado por esa búsqueda de la imagen múltiple sin pretensiones de trascendencia conceptual y filosófica. Esta yuxtaposición de imágenes invita a que el lector revolotee de una a otra, configurando una escena taciturna, triste y deprimente de los puertos españoles. *Jueves* evoca una noche de fiesta a punto de terminar en la que la voz lírica, (“Patinadora en la noche / sin fronteras”), observa el juego de luces al amanecer (“En la última rama, / los ecos de la mañana...”) que se funden con las nostalgias, incertidumbres y miedos de su ánimo: (“[Los toboganes de sombra / llevan y traen a mi alma]”). Típica estructura encuadrada del *rondeau*.

Diálogo y *Adolescencia* aparecen como dos poemas de marcado carácter neopopularista, de fuerte influjo de sus amigos, Lorca y Alberti, en los que utiliza el discurso dramático para plasmar sus inquietudes. *Diálogo* plasma la plática entre una madre un hijo curioso que le pregunta por el origen y destino de todo lo que observa a su alrededor, desde una perspectiva infantil (“-Aquella velita oscura / que va por el horizonte, / dime, madre, ¿dónde irá?”, “-Aquella rosada nube / que cruza sobre los montes, / dime, ¿de dónde vendrá?”, “-Y aquel caminito estrecho / que se pierde allá a lo lejos / ¿a qué país llegará?”). La madre, un tanto cansada de tanta pregunta, le contesta con el estribillo (“-¡Hijo mío, Dios sabrá!). La respuesta interpretada en sentido literal provocará la última pregunta (“-Y Dios que todo lo sabe / y en

²⁴¹ Alfonso SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, “Concha Méndez y la vanguardia”, art. cit., p.119.

todas partes está, / ¿por qué no viene a explicarme...?") que obliga al cambio del reiterativo sonsonete del estribillo, en una respuesta claramente de dudosa veracidad que marcan los puntos suspensivos ("¡Hijo mío, ya vendrá...!").

Adolescencia evoca el encuentro de una niña y un marinerito que al igual que los protagonistas de una de las primeras novelas griegas de aventuras y de amor, *Dafnis y Cloe* de Longo de Lesbos en el siglo II de nuestra era, experimentan, por primera vez, ese principio de atracción sexual y de iniciación amorosa llenos de encanto e inocencia. La diferencia es que la novela griega es pastoril, los protagonistas, por lo tanto, pastores mientras que en el texto de Concha Méndez, vemos a una niña-bañista y un marinerito. El marco idílico (mar y costa) que encuadra espacialmente el poema, la tierna edad de los protagonistas y el enfoque amable y delicado de la atracción erótica²⁴² es similar en los dos textos; los dos jóvenes descubren el amor y el sexo de una manera hermosa y natural. El marinerito se ofrece a la niña de la siguiente forma: "Si quieres un buen amigo / -le dice al verla pasar-, / a ser tu amigo me ofrezco / para ir contigo a la mar". La primera experiencia de atracción amorosa es imprecisa, inquietante, tímida pero gozosa ("Y un contento, que no aciertan / a explicar sus labios mudos..."). Las actividades ("jugando", "nadando") de los jóvenes, ya nominados con los nombres griegos, se repiten en el tiempo ("todas las mañanas") y este acercamiento provoca dos efectos típicos de la génesis del amor: una nueva luz en su mirada para captar el mundo de otra forma ("Los dos llevan en sus ojos / un sueño de azul de mar") y unos sentimientos todavía castos que luego devendrán en fuerte pasión sexual ("una flor blanca en el pecho / que roja se ha de tornar..."). Los colores connotan un fuerte contraste simbólico: el blanco para la inocencia, el rojo para la pasión carnal.

²⁴² La importancia del elemento erótico en la poesía del 27 es manifiesta y además en algunos de ellos, con resoluciones poéticas diferentes, el tema arrastra una carga de clasicidad y mitología importantes. Joaquín CARO ROMERO señala que el romance de *Thamar y Amnón* de Federico García Lorca «remueve los posos del erotismo árabe que aún existe semiconscientemente en los hombres de España. En la voz de Luis Cernuda, atormentada y suave, late un paganismo que lleva implícitos un deseo y una confesión que principian siendo vagos para convertirse en patéticos, como si renacieran de alguna indirecta maldición mitológica. Las ambigüedades y desazones del destino y esa adoración constante por los cuerpos, le inspiran poemas tan bellos y misteriosos como "El joven marino", "El águila" o "Las islas". Uno de los más delicados y portentosos modelos de poesía erótica reunidos en este libro lo constituye el " Diálogo entre Venus y Príapo", de Rafael Alberti, poema que por sí solo merece un detenido comentario. Este finísimo collar de imágenes y ritmos es una de las más seductoras alhajas del escaparate principal de la poesía de todos los tiempos» (*Antología de la poesía erótica de nuestro tiempo*, Gap (Francia), Ruedo Ibérico, N° 93, (1973), p. 9-10).

Muy próximo a este poema es *Primaveral* que ya avanza algo más en estos primeros inicios de atracción erótica, aquí referida en el encuadre temporal de la estación de la “Primavera”, que se convierte en una metagoge en la que la voz poética (“jugaba / por el arenal del río”), evoca las miradas (“Y los ojos suyos... los míos...”), los besos (“Las golondrinas de tus besos, / vuelan / en tu primavera / picoteando silencios”) y los sonidos (“¡Qué bien cantaba la alondra, / amor mío. / Y qué bien cantaba / el agua del río!”) en un *locus amoenus* donde progresa la atracción amorosa (“¡Primavera de tus besos!”).

Para terminar con el cuarto eje temático de *Surtidor* solo mencionar dos poemas, relacionados con esa reflexión sobre la existencia en *Ritmos* que son los únicos que abordan el *topos* poético clásico de la muerte: *El álamo blanco*, en su dimensión existencial y *Pescadores*, en su dimensión social. *El álamo blanco* es el primer poema de *Ritmos*, uno de los más largos y además algo enigmático. Todo el poema se organiza alrededor de un elemento de la naturaleza singular (“El álamo blanco”) en un marco espacial (“el prado”). El poema polimétrico con una singular distribución de la rima asonante, se divide en tres partes que responden a la estructura narrativa de planteamiento, nudo y desenlace. El planteamiento es largo y descriptivo; ubica al único árbol en la naturaleza y describe sus características esenciales²⁴³. Las notas dominantes son la soledad y elegancia de este elemento natural tan singular, pero subraya que la soledad es aparente ya que es visitado por toda la naturaleza, convirtiéndose en un intrigante surtidor de vitalidad y dinamismo que provoca temor y misterio. Por el día acuden criaturas alegres, sin embargo, la noche atrae visitantes turbadores e inquietantes como los murciélagos, la luna o el viento²⁴⁴. Esta primera parte termina trasladando, en una proyección alegórica, la luz de las fuerzas de la naturaleza al mundo lúdico de la infancia. En el nudo, la parte más corta y narrativa, la voz lírica que en la primera parte ha descrito y narrado desde una posición externa, ahora cambia a narrador-personaje dentro de la escena. El sujeto narrativo observa, al caminar,

²⁴³ (“En todo el prado / verde y pálido / no hay más que un árbol: / Un álamo blanco, solitario. / Es estrecho y alto, estilizado”).

²⁴⁴ (“A él acuden / todos los pájaros. / Y entre sus ramas / tejen sus cánticos. / En las noches oscuras / le rondan murciélagos. / Otras noches, la luna / como un espectro, le envía contornos de plata, contornos recios. / Otras noches, / vienen los vientos / y le estremecen / como a un muñeco / que tuviera un corazón / oculto muy dentro...”).

a un viajero que descansa leyendo cerca del álamo aunque hace frío; al cruzarse hay un intercambio fugaz de miradas. Esta estrofa posee un fuerte valor simbólico: las vidas “camino” de los dos protagonistas coinciden en un momento fugaz, pero, mientras el yo “caminaba”, es decir, vivía, el viajero “reposaba” porque se hallaba al final de su trayecto. Los dos últimos versos simbolizan la incomunicación (“me miró en silencio”) de los seres humanos, lo que aporta el interrogante doloroso de ¿qué hubiera pasado si llegan a establecer contacto verbal?²⁴⁵ El desenlace mezcla narración y descripción. El extraño viajero ha muerto unas horas después y las gentes del pueblo comentan la noticia, rompiéndose la habitual monotonía del lugar. A los comentarios populares se añade un nuevo componente misterioso: los objetos hallados al lado del cadáver (libro, sombrero y pañuelo manchado de rojo). El final intrigante y misterioso amplía las causas de la muerte. El color rojo en el pañuelo podría denotar un vómito de sangre, pero también, el carmín de unos labios femeninos, lo que modificaría el sentido de la muerte, que se desviaría hacia un desenlace motivado por la pena de amor o bien, que en los últimos estertores de la muerte, el pensamiento del viajero permanecía al lado de la dueña de ese pañuelo. Los puntos suspensivos dejan abierto la interpretación para que el lector imagine un final romántico o prosaico, al tiempo que nos deja el interrogante ¿Cuál era el título y el /la autor/a del libro?²⁴⁶

Pescadores relata el dolor de la “Calle del Puerto” que representa a un pueblo pesquero cuando recibe la noticia de la muerte de algunos de sus vecinos, los pescadores del barco “Estrella”. El mundo difícil y a veces trágico de los pescadores es un tema querido por la escritora; hay una actitud de hermanamiento y solidaridad con este grupo social marino que sugiere una leve denuncia a la sociedad. La voz poética comienza dirigiéndose a una interlocutora que es la (“Calle del Puerto”), repetida como estribillo, que se convierte a través de una intensa metáfora, en la protagonista y receptora del dolor humano surgido a raíz de la

²⁴⁵ (“Junto a aquel árbol / –cerca de aquel pueblo– / vi reposar un viajero. / Entre sus manos / tenía un libro abierto. / Era una tarde gris, / una tarde de invierno. / “Yo caminaba / por un sendero / –el mismo camino / que llevó el viajero–. / Pasé a su lado, seguí a paso ligero. / Me miró alejarme; me miró en silencio”).

²⁴⁶ (“Aquella noche, / se decía en el pueblo: / –Junto al álamo blanco / había un hombre muerto. / Lo encontró un campesino / que volvía del puerto–. / En torno a él / había un sombrero, / un sombrero de fieltro. / Y había, un pañuelo / manchado de rojo... / y un libro abierto...”).

muerte de estos trabajadores. El alba llega al puerto, pero nadie la recibe (“Calle del Puerto ¡tan sola! / Tan sola y tan marinera; / con sus ventanas cerradas / al llegar la luz primera”)²⁴⁷. La razón de que nadie salga a recibir la luz del día es que los vecinos están en la calle y nadie ha dormido (“Calle del Puerto, este alba / te llegó de otra manera, / que está tu gente en la calle / y tus ventanas despiertas...”). El número (“diez”) de muertes adquiere un valor simbólico hiperbolizado, que se proyecta en las principales víctimas de esta tragedia que el *yo* poético observa desde fuera: las mujeres de los pescadores, que adoptando una actitud resignada de esposas-viudas tradicionales asumen su nueva condición de luto arropándose en grupo para compartir el recuerdo de pasadas anécdotas, hoy dolorosas porque jamás volverán sus protagonistas²⁴⁸. El final del poema utiliza el mundo de la infancia y del juego para homenajear a estos hombres del mar, disminuyendo de alguna manera el intenso dramatismo de la escena evocada: (“A su lado, unos chiquillos, / con una barca de vela, / jugaban. Y uno decía: / ¡La nombraremos ESTRELLA!”).

En cuanto a los aspectos formales de *Surtidor*, hay que señalar que la llegada de los movimientos de vanguardia, sobre todo del futurismo, ultraísmo y surrealismo, junto a la rupturista atmósfera que respiraban los artistas e intelectuales del Madrid de principios de siglo, explican el que Concha Méndez Cuesta comience a cuestionar algunos de los espontáneos planteamientos de su primer lenguaje poético en los contenidos, pero, sobre todo en la formulación de las estructuras poéticas nuevas que otorgaran a la palabra el valor de materialidad y existencia independientes. Hay un incipiente alejamiento, por lo tanto, de la estética romántica-simbolista.

El poemario se estructura en dos partes: cincuenta y tres *Canciones* de la primera parte, caracterizadas por su brevedad (a veces, una brevísima reflexión sentenciosa de dos o tres versos), y la segunda parte de veinticuatro poemas denominados *Ritmos*, algo más largos. El

²⁴⁷ Estos versos nos recuerdan a algunos de *La aurora* que se publicaría bastantes años después: “La aurora llega y nadie la recibe en su boca / porque allí no hay mañana ni esperanza posible”, Federico GARCÍA LORCA, *Poeta en Nueva York*, pról. José Bergamín, México D.F., Editorial Séneca, 1940, p. 75.

²⁴⁸ (“Crucé la calle del Puerto; / vi una ventana entreabierto, / diez mujeres, enlutadas, / hilaban historias yertas...”).

verso más utilizado en las dos partes, con gran diferencia sobre los demás, es el octosílabo distribuido en romances, coplas (predominio absoluto de las estrofas de cuatro versos) y pareados, con una preferencia muy libre de la rima asonante, aunque en algunos poemas utilice la consonante. Estas características métricas compositivas responden perfectamente a esa sencillez y espontaneidad de la poesía popular de muchas de sus composiciones. Pero Méndez no renuncia a investigar nuevas formas y así vemos bastantes poemas polimétricos, sobre todo en *Ritmos*, incluso, en alguno de ellos, desaparece la rima, aparece el verso libre y utiliza algunas novedades tipográficas de las vanguardias, especialmente del Ultraísmo, distanciándose con ello de la elementalidad de la poesía popular. Otro verso, de raíz modernista, también utilizado en este libro es el heptasílabo con la misma rima asonante, intercalada de forma irregular en los versos pares o impares. Hay un predominio absoluto, por lo tanto, del verso de arte menor. Solo en dos poemas aparece el dodecasílabo y el alejandrino que parecen obedecer más a una experimentación, al aprendizaje, que a una asimilación profunda de estas medidas. El eneasílabo lo utiliza en algunos poemas polimétricos. Emplea también como recurso rítmico, en algunos poemas, el estribillo y la estructura de *rondeau* muy utilizada para encuadrar los poemas que casi siempre evocan sueños, anhelos de la poeta. De influencia vanguardista, especialmente del futurismo y sobre todo del ultraísmo son la supresión, en muchos poemas, de los engarces tradicionales, la particular distribución de los espacios en blanco dentro del poema, el cultivo exacerbado de la imagen o metáfora que implica movimiento y dinamismo y, sobre todo, el predominio absoluto de los valores visuales y plásticos. A menudo emplea el paralelismo como técnica estructuradora (correlaciones bimembres, trimembres, isotopías, antítesis, anáforas, etc.).

Las imágenes metafóricas, construidas con términos referidos a realidades materiales, sensoriales, son muy abundantes. Predominan las de temática marina (“Mis brazos: / los remos. / La quilla: / mi cuerpo. / Timón: / mi pensamiento.”, “Muchas luces tiene el puerto / –terrestre constelación–.”, “nadadora / –pequeña nave sin ancla–”, “Pañuelo de varias puntas, / blanca estrellita de mar”, “Falsas sirenas / juegan a: caza de navegantes... [prostitutas]”, “un sueño de azul de mar”, “Las costas son negras velas / -sin mástiles- / de los navíos de tierra.”), etc. Otras,

referidas a motivos varios, son de fuerte y bello lirismo: (“bandadas de soledades / –gaviotas invisibles / en vuelo / de eternidades” “¿El alma se me moría / traspasada por un frío / puñal / de melancolía”, “Los toboganes de sombra / llevan y traen a mi alma.”, “Serpientes / Ritmos / Volantes / [Armenia la bailaora]”, “la tarde / –lirio cárdeno, velado–.”, “El rosario de las horas / va pasando cuenta a cuenta...”, “Luciérnagas de bocina [coches]”, “navíos / –luciérnagas encantadas□.”, “escuadra de luciérnagas [las farolas]”, “combada pechera / de botones incendiados [el firmamento estrellado]”, “linterna de mis sueños”, “[Las risas de los niños / serpentinas doradas.]”, “las islas algodonadas [las nubes en cielo oscuro]”, “Y el agua, bañándose en la piscina / blanca / –un baño de transparencias–.”), etc. Algunas son sinestésicas: (“[la noche] muda de sombras”, “canción negra”, “voz bronceada”, “arco-iris de silencios”, “Las voces de los niños / son rosas, verdes, blancas.”) etc.

También utiliza los símiles: (“Como alfanjes de turquesa, / las olas –que el mar apresa–”, “la recia arena / de esta playa, tan morena / como cuerpo de gitana”, “El corazón se me ha abierto / lo mismo que una granada”), etc. Es muy frecuente la metonimia del alma para significar el todo de la voz lírica, *alter ego* de la poeta Concha Méndez, que valora su parcela sentimental. Prosopopeyas abundantes: (“Jugaban los vientos niños”, “quedó el silencio temblando”, “Por la ventana, / al campo / en esta noche, ebria, / de Mayo”, “las demás casa dormían”, “El candil ciñe sombras a la pared encalada”, “la tarde me ofrecía / un silencio desmayado...”, “Cofradías de faroles / por calles pensativas”), etc.

En cuanto al lenguaje poético abundan vocablos referentes a la naturaleza, en general, (*nubes, agua, golondrinas, alondras, mariposas, rosas, flor, lirios, estrellas, luna, vientos, pinos, grillos...*) y, en particular a la marina (*playa, mar, brisa, orillas, arena, sirenas, arrecifes, costa, islas, coral...*), a la urbe (*jardines, farolas, parques, calles, fachadas, bar, verbenas, balcón, ventanas, globos, alamedas...*), a los sonidos (*cantos, concierto, llanto, gritar, mudas, pavana, fandanguillo, marchas fúnebres, rumor, cantaora, voces de yodo, voz bronceada, canción, grillo, guitarra, ocarina, cuco, cu-cu, fandangos...*), a los efectos de la luz y los colores (*luminoso, luz, mañana, tarde, noche, nocturno, lucero, estrella, luna, brillo,*

claro, azul, blanco, rojo, gris, negro, añil, rayos de sol...) y a los efectos táctiles (*brisa, viento, vientecillo, huracán, besos...*).

En “Ritmos” hay menos referencias al mundo de la naturaleza, aunque no faltan, y aparecen más poemas de rabiosa modernidad sobre la aeronáutica, los deportes náuticos y las ciudades modernas. Pero uno de los ejes léxicos que ya se nota en estos poemas gira en torno al cine; en poemas como *Vuelo, Bañistas, Verbena, Cinelandesco*, etc., Concha Méndez proyecta y evoca visualmente el objeto poético, como si fueran fotogramas que se suceden, casi siempre con rapidez y agilidad. Para estos poemas, reivindicadores de la modernidad, utiliza un lenguaje poético acorde: la competición (*circuito, carrera, conductor, motor, meta, gimnastas, balandristas, graderías*), la modernidad de la tecnología (*nave, Club Náutico, torpederos, aceros, automóviles, cinema, metropolitano, etc.*) y, sobre todo, términos que denoten movimiento, muchas veces circular, ritmo y vitalidad (*carruseles giróvagos, tío-vivos, danzas, juegos, acrobacias, columpio, energía, dinamismo, oleaje, ritmo, rehilanderas de acero, etc.*)

También es frecuente el encabalgamiento en ciertos poemas que otorga una sencilla naturalidad en la comunicación, aunque es también muy habitual, sobre todo en los que ensaya recursos más vanguardistas, la yuxtaposición de elementos sin conexión alguna. Otra de las características de este libro es que termina algunos poemas con una sencilla reflexión que nos transporta al mundo de la infancia, como si quisiera evitar el carácter trascendental de ciertos pensamientos o como pirueta frívola e inocente tan apreciada por gran parte de las vanguardias de la época.

Uno de los rasgos prosodemáticos que sigue utilizando de manera abusiva son los puntos suspensivos, para significar el fluir temporal de lo que va a continuar después de que se apague la voz lírica (“¡Yo sentía un afán / por recorrerla...!”), “Pide un barco submarino / que no tenga / capitán”), para aumentar infinitamente la intensidad de los sentimientos casi siempre negativos (“Y siento caer su sangre / –mi sangre– cristalizada...”, “En mi corazón presiento / que no es posible olvidar...”, “Mariposas negras en mi corazón...”), para el desarrollo onírico de las imágenes (“soñaba el corazón...”) y para el misterio, el miedo o la incertidumbre (“¿Acudirán las dos?...”, “Misteriosas selvas...”, “–Por eso es que hoy las campanas /

estremecían el puerto...—”). Por último sigue utilizando en demasía la entonación exclamativa, especialmente en el cierre del poema. La escritora sigue sin poder contener la emoción poética que la obliga a derramarse en ascensos y descensos tonales que desembocan, en ocasiones, en un tono melodramático, aunque no tan afectado como en *Inquietudes*, ya que su utilización está algo más justificada emocionalmente.

1.4.Soltando amarras. Cuaderno de bitácora. La conquista de la autoconfianza.

Canciones de mar y tierra (1930).

Conseguí por Guillermo de Torre publicar un libro, que titulé *Canciones de mar y tierra*; fue una recopilación de experiencias vividas durante mis viajes: sabía que por los mares y tierras que iba recorriendo, dejaría una doble estela traducida en canciones. Todas las experiencias adquirirían categoría de símbolos. Consuelo me lo prologó de manera poética y Norah Borges lo ilustró con unos dibujos sencillos y bonitos²⁴⁹.

En este libro que hemos definido como *cuaderno de bitácora*, la marinera, Concha Méndez, registrará de esos trascendentes viajes ya reales, los vientos que reinaban, el estado de la atmósfera, los rumbos que iba realizando, la fuerza del mar, la velocidad del viaje y las distancias navegadas, observaciones astronómicas unidas a las impresiones y experiencias anímicas para la determinación de la situación del *yo*. Si antes estos cuadernos se guardaban en el interior de la bitácora para preservarlos de las inclemencias del tiempo, ahora la poeta los guarda en su memoria, en su recuerdo, que después plasmará en el libro *Canciones de mar y tierra*. El poemario junto al de *Inquietudes* y *Surtidor* culmina y cierra la primera etapa de la trayectoria poética de Concha Méndez que define el proceso de formación literaria que, como hemos visto, recorrió con decisión y sin complejos, desde la tradición hasta la vanguardia. Lecturas, conferencias, amistades, pero sobre todo, el deseo vehemente de conocimiento a través de los viajes y un espíritu libre, sin prejuicios, configuran el sujeto poético de una mujer segura, optimista y decidida a seguir un destino profesional-vital, y no parar hasta conseguirlo.

El título del poemario es representativo del recorrido personal efectuado en busca de la autonomía identitaria libre, siempre buscada por Concha Méndez, y del itinerario geográfico

²⁴⁹ Concha MÉNDEZ, *Memorias...*, op. cit., pp. 76-77.

soñado que, por fin, puede ver cumplido. Ambos hechos cambian, de manera radical, la vida de la poeta y justifican el positivismo del momento anímico presente²⁵⁰. La poeta se va haciendo, creando con la palabra poética y al mismo tiempo irá impregnando de su ser cada página escrita. Para el conocimiento de la vida, la escritora siempre defendió la convicción de que había que experimentarla, que era necesario percibirla a través de todos los sentidos, en una realidad palpable, tangible²⁵¹; y la mejor forma de conseguir este voluntario y decidido proyecto era salir, escapar y viajar al mundo, si era posible, a través del mar. Por lo tanto, cuando publica este libro, a los cuatro meses de llegar a Buenos Aires, ya ha recorrido un vehemente y apasionante itinerario de emancipación personal²⁵², que había podido lograr plenamente a partir de sus viajes fuera de España y que le hacían afirmar que este nuevo libro era “un itinerario de

²⁵⁰ En dos cartas, una, desde Londres, dirigida a Gregorio Prieto en 1929 y la otra, desde Buenos Aires, dirigida a León Sánchez Cuesta en 1930, escribe: «¡Por fin! Me he emancipado. Salí un día de casa diciendo ¡hasta luego! Y esta es la fecha que no he vuelto. [...] Aquí trabajo para mantenerme. [...] En Londres hay hermosos parques. Y una independencia magnífica» y «¿Qué si estoy contenta con el presente? –Sí, muy contenta, porque me gano la vida, y con ello tengo mi independencia y porque además voy consiguiendo cuanto me propongo», James VALENDER, “Concha Méndez escribe a Federico y otros amigos”, art. cit., pp. 144-146.

²⁵¹ Afirma Méndez en una entrevista: «-¿Mi labor literaria en Londres? Escasa, muy escasa, en cuanto a la materialidad de la producción. Pero durante el tiempo que allí estuve he cosechado mucho para realizaciones en el próximo futuro. El trasplantarse a un ambiente totalmente distinto amplía proyectos e ideas. Es como un sondeo en los espacios desconocidos, o más bien presentidos. En la reacción ante las cosas y los hechos se tropieza con verdaderos hallazgos», Anónimo “Los raids literarios. Conversación con Concha Méndez (1929)”, *Concha Méndez en su mundo. (1898-1986)*, op. cit., p. 47. [Archivo de la Residencia de Estudiantes →CM-8.2. “Álbum café”/ 00010494].

²⁵² «Dos años después –también en Madrid- publicaba *Surtidor*, y preparaba mi viaje al extranjero. No sabía cómo ni adónde iba a ser, desde luego no debía contar con la ayuda de la familia, pues en aquellos tiempos no cabía la idea de que una muchacha viajase sola, así es que esperaba una ocasión. [...] Antes, en el Centro de Estudios Históricos obtuve el título de profesora de español, lo que oculté a la familia. Y un buen día dejé España, despidiéndome de los míos por medio de una carta que manos amigas les hicieron llegar. Embarqué en Bilbao –de tripulante- gracias a la recomendación que conseguí de una compañía naviera, en un barco de cabotaje de los llamados vagabundos. [...] El destino me había llevado a Londres; apenas sabía inglés, pero el caso es que gané mi sustento enseñando español. [...] Mi estancia de medio año en Inglaterra fue para mí de tan grande como grata experiencia. Volví a España [...] Finalizado aquel verano, regresé a Madrid; otra vez la vida burguesa. Y otra vez la atracción de América en mi mente. Con lo poco que aún conservaba ahorrado de mi trabajo en Londres, alcancé a pagarme un pasaje de emigrante (fui de los últimos emigrantes que llegaron a Argentina) a bordo del trasatlántico *Infanta Isabel*. [...] Con la manos vacías, pero con cartas de presentación en el bolsillo, salí de aquella España de los veintes (sic), llamada ahora y con razón, *la belle époque*. [...] y ya en América la asombrosa bahía del Río de Janeiro, iluminada en aquel amanecer por las luces del cielo y de la tierra a un tiempo. Y en aquel inmenso Río de la Plata, Montevideo y luego la ansiada Buenos Aires. Llena de emociones y paisajes, desembarqué un caluroso día de Noche Buena. [...] Por causa de fuerza mayor (no llevaba dinero), apenas llegada comencé a colaborar en grandes diarios y revistas; pues al conocer mi situación, las gentes me ofrecían su ayuda. Y en seguida también vine a ocupar un cargo semi-oficial. [...] compartí este cargo con la escritora Consuelo Berges que dirigía la oficina. Pronto publiqué *Canciones de mar y tierra*, libro que ella prologó», Concha MÉNDEZ CUESTA, “Concha Méndez Cuesta (1967)” en *Concha Méndez en su mundo*, op. cit., pp. 16-18. [Copia manuscrita y dos mecanografiadas en el Archivo de la poeta en la Residencia de Estudiantes de Madrid→CM-6.3. / 00009396-00009413]

recuerdos, de sensaciones vividas en los últimos países que acabo de visitar y en los que permanecí algún tiempo. Por los mares y tierras que vaya recorriendo he de ir dejando una doble estela traducida en canciones. Tal vez por esta razón se me ocurrió titular este nuevo volumen *Canciones de mar y tierra*²⁵³. Esta postura vital ya la había expresado al llegar de Londres cuando contestaba en una entrevista: “Esto de marchar a la aventura, a lo desconocido, con todas las inseguridades, es el mejor de los deportes. Es un complicado *cocktail* de emociones deliciosas de saborear. [...] ¿Romanticismo? Bueno. Pero yo lo llamaría deseo de vivir. Las cosas y las gentes se gastan enseguida; y hay que buscar cosas y gentes nuevas. Renovarse y renovar todo, ése es el secreto”²⁵⁴. Pero además, el recorrido literario breve, aunque intenso, ha sido parecido al vital, como señala Consuelo Berges en un periódico cuando la poeta llega a América: “Concha Méndez Cuesta, embajadora, en Buenos Aires, de la vanguardia madrileña: embajadora en estupendas circunstancias, con estupendas credenciales, con estupendos planes, con estupenda historia embotellada –a muchas atmósferas de presión vital– en el breve contingente de tres años de actuación intensiva”²⁵⁵.

La influencia de escritores como Alberti en su libro *Marinero en tierra* y Lorca en *Canciones*, es decir, el neopopularismo, como señala James Valender²⁵⁶ es evidente, sobre todo en la selección de imágenes marinas (anclas, faros, sirenas, etc.). Algunas de las características formales de esta tendencia que nos remitían a la poesía tradicional, tanto popular como culta (ritmos muy marcados, preferencia por versos y estrofas cortas, estructuras paralelísticas, abundancia de imágenes, figuras retóricas de carácter lúdico, etc.) siguen con mayor oficio en

²⁵³ Anónimo, “Concha Méndez Cuesta, poetisa española, publica un libro en Buenos Aires (1930)”, en *Concha Méndez en su mundo. (1898-1986)*”, ibidem, p. 51. [Archivo de la Residencia de Estudiantes →CM-8.2. “Álbum café” / 00010487].

²⁵⁴ Anónimo, “Los raids literarios. Conversación con Concha Méndez”, art. cit., p. 48.

²⁵⁵ Consuelo BERGES, “Hoy creo en la vanguardia”, *El Diario Español*, Buenos Aires, seguramente de 1930, recorte no identificado que se encuentra en el archivo de Concha Méndez Cuesta. [Archivo de la Residencia de Estudiantes →CM-8.2. “Álbum café” / 00010503-00010504].

²⁵⁶ James VALENDER, “Introducción”, Concha MÉNDEZ CUESTA *Poemas (1926-1986)*, op. cit., pp. 14-15. Sin embargo, Catherine G. BELLVER considera que la proyección anímica en el tema del mar como medio para liberarse y para la exuberancia antisentimental se distancia mucho del poeta Rafael Alberti, en “Literary Influence and Female Creative: The Case of Two Women Poets of the Generation of 27”, *Siglo XX/20 Century*, 15. I-2 (1997), pp. 7-32. Emilio MIRÓ, por su parte añade que «Alberti no aparece entre los homenajeados, pues el libro entero, desde su rótulo, es un tributo de fidelidad y devoción poéticas al autor de *Marinero en tierra*, poemario que hasta su publicación, en 1925, se titulaba *Mar y tierra*», en “Introducción”, *Antología de poetisas del 27...*, op. cit., pp. 39-40.

este libro que en *Surtidor*, así como ciertas fugas vanguardistas que siguen apareciendo en este poemario, pero cada vez con menos intensidad, negando cualquier adscripción a alguno de los ismos presentes en la época. Concha Méndez utiliza la materia vanguardista de una manera singular y nada ortodoxa²⁵⁷. En gran parte de los poemas adopta una actitud ensoñadora, al caer de la tarde, que la envuelve en un áurea a medio camino entre lo real e irreal, que la relaciona directamente con la que mantuvo Antonio Machado en su obra poética. La actitud lírica es parecida aunque los sueños no se refieran a sus amantes sino a sus ansias de libertad y evasión manifestadas a través de una actitud romántica renovada por imágenes vanguardistas.

De esta etapa en Buenos Aires, James Valender destaca su labor como embajadora de la nueva poesía española, sobre todo como representante de “la nueva mujer que ésta proponía”, modelo que ya asumían un grupo de escritoras entre las que ella se encontraba²⁵⁸; también señala las diferencias de planteamiento poético de la poesía hispanoamericana femenina y la española, la primera de una fuerte carga erótica, la segunda siguiendo la estela de la poesía deshumanizada²⁵⁹, moderna, lejos de cualquier efusión amorosa. Esta diferencia, que bien pronto observaron la mayor parte de los críticos en *Canciones de mar y tierra*, ayudó a Concha Méndez a establecer cordiales relaciones con las poetas hispanoamericanas. Se vio también perjudicada por las declaraciones de otros escritores como Guillermo de Torre²⁶⁰, Ernestina de

²⁵⁷ «Junto a la iconografía propia del universo neopopularista albertiano surgen de pronto poemas como *Dancing*, o como *Hélices*, en los que predomina el elemento vanguardista; pero éstos tienen menos peso que los otros en el conjunto del poemario; e incluso los de tema deportivo –*Patinadores*, *Alba*, *Regata*, *estadio*–, a través de los cuales podría expresar de manera muy clara el personaje poético, carecen del empuje vanguardista que latía en *Surtidor*», Alfonso SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, “Concha Méndez y la Vanguardia”, art. cit., pp. 130-131.

²⁵⁸ «En cuanto a la mujer en España, puedo decirles que ha despertado, y de un modo brillante, a una vida activa, tanto en el orden social como en el intelectual. [...] Actualmente contamos con un grupo de jóvenes poetas y escritoras como Rosa Chacel, Ernestina de Champourcin, Carmen Conde, Josefina de la Torre, etc., que comienzan brillantemente su carrera artística». Este texto pertenece a una entrevista anónima, “Llega de España una mensajera de esta juventud. La mujer en España ha despertado brillantemente a una vida activa. Concha Méndez”, *Crítica*, Buenos Aires, 8 de enero de 1930 [Archivo de Concha Méndez en la Residencia de Estudiantes de Madrid→CM-8.2- “Álbum café” / 00010498].

²⁵⁹ «Esta tendencia llevará a una eliminación progresiva de los elementos humanos, demasiado humanos, que predominaban en la producción romántica y naturalista. Y en este proceso se llegará a un punto en que el contenido humano de la obra sea tan escaso que casi no se le vea», José ORTEGA Y GASSET, *La deshumanización del arte, e ideas sobre la novela*, Madrid, Revista de Occidente, Imprenta Caro Raggio, 1925, p. 22.

²⁶⁰ «Rasgo primordial de su lirismo: la ausencia de turbio sentimentalismo erótico y la aspiración hacia una poesía objetivada sobre temas más variados, y provista de un perfil más puro, afirmativo, límpido –en

Champourcin²⁶¹ y Consuelo Berges²⁶². Concha Méndez, que al llegar a Buenos Aires había declarado “Yo, al venir aquí, traigo el saludo de esta generación para las poetisas y escritoras americanas y a mi vez y en particular mi admiración más profunda”²⁶³, encuentra el ambiente poco acogedor por una lamentable polémica que había iniciado Guillermo de la Torre en 1927, desde las páginas de *La Gaceta Literaria*. Sin embargo, dejando de lado esta controversia, la estrecha relación que entabló con la poeta hispanoamericana Alfonsina Storni y su amistad con Consuelo Berges dejarán su impronta temática en libros posteriores como *Vida a vida*, sobre todo en lo referente a esa liberación del erotismo y de la intimidad en la literatura que ella aplaudió: “Traigo, sobre todo, mi gran admiración por la mujer sudamericana, que osó exaltar en sus poemas los móviles más íntimamente humanos, alzando su voz sobre endeble prejuicios. Para Alfonsina Storni, Juana de Ibarbourou, Gabriela Mistral y demás poetisas de esta latitud, traigo el saludo de la joven generación española”²⁶⁴.

Las opciones poéticas que se les presentaban a las escritoras del momento eran reducidas: las “habituales o propias” para la mujer tradicional española, basadas en el sentimentalismo romántico, o las más arriesgadas de la poesía erótica hispanoamericana, muy alejadas de su concepción poética en ese momento. De ahí que Concha Méndez se arriesgara en esta aventura lírica, con una aparente contradicción en cuanto al fundamento último del género literario lírico: la contención de sentimientos referidos al amor. Esta flemática postura

consecuencia, esencialmente poético—», Guillermo de TORRE, “*Canciones de mar y tierra*, por Concha Méndez Cuesta”, *Síntesis*, N° 38 (1930), p. 167.

²⁶¹ «Bien estuvo la delirante embriaguez de nuestras predecesoras. Debíamos hablar alto, muy alto, gritar en todos los vientos hasta borrar definitivamente el viejo y desacreditado tópico que nos presta un alma tímida, reconcentrada, temiendo el eco de sus propias vibraciones. Hemos conquistado nuestra voz. Ahora nos resta pulirla, desinfectarla, hacer de ella algo preciso, aséptico, como un instrumento de cirugía», Ernestina de CHAMPOURCIN, “3 proyecciones”, art. cit., p. 331.

²⁶² «Cabe observar también —y abonar como un mérito— la savia españolísima que impregna estas canciones, gallarda y tácita protesta contra la mezcla y alteración de tagorismo, erotismo y ñoñismo que uniforma de gris a casi todos los poetas y poetisas hispanoamericanos», Consuelo BERGES, “Los *raids* náutico-astrales de Concha Méndez Cuesta” en el prólogo de *Canciones de mar y tierra*, de Concha Méndez Cuesta, Buenos Aires, Talleres Gráficos Argentinos, 1930, p. 12.

²⁶³ Anónimo, “Llega de España una mensajera de esta juventud. La mujer en España ha despertado brillantemente a una vida activa. Concha Méndez”, art. cit., (s.p.).

²⁶⁴ Anónimo, “Ha llegado una escritora y conferenciante española”, *La Nación*, Buenos Aires, 1930. [Archivo de Concha Méndez en la Residencia de Estudiantes de Madrid→CM-8.2 “Álbum café”/00010497].

emocional explicaría la crítica que hizo Cansinos-Assens sobre la asexualidad poética del libro²⁶⁵.

Este libro recoge los poemas escritos entre 1928-1930 en diferentes lugares que aparecen nombrados debajo de cada uno de ellos: Madrid, San Sebastián, San Juan de Luz, Hendaya, Londres, Cádiz, Málaga, Océano Atlántico, Buenos Aires, Montevideo, Bahía de Río de Janeiro, etc. Los ejes estructuradores del libro siguen siendo parecidos a los libros anteriores: la pasión por el mar, el deseo de viajar, conocer y convertirse en una ciudadana del mundo, ser una mujer cosmopolita²⁶⁶; pero ahora, no evoca estos deseos a través de los sueños, las experiencias poéticas son fruto del conocimiento de la propia realidad; en el poema *Así* leemos (“No me pidáis pasaporte / porque no soy extranjera, / que las puertas de mi casa / son las de cada frontera”). Y aunque en este libro se le nota “mayor soltura expresiva, [...] impresión de más frescura, de más espontaneidad”²⁶⁷, sin embargo, se observa en Concha Méndez, durante el tiempo que transcurre desde la publicación de *Surtidor* a *Canciones de mar y tierra*, depuración y trabajo de su voz poética personal, complementada por el refuerzo que le proporcionaban las experiencias vitales que fueron dejando esencia lírica en el camino poético iniciado. Además, en esta época lo que le interesa de verdad a la escritora es hacer cine y representar su teatro: “Pero no es la poesía lo que más me interesa, sino el teatro y el cinema, hacia donde oriento mis pasos. [...] Teatro y cinema ofrecen un vastísimo campo de posibilidades, y hasta me atrevería a decir

²⁶⁵ «Los versos de Concha Méndez Cuesta [...] son la expresión perfecta del alma de la joven moderna que los ha compuesto y desprenden una sana y limpia simpatía. Son los versos propios de esta época nuestra –afirmó–, en que la mujer, más sensible acaso que nunca al amor, parece buscar refugio contra él –aunque sin dejar de invocarlo–, recorriendo los continentes o los mares –deportista, exploradora, *recordwoman*–, cual si hubiera aprendido los consejos de Milton en *Comus*, ese manual de la virginidad activa», Rafael CANSINOS-ASSENS, “Crítica literaria. *Canciones de mar y tierra* (versos) por Concha Méndez Cuesta. Buenos Aires, 1930”, *La Libertad*, Madrid, ¿1930-1931? [Archivo de la Residencia de Estudiantes →CM-8.2. “Álbum café” / 00010502].

²⁶⁶ «La clásica descripción de la ciudad como lugar de un nuevo comienzo o como trampolín hacia las primeras experiencias de la vida adulta presenta ciertos aspectos específicamente femeninos, de una mujer que se inventa a sí misma contra el binomio Naturaleza-cultura, contra la idea tradicional de la mujer estable, punto fijo en un universo cuyos espacios esperan siempre al hombre que ha de explorarlos, de tal modo que ella resiste mientras que él trasciende», (Liz HERON, *Streets of Desire: Women's Fiction in the Twentieth Century City*, Londres, Virago, 1993, p. 3).

²⁶⁷ James VALENDER, “Introducción”, *Poemas (1926-1986)*..., op. cit., p. 14.

que son dos fases del Arte que están en sus comienzos”²⁶⁸. Hacía ya tres años que había escrito su obra teatral *El personaje presentado* y el guión cinematográfico de *Historia de un taxi* y ninguna de las dos obras había tenido repercusión mediática, ni habían llegado a ser llevadas a la escena y las salas de cine. Cuando llega a Argentina, se encuentra en un país desconocido, donde necesita darse a conocer como intelectual y escritora, y el terreno poético le parece la apuesta más segura para lograrlo.

Méndez, con su poesía, estaba llevando a cabo la construcción de su identidad en una arriesgada y compleja operación de apropiación frente a la vida, que comunicaba su percepción emotiva de la realidad, mostrando así el verdadero concepto y naturaleza de lo que suponía para ella el hecho de vivir. Como decía Ortega en *La deshumanización del arte*, los artistas modernos amaban especialmente la vida, por la cantidad de placeres que ofrecía²⁶⁹. La escritora, mujer moderna, solicitaba que le permitiesen amarla hasta sus últimas consecuencias para así poder arrancarle su última esencia²⁷⁰. Los conceptos “arte” y “vida” se confunden, sobre todo en esta primera etapa y ocupan un tiempo esencial en el proceso de su creación literaria. Cuando publica este tercer libro de poemas, Méndez es una escritora que ha luchado por abrirse un camino en los círculos literarios del momento y que necesita ser reconocida como creadora, poeta adalid de la modernidad de España y no como esa “poetisa” del “Mapa en rosa” que Giménez Caballero publicó en *La Gaceta Literaria* para dar cuenta de las nuevas vanguardistas de la poesía, que descubre a Méndez como “atleta que se rompe los bíceps con las musas”²⁷¹. De hecho la experiencia de la poeta en Buenos Aires fue decisiva para su evolución como escritora

²⁶⁸ Anónimo, “Concha Méndez Cuesta, poetisa española, publica un libro en Buenos Aires (1930)”, [Recorte de prensa no identificado en Archivo de la Residencia de Estudiantes→ CM-8.2. “Álbum café” / 00010487].

²⁶⁹ «Es la época de los cuernos de la abundancia, manantiales de vida torrencial que amenaza inundar el espacio con sus frutos redondos y maduros», José ORTEGA Y GASSET, *La deshumanización del arte. Ideas sobre la novela*, op. cit., p. 60.

²⁷⁰ Hay una anécdota sobre la escritora en Londres que narra Margery RESNICK que describe perfectamente esta independencia de criterio y voluntad: «Ya conocida por los libros que publicó en España, le piden que participe en un debate en el Anglo-Spanish Society en Londres. Aunque el debate trataba de los toros, Concha Méndez había seguido la política inglesa con gran interés desde su llegada, y ya, cuando le toca hablar dice: ‘Señores, voy a hablar de la India. La corrida de toros es desalmada, una cosa horrible, pero me da muchísimo más horror lo que hacen Uds., los ingleses con la India’. Tuvo esta conferencia un éxito enorme», “La inteligencia audaz: vida y poesía de Concha Méndez”, art. cit., p. 137.

²⁷¹ Ernesto GIMÉNEZ CABALLERO, “Revista literaria ibérica”, *Revista de las Españas*, 2, 17-18, Madrid, 1928, p. 31.

y como mujer independiente porque no solo se convirtió en embajadora de la vanguardia madrileña, sino que difundió a través de conferencias y periódicos el esplendor literario que se estaba gestando en España, era una testigo y protagonista de excepción de ese fructífero y fecundo momento cultural. En marzo de 1931 impartió una conferencia titulada “Sobre la actual poesía española” en la que, como explica James Valender, señalaba cuáles eran entonces las directrices de la joven poesía española:

El esquema que ofreció en dicha ocasión seguía la interpretación ya para entonces canónica de la poesía española moderna. Así señaló a Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado, por ejemplo, como los dos antecedentes más importantes de la nueva poesía española; [...] Al ocuparse de sus contemporáneos, su atención se fija en cuatro nombres: Lorca, Alberti, Diego y Bacarisse. Si bien la mención de los últimos parece haber correspondido a un simple gesto protocolario, [...], sus comentarios sobre Lorca y (aún más) sobre Alberti son sumamente entusiastas y comprometidos. Lo cual es muy natural: a fin de cuentas, son los dos poetas españoles vivos que más le han ayudado a encontrar su propio camino y con cuya obra, por lo mismo, más se identifica ella. [...] A Lorca lo admiraba mucho; pero si finalmente se inclinaba entonces más a favor de Alberti, seguramente fue en parte a raíz del espacio muy particular que ocupaba la mujer moderna en el imaginario del poeta gaditano²⁷².

Sin embargo en esta conferencia no señala a ninguna mujer poeta en España, algo, que sí había hecho antes en dos entrevistas en Buenos Aires, en las que hablaba de todo un “movimiento” poético femenino que poseía “un acento propio y de una marcada personalidad”²⁷³.

En cuanto a la mujer en España, puedo decirles que ha despertado, y de un modo brillante, a una vida activa, tanto en el orden social como en el intelectual. Y así, ha invadido universidades y ha creado algún centro [como el Lyceum Club Femenino, de amplios fines culturales]. Actualmente contamos con un grupo de jóvenes poetas y escritoras como Rosa Chacel, Ernestina de Champourcin, Carmen Conde, Josefina de la Torre, etc., que comienzan brillantemente su carrera artística. Por primera vez se da en España un movimiento poético femenino tan vario e intenso. Yo al venir aquí traigo el saludo de esta generación para las poetisas y escritoras americanas y a mi vez y en particular mi admiración más profunda²⁷⁴.

– ¿Y de las poetisas?

– Poetisas (yo prefiero decir poetas porque la palabra poetisa me suena a cosa banal –entre merengue y amapola–) en España hay muy pocas, unas cinco o seis. De éstas, la mayor parte comenzaron a escribir hace unos cuatro años. Esta escasa cifra causa asombro si se piensa que aquí en América, solo en el Uruguay, hay más de tres mil mujeres que escriben.²⁷⁵

Concha Méndez ya es una poeta convencida de sus planteamientos estéticos, con una actitud firme y segura ante la vida, que cuando llega a Buenos Aires, le hace exclamar a su amiga Consuelo Berges:

²⁷² Anónimo, “La joven literatura española. Sobre la actual poesía española, disertó ayer en la Escuela Normal Nº 2, la Señorita Concha Méndez Cuesta”, *La Capital*, Rosario de Santa Fe. [Archivo de la Residencia de Estudiantes→CM-8.4. “Álbum con las iniciales C. M.” / 00010609].

²⁷³ Anónimo, “Se encuentra en Buenos Aires una escritora española”. [Recorte de periódico no identificado en el Archivo de la Residencia de Estudiantes→CM-8.2. “Álbum café.” / 00010507].

²⁷⁴ Anónimo, “Llega de España una mensajera de esta juventud...”, art. cit.

²⁷⁵ Anónimo, “Concha Méndez Cuesta, poetisa española, publica un libro en Buenos Aires”, art. cit., (s.p.).

Ahora sí amigos. Ahora creo en “la vanguardia”. Porque la he visto. [...] Concha Méndez [...] quiere hacer de la vida arte y, sobre todo, vida. Y a eso se ha venido a Buenos Aires. Sin dinero y con la presentación de lo mejor de la intelectualidad madrileña, la madura y la joven. Esto ya es mucho. Pero no es esto lo que nos da la fe a los muchos que aquí se la tenemos ya. Es, sencillamente, esa marcha rotunda suya -flecha y blanco en sí misma-, ese gesto bravo de emancipación de la comodidad, esa luz de triunfo que trae sobre la frente. [...] Hoy creo en la vanguardia y, en homenaje a ti, le suprimo las comillas suspicaces, Concha Méndez. Hoy creo en la vanguardia porque tu corazón la vitaliza y tus miembros de nauta la desplazan en vanguardia efectiva²⁷⁶.

Para mí es la postura vital, que describe Consuelo Berges en este artículo, lo más destacable de este momento, que cierra la primera etapa de formación e independencia creativa. Ella representa un nuevo tipo de mujer libre e intelectual, la vanguardia femenina, que reclama un lugar y una oportunidad para poder desarrollar todo su potencial artístico, sobre todo, en el cine y en el teatro. En toda la vida de Concha Méndez, no habrá otro momento, en el que la escritora aparezca más fuerte, más optimista y dinámica en su carrera, que ahora. Esto no quiere decir que sea la época de su mejor producción. La mujer-escritora que vemos está formada y cuando vuelva a España, será el momento de encontrar a una poeta dispuesta a encontrar su verdadera voz lírica.

El libro se abre con el prólogo de su gran amiga Consuelo Berges titulado “Los *raids* náutico-astros de Concha Méndez Cuesta”²⁷⁷. Contiene setenta y nueve *Canciones*²⁷⁸ que van introducidas por la archifamosa cita teatral de Calderón de la Barca que ahora parece evocar los sueños realizados (“...que toda la vida es sueño / y los sueños, sueños son”) y, le siguen tres *Momentos* en prosa con una dedicatoria (“A mis padres, en España”). El poemario aparece ilustrado por los dibujos de Norah Borges de Torre. Al mismo tiempo que Concha Méndez

²⁷⁶ Consuelo BERGES, “Hoy creo en la vanguardia”, art. cit., (s.p.).

²⁷⁷ Consuelo Berges niega la cercanía de la poesía de Concha a la poesía erótica, “ñoña” o de “tagorismo” que había en la poesía femenina hispanoamericana. Consuelo Berges resalta la “personalidad, autenticidad, espontaneidad fresca y genial que llevó a Concha Méndez a escribir y publicar su primer libro sin saber qué era un soneto y que la hace seguir ignorando, resuelta y conscientemente, todo lo que no se aprende por experiencia e intuición directa y personal”, “Prólogo”, *Canciones de mar y tierra*, op. cit., p. 13.

²⁷⁸ La mayor parte de los poemas están encabezados por una dedicatoria a personas que pertenecen a diferentes ámbitos en la vida de la poeta: amigas y relaciones del Lyceum Club: Ernestina de Champourcin, Zenobia Camprubí, María de Maeztu, Rosa Chacel, Carmen Conde, Maruja Mallo, Consuelo Berges, Alfonsina Storni, Norah Borges, Concha Albornoz, etcétera. Autoridades intelectuales de reconocido prestigio: Américo Castro, Amado Alonso, Ramón Gómez de la Serna, “el gran Ortega y Gasset”, Enrique Díez-Canedo, etcétera. Escritores del 27, de las vanguardias, editores, redactores de periódicos: Federico García Lorca, Rafael Alberti, Guillermo de Torre, León Sánchez Cuesta, César M. Arconada, Pedro Salinas, etc. Autoridades políticas: José Brigas de Dalmau (Cónsul General), Alfonso Reyes (Embajador), Marqués de Ferrer del Val (Embajador), Francisco R. De Montesinos (Ministro), etcétera y muchos conocidos suyos españoles, ingleses e hispanos. La prosa poética solo se la dedica a sus padres.

termina *Canciones de mar y de tierra*, Consuelo Berges publica *Escalas*; los dos libros presentan evidentes concomitancias en cuanto a la temática, sino sobre todo en el espíritu que las anima a defender su autonomía y criterio propio como intelectuales en un mundo claramente masculino.

Cuando inicia su primer viaje, Concha Méndez va a seguir la ruta que aparece reflejada en los poemas de *Canciones de mar y tierra*. Sale de Madrid hacia el País Vasco (Bilbao), donde coge el barco rumbo a Londres; allí permanecerá varios meses, casi medio año. En el segundo viaje, parte del puerto de Barcelona para cruzar el Atlántico y llegar a Hispanoamérica, recorriendo diferentes lugares hasta parar definitivamente en Buenos Aires donde residirá hasta la proclamación de la II República en España, el momento de retorno a su patria. Va escribiendo sus poemas, al libre compás de su biografía. Es realmente fantástico el perfecto paralelismo que establece entre vida y obra. La relación de Concha y el mar es una constante en su vida, pero en este libro es determinante y definitivo. El hecho de contemplar y sentir corporalmente el mar se convierte en una de sus aficiones favoritas, de mayor felicidad para la escritora. Estar cerca del mar, bien viajando en barco, bien observándolo desde tierra, le proporciona sensaciones de plenitud, de libertad infinita, de trascendencia²⁷⁹.

Como hemos señalado el viaje es el eje semántico estructurador del libro. La poeta, en un estado de ansia y necesidad por conocer mundo, va reflejando en sus composiciones los lugares y experiencias que más le impresionan o desconciertan por su belleza, por su novedad. Los viajes suponen, en la personalidad y en el proceso de formación identitaria de la escritora, un intenso acicate de modernidad²⁸⁰. Así podemos diferenciar tres momentos en este periplo,

²⁷⁹ El científico-filósofo, Karl JASPERS (1883-1969) estudió la relación del mar y la filosofía y llegó a unas conclusiones que representan a la perfección la relación que estableció Concha Méndez con este medio natural: «Contemplar el mar se convirtió para mí en lo más maravilloso que existe en la naturaleza. [...]En contacto con el mar uno se encuentra ya de antemano preparado para filosofar. Así me sucedió a mí, inconscientemente, desde la niñez. El mar es símbolo de libertad y de trascendencia. Es como una revelación encarnada del fundamento de las cosas. El filosofar lleva en sí la exigencia de mantenerse a flote sabiendo que en ninguna parte se halla un fundamento sólido, pero que precisamente así nos hablará el fundamento de las cosas. El mar patentiza esta exigencia. En él no hay ningún tipo de encadenamiento. Esto es lo que hace de él una realidad misteriosamente única», *Entre el destino y la voluntad*, Madrid, Guadarrama, 1969, pp. 21-22.

²⁸⁰ «Además, debido a su nivel socioeconómico, la mayoría de ellas se habían *enriquecido* personalmente viajando: el hecho es que el viajar siempre cambia radicalmente la perspectiva ante nuestro macrocosmos y habremos de señalar –aunque sea de paso– que su movilidad las ayudaría en su largo peregrinar durante

que corresponderían: un primero, a los preparativos y planificación del viaje; un segundo momento, el viaje a Londres y, por último, el viaje al continente americano. El mar, como ya hemos señalado será el medio primordial elegido para este recorrido.

Primer viaje

Los poemas que parece escribir en Madrid, responden a diferentes tiempos, unos anteriores a su decisión de viajar y conocer mundo, otros, posteriores a través del recuerdo; aunque sobre esta ciudad ya escribe menos porque en 1929 viaja a Londres y antes había pasado largas temporadas en San Sebastián.

Dentro de este grupo, hay algunos poemas, en los que cuando el sujeto poético cuestiona la realidad que le ha tocado vivir, se enfrenta a dos opciones: hundirse en la resignación, elección imposible, por incompatibilidad temperamental de la poeta, o tomar decisiones trascendentales que modificaran su vida. Su elección será clara: viajar, escapar libremente, conocer mundo. Al dar este paso, Concha antepone su propia libertad a todo lo demás y finalmente, puede así experimentar una auténtica y propia existencia²⁸¹. *Navegar*, es un poema de clara influencia de *Marinero en tierra de Alberti*, en el que la voz poética solicita que la dejen salir a mar abierto, sin condicionamientos externos que limiten su libertad, ella no es la culpable de haber nacido lejos de este universo marino: (“Y me nombren capitana / de una nave sin timón. / Por los mares quiero ir / corriendo entre Sur y Norte, / que quiero vivir, vivir, / sin leyes ni pasaporte. / Perdida por los azules / navegar y navegar. / Si he nacido tierra adentro, / me muero por ver el mar”). *Patinadores* evoca el mismo tema de anhelo de liberación, pero, en este caso a través del deporte de la nieve que queda trascendido metafóricamente: (“¡Seguidme, patinadores, / que llevo el alma y el traje / encendidos de colores. / Vamos a soñar alturas / por entre la tarde gris, / por vertientes y llanuras / volando con los skis!”). Y *Canal de Bristol*,

el exilio a partir de 1939, exilio al cual casi todas fueron sometidas cuando se impuso la dictadura franquista», María José JIMÉNEZ TOMÉ, “Soles y agonías de las escritoras del 27: María Teresa León, Concha Méndez y Ernestina de Champourcín”, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 2006, p. 49.

²⁸¹ «El espíritu de Concha Méndez fue bastante fuerte como para sobrellevar los límites que su sociedad le imponía; por esto las experiencias más intensas y el mundo más ancho fueron accesibles a ella. Vivaz, toda hecha naturaleza, cuando se ve estrangulada por su medio social, selecciona la ruta desconocida, la ruta audaz», Margery RESNICCK, “La inteligencia audaz: vida y poesía de Concha Méndez”, art. cit., p. 146.

poema evocado desde Madrid, es la confirmación, a través del recuerdo, de que la elección del cambio de rumbo en su existencia, salir de su entorno, escapar, viajar, en este caso a Londres, era lo correcto, aquello que le hacía sentir segura felicidad porque sujetaba y dirigía las riendas de su propio destino: (“Proa frente a mi destino / por el azul navegaba / a bordo de aquel mercante. / Y el corazón me gritaba: / ¡adelante y adelante!...”). *Playa* es un recuerdo emocionado, que le hace olvidar por un momento su deseo de viajar, de una playa desierta al amanecer (“a la verde luz del alba”). Ante el espectáculo la poeta experimenta una irresistible atracción que le hace fundirse, desintegrarse en la naturaleza en un proceso, casi de unión mística, en una atmósfera de fuerte sensualidad: (“Di mis cabellos al viento. / Me descalcé las sandalias. / Fui dejando por su arena / un tatuaje de pisadas. / Entre las jarcias de luz / los brazos se me enroscaban. / Y los gritos de caracoles / que iban despertando el alba / redoblan a los gritos / de mi alegría dorada”).

El grupo de poemas firmados desde el País Vasco recoge su firme decisión de marcharse de España. En las cartas que escribe a su amigo Federico García Lorca desde San Sebastián expone con claridad que está desesperada por salir de España y que mientras pasa el tiempo practicando el deporte de la natación, saliendo con amigos y escribiendo. *A todas las albas* (San Sebastián), dedicado a María de Maeztu, directora del Lyceum Club y *Barca de luna* (San Sebastián) son dos poemas claramente anteriores a su viaje definitivo a Londres, para escapar de la cautividad en que se había convertido su existencia en España; en ellos expone claramente que su decisión de ruptura y evasión ya está tomada. En el primero, el deseo es tan vehemente que llega casi al dramatismo: (“Mi vida por ver el mar, / y cien vidas que tuviera. / Y no me quedaré en tierra, / no me quedaré, no, amante, / que me he hecho capitana / de la marina mercante”). Y el segundo poema es una queja dolorida, desesperada por partir, no importa dónde, aunque fuese en total soledad²⁸²: (“Ay, y yo ando loca por marchar, / marchar a sus altamares. / Marchar, / en una barca de luna / sin remos y sin timón / en la soledad más sola,

²⁸² En una carta a F. García Lorca fechada el 20 de julio de 1925 en San Sebastián escribe al final de la misma: «Contéstame pronto. Si mis cuentas me salen, es posible que dentro de unos diez días marche hacia Escandinavia. ¡Qué loca y magnífica aventura la mía! Es algo de muerte o vida para mí. (Creo que venceré)», James VALENDER, “Concha Méndez escribe a Federico y otros amigos”, art. cit., p. 136.

sola con mi corazón”). *La niña* (Hendaya) es una declaración de amor de una niña a un marinero, no porque experimente un sentimiento verdadero de atracción sino por el hecho de ser un hombre de mar, en potencia, el medio, la ayuda necesaria para la consecución de su objetivo: viajar y escapar (“Te quiero-quiero-quiero / porque eres marinero / porque tienes un ancla / pantalón campero / y un barquito velero”). *Verdes* (Pasajes) es uno de los poemas que revela el conocimiento y la admiración que sentía la poeta por el mundo marino. Mediante una bella imagen del fondo del mar (“jardines submarinos”), la poeta desearía (“pasear por vuestros verdes caminos”) y contagiarse del maravilloso color verde, en otros poemas, esmeralda del mar: (“Y volver a la ribera: / ¡verdes ojos, verde el alma / y verde la cabellera!”).

Alba (San Sebastián) es un poema lúdico, intrascendente en el que la poeta avisa del peligro de la caída del sol (“disco”) al mar, a través de la imagen metafórica del deporte, si (“la mañana”) lo (“lanza”) con demasiada fuerza. Con el mismo tono poético lúdico, en *Día de agosto* (San Sebastián), el alba anuncia un día soleado con una divertida y lúdica metáfora (“Día de agosto. / En el juego de luces, pintan oros”)²⁸³. *Regata* (San Juan de Luz) evoca las competiciones deportivas en el mar tan frecuentes en *Surtidor*, la diferencia es que la voz poética parece ser ahora (“la patrona, la capitana”) que ordena la puesta en marcha (“Que del mar leven las anclas / de mi barco escaparía. / Que se coloque en su puesto / mi blanca marinería”), en un ambiente que funde tradición y modernidad: (“Ya al torito de la aurora / el sol le pone rejonos. / Y altos teléfonos gritan / un ¡hurra! a los campeones”)²⁸⁴.

Diques (Biarritz) es un poema diferente porque en él aparece claramente uno de los temores de la poeta, desarrollado en libros posteriores: el miedo a sí misma, a su fuerza, su espontaneidad, su vitalidad, que a veces la arrastraba a abismos de impredecible desenlace. Este poema se relaciona con otro *A tan alta presión llego...* de su siguiente libro *Vida a vida*. En el poema *Diques*, pide ayuda para contener la fuerza y la velocidad de su sangre, símbolo de energía vital: (“Poner diques y compuertas / a mis canales / –mis venas– / que mi sangre corre

²⁸³ Esta imagen será bastante utilizada en otros poemarios posteriores.

²⁸⁴ Federico GARCÍA LORCA, en *La muerte de Antonio el Camborio* escribía: «Cuando las estrellas clavan / rejonos al agua gris», *Primer Romancero Gitano 1924-1927*, Madrid, Revista de Occidente, 1928, p. 86.

tanto / que no puedo detenerla”). *Diques* apuesta por parar el tiempo ya que él ejercerá su dominio sin que sea necesario ayudarlo (“Y poner frenos al tiempo / que el tiempo / también...”), mientras que en *A tan alta presión llego...* busca una salida para volver a encontrar su orientación, objetivo difícil de lograr (“¡Que se detenga en un punto / en la carretera grande / por donde voy a mi encuentro / y sin lograr encontrarme”).

El poema *Dancing* (San Juan de Luz) dedicado a Rosa Chacel²⁸⁵, debió componerse en el último verano que pasó en San Sebastián, ya alejada de su familia. El poema nos vuelve a recordar las veladas en los salones de baile que tanto le gustaban. Se estructura en cuatro coplas, versificación que responde claramente a su acercamiento a los antiguos cancioneros y a los metros cortos que la poeta había conocido con Alberti y García Lorca, aunque incorpora a esa tradición popular de la copla (el pasado), la modernidad del tema (el presente de la poeta); el poema no es más que la descripción metafórica de una noche de fiesta, de baile, desde la perspectiva de una terraza orientada al mar. Es la percepción intensa del momento, desde la pasividad receptora del *yo poético*, por una parte, a la actividad febril de la propia naturaleza, por otra. A través de una *metagoge* desarrollada casi de forma alegórica, los protagonistas de la noche no son los seres humanos sino los elementos del baile y la naturaleza que se divierten juntos; la voz lírica se convierte en un mero espectador que observa cómo estos elementos, que la rodean, se personifican y se tornan dinámicos: (“la orquesta grita, hay un rumor de jardines, la noche va a jugar a la ruleta, la estrella y cometa bailan el fox, una brisas marinas van soñando canciones, tres luceros embriagados van en busca de la luna...”). Todas las palabras tienen un fuerte contenido sensorial visual y sonoro, que rechaza lo sentimental e ideológico, dentro de un sistema de asociaciones semánticas divertidas y ocurrentes. Transmite a un tiempo la idea de una noche de verano en incesante diversión de la naturaleza y la dialéctica entre civilización-modernidad.

²⁸⁵ Ambas escritoras comparten el concepto de viaje como el medio más apropiado para el enriquecimiento intelectual y cultural: «¡Viajar!... Era necesario viajar para saber, para saber cómo saben otros, siendo nosotros..., sin dejar de ser nosotros», Ana RODRÍGUEZ FISCHER, “El tiempo abarcado”, *Rosa Chacel: Premio Nacional de las Letras Españolas, 1987*, Luis Revenga (ed.), Madrid, Hurtman, Ministerio de Cultura, 1988, p. 14.

La utilización de la metáfora con tanta intensidad conduce a la creación de un mundo irreal, onírico, a una sensación de alucinación, a una atmósfera en la que el control de la razón ha dejado su espacio a la imaginación y al ensueño, que se emparentan suavemente con las vanguardias, sobre todo el ultraísmo y el surrealismo. En este poema vemos la expresión de un sentimiento gozoso cerca del mar, desde una perspectiva de cultura urbana. Por lo tanto aparece la tradición formal de los cancioneros y un refinado popularismo, con leves matices clasicistas pero desde la sensibilidad de una poeta de vanguardia. Concha Méndez parece reivindicar a la mujer moderna, que amaba la diversión (música y baile).

Entre los poemas que hemos agrupado bajo el epígrafe del “primer viaje”, se encuentran los referidos a su estancia en Inglaterra²⁸⁶. La poeta, excitada por la novedad de la experiencia, proyecta su subjetividad en el paisaje intentando captar esa realidad hasta sus últimas consecuencias. En *Paisaje, Alguien, Paseos y Hyde Park*, escritos en Londres, reproduce este estado de ánimo que describe la autora en *La Gaceta*, observando, paseando por la ciudad de Londres, en noches silenciosas, con niebla, creando casi siempre atmósferas desdibujadas, imprecisas, llenas de sombras. Y este ánimo de mujer inquieta, de *flâneur* buscando nuevas sensaciones en la metrópolis y acumulando información y experiencias, es el que domina no solo en Londres²⁸⁷ sino también en sus poemas localizados en Buenos Aires. Esta imprecisión está reforzada en el trayecto (“A Picadilly Circus por Hyde Park”) que evoca la escritora en *Paisaje (Londres)* por la imagen de ensoñación que domina el mundo externo del *yo* lírico (“Noche. / Una sombra sonámbula / Otra sombra sonámbula / Voces sonámbulas / El silencio sonámbulo / Luces de escarcha en su mejor sueño”) y por la imagen real de la luz londinense,

²⁸⁶ «Y yo recitando para el Támesis, que veía a través de amplio ventanal; y para los barcos en sombra que por él pasaban; y para las luces dormidas en la niebla y para los autobuses rojos de la calle. Mis ojos se me iban a la noche nueva y volvían a mí con más luz... Todo esto pertenece al otro “yo” que se ha ido y que solo dejó en mí el escorzo de una sombra. Ni casi me recuerdo ya en mi sueño, tan reciente, a través de la capital de las Islas Británicas, aquella maravillosa ciudad submarina, en donde residí medio año. Traspasada de niebla y horizontes era yo a veces, como una gigante con el lebril del mundo a mis pies...» Anónimo, “Los *raids* literarios con Concha Méndez (1929)”, art. cit., p.3.

²⁸⁷ «¿Mi labor literaria en Londres? Escasa, muy escasa, en cuanto a la materialidad de la producción. Pero durante el tiempo que allí estuve he cosechado mucho para realizaciones en el próximo futuro. El traspasarse a un ambiente totalmente distinto amplía proyectos e ideas. Es como un sondeo en los espacios desconocidos, o más bien presentidos. En la reacción ante las cosas y los hechos se tropieza con verdaderos hallazgos. En Londres era yo como un triple receptor de emociones y sensaciones. Todo nuevo ante mí», Anónimo, “Concha Méndez Cuesta, poetisa española, publica un libro en Buenos Aires (1930)”, art. cit., (s.p.).

matizada por la niebla que se apodera del mundo interno del yo (“Me voy viendo / proyectada en todas las sombras: / Mi corazón, de niebla. / Mis brazos, de niebla. / Mis ojos, de niebla. / Mis pisadas, de niebla”). La noche y la voz poética parecen desvanecerse en la ciudad y por lo tanto ya no existe nada más (“¡Silencio! / Esta noche ha debido dormirse / el corazón del mundo”). En *Paseos*, la noche nebulosa se funde con el estado de ánimo también nebuloso, impreciso de la poeta, al vagar por la ciudad, que convierte a Londres en (“esta ciudad submarina”) que solo una experta nadadora como ella puede descubrir (“De un cielo frío del norte / pende la densa cortina. / Yo voy buzo por el fondo / de esta ciudad submarina”). Esta imagen sugiere la identificación de la niebla con el agua y la ciudad de Londres sumergida en esta agua gaseosa, por la que, en lugar de andar o pasear se bucea. La atmósfera vaga e imprecisa (“¿De dónde viene este sueño / de sombra que voy soñando?...”) arrastra al yo lírico, en decadente melancolía, hacia un destino incierto. Cuando la poeta parece desvanecerse en la niebla (“Y el alma se me deshace / en surtidores de sombra”), una voz, tan indefinida como la noche, parece despertarla de este sueño (“Y con un timbre de niebla / siento que una voz me nombra”). *Alguien* describe, desde un punto de vista de observadora externa, una escena que se desarrolla en la calle al pasar una persona: primero resalta el reflejo brillante de espejo al pisar el suelo mojado por la niebla (“Alguien ha pasado / que ha dejado estrellas bajo sus pisadas”) para después ocultarse en el humo de la niebla, como si reprodujese el efecto espectacular de gran plasticidad, tan frecuente en las escenas cinematográficas, de aparición-desaparición de personajes (“Salió de la sombra / y se perdió en la sombra, / por eso no pude seguirle con la mirada”). En *Hyde Park*, la poeta experimenta todo tipo de sensaciones que le ofrecen viento y luz en la soledad del parque (“El viento trae canciones. / [...] / La luz descende al verdor / y a las sombras violeta”). Esta percepción la dirige a proyectarse anímicamente a través del recuerdo, con cierta nostalgia, en sonidos caracterizados por el grito desgarrador y el lamento del flamenco andaluz, de su pasado inmediato en España (“Nadie pasa. Una canción / me está gritando en el viento; / y llama a mi corazón, / que en el corazón la siento... / Nadie pasa. / Y yo he escuchado un lamento... / Cante hondo”). En cambio el viento origina, en *Mi ventana* (Cardiff), una fuerza violenta y destructora que es preciso detener (“–No abriré mi ventana–”)

que se repite obstinadamente como estribillo; este elemento natural, a través de imágenes de orientación surrealista, que nos recuerdan el acoso al ser humano de la ciudad de Nueva York que expresaba el autor de *Poeta en Nueva York* y manifiestan gran violencia (“bate espadas de hielo”, “decapita luceros” y “lleva lenguas de fuego”). La simbología de los primeros poemarios sobre la ventana, elemento de apertura de la mujer hacia el mundo exterior, por donde la poeta se “asomaba” a la realidad y se escapaba hacia la ensoñación o se desesperaba por no poder superar sus límites, ahora cambia de significado y la utiliza como protección de su intimidad, para poder soñar desde su soledad, para cerrarse en sí misma; en este poema, su ventana al mundo permanecerá sellada porque lo único que le ofrece el mundo exterior es violencia y destrucción.

En el manuscrito de la Biblioteca Nacional Española utilizado para este análisis, se muestran corregidos a mano los versos 12 y 13 que realizó la autora. Si comparamos las dos versiones podemos observar lo siguiente:

v. 10	En telegramas de sombra	En telegramas de sombra
v. 11	que van llevando los vientos	que van llevando los vientos
v. 12	se lee ya la Gran Noticia	mi amor oculta palabras
v. 13	que conmueve al Universo...	que no dicen su secreto...
		(Pag. 38)

La segunda corrección mejora notablemente el lirismo del poema. El viento de Cardiff que solo era portador de lo adverso y dañino, en esta copla, aparece en plural y son carteros que llevan telegramas diferentes en cada versión: el primero de una cierta arrogancia porque la “Gran Noticia” parece ser que el *alter ego* de Concha Méndez no abrirá la ventana, es decir, no habrá una apertura anímica a los demás. En cambio, en la corrección, la poeta parece sugerir que, además de no conectar con los demás, ocultará sus más íntimos sentimientos de amor²⁸⁸.

Yo soy (Canal de Bristol) es una cuarteta de rima asonante que vuelve a confirmar que su vida está ligada al mar y a los viajes. El corazón, símbolo de la vida y de la pasión, solo seguirá latiendo, si cumple este sueño vital: (“Mi vida en el mar. Yo voy / saltando de puerto a

²⁸⁸ Concha Méndez termina el poema con el pronombre personal explícito “yo” que confirma el análisis poético que le hacía Consuelo Berges en este libro sobre la excesiva presencia de su identidad: «proyecta el mundo en sí, centralizándose en su eje» y no «se proyecta en el mundo, diluyéndose en él», de tal manera que crea un mundo utópico que le hace evadirse de la vulgar realidad y así puede alcanzar «su propia plenitud vital, su ánfora colmada de alegría», en “Introducción”, *Canciones de mar y tierra*, op. cit., p. 10.

puerto. / Y en mi aventura yo soy / como un corazón despierto”²⁸⁹. En *Hélices*, un viaje en un viejo avión (“Hélices de centurias”) la traslada a la ciudad de Oxford. Cuando llega, la voz lírica está muy mareada (“Plataformas movibles. / Quiero poner los pies sobre la tierra, / y los pies se me van / y la cabeza”). Al contemplar Oxford, solo puede expresar una palabra que resume la impresión de belleza máxima recibida: (“Paraíso”). Se ve en la necesidad de explicar su forma de mirar y observar la realidad, que es doble: observar la realidad exterior con el sentido de la vista hasta llegar a sus últimos rincones y poder extraer su último detalle y observar su reflejo en el espejo de ella misma para poder trascender esa realidad externa y convertirla en un sueño (“—Los ojos de mi alma, / de este (sic) alma / tan mía, / hervidero de sueños—”). *Por los mares* (Londres) es un original poema, que nos recuerda el tono y la intensidad emocional de algunos poemas de la primitiva lírica tradicional peninsular, en los que la joven muchacha llora y lamenta la ausencia del amado. Pero utiliza la tradición para subvertirla, porque el protagonista no es una joven, sino la poeta la que se va, y la causa de esta separación, es el delito representativo en los románticos: la rebeldía y piratería: (“Por altamar me lo llevan, / preso, en un acorazado. / Por rebelde y por pirata, / ay, me lo han encarcelado”). Por lo tanto es una prisión deseada, ya que el acorazado, que apresa el corazón, no es más que la hipérbole de su infinita capacidad para soñar, el vehículo más adecuado para evadirse a su espacio amado, el mar²⁹⁰. El poema termina apelando a los marineros para que lo protejan del frío de los polos, para que pueda así seguir sintiendo (“Marineros que lleváis / mi corazón por los mares, / no dejármelo enfriar / si dais en tierras polares”).

Hay otro grupo de poemas situados en ciudades españolas muy dispares que corresponden al tiempo que transcurrió entre las partidas y llegadas de los dos largos viajes. *Constelaciones* (Tenerife) refleja el ánimo de la poeta cuando la isla de Tenerife no es más que

²⁸⁹ De este viaje la escritora relataba en un periódico lo siguiente: «—¿Mi viaje? En coche, huyendo del centro al norte, por una España nevada. Después, en un pequeño barco mercante, hacia el canal de Bristol y la costa inglesa. Mar de enero, intensamente luminosa la luna, durante la travesía. Ocho días de Madrid a Londres y 75 pesetas de viaje en total», “Los *raids* literarios con Concha...”, art. cit., p. 47.

²⁹⁰ John C. WILCOX, en este sentido, nos aclara: «Concha Méndez desarrolla este discurso desmitificador. En efecto, y retrospectivamente, la apropiación que ella hizo de sus primeros libros de poesía, la manera en que ella se apoderó del mar, del cielo y de la tierra —es decir, de aquellos espacios controlados históricamente por los hombres— podría ser interpretada como una temprana manifestación de esta estrategia revisora», “Concha Méndez y la escritura poética femenina”, art. cit., p. 226.

una escala en el viaje hacia Argentina (“En aquella escala obligada que había hecho el barco en las islas Canarias, todas las mujeres de los ricachos habían bajado a comprar mantones; yo no pude desembarcar, no llevaba dinero ni para el taxi”)²⁹¹. La poeta canta a las estrellas que la acompañan en el recorrido (“A vosotras la esencia de mis canciones”). Y la letra de esa canción no es más que su sueño anhelado (“Robar de un puerto un navío, / izarle veinte banderas / y hacerse a los cuatro vientos / a recorrer mil riberas...”). Y aunque nació en el interior, ella, como su amigo Alberti, siempre sintió el alma marinera (“En Madrid tuve la cuna. / Pero ya nací soñando / con navegar a la luna...”). Esta lejanía del mar siempre le acarreó un lastre anímico muy albertiano que exteriorizará a menudo como anhelo. El poema *A la isla* (Tenerife), que dedica “A Mrs. Sybil Mathiew’s” se relaciona, por el tono lírico y el tema empleados, con otro de su libro anterior titulado *Viaje*²⁹². Las diferencias entre los dos poemas son las embarcaciones elegidas (piragua ligera / blanco navío), el lugar al que quiere dirigirse la voz lírica (la isla / los mares de esmeralda) y en *A la isla* los dos amantes irán a ver el alba (“a ver como sale el sol”), dispuestos a la aventura amorosa (“salga el sol por donde quiera”), mientras que, en *Viaje*, el yo poético está más disimulado, aunque el viaje parece ser un “sueño” suyo y no de los dos amantes. En cuanto a la similitud de ambas composiciones, además de la estructura semejante de los poemas, la voz lírica tiene como destinatario a su amor y en los dos aparecerá una estrella, una observadora (“nos mirará”), la otra, conductora (“de Oriente / guíe tu blanco navío”). Lo que sí se deduce es el tiempo pasado, que se traduce en este último poema, en una actitud y personalidad poética, más decidida, más rotunda y segura que en el primer poema (“Los remos los llevarás tú, / y yo el alma marinera”).

Otro poema sin título²⁹³ que sitúa en Barcelona, comienza con un verso ***La guitarra en la nieve sepultaba a una rosa...*** extraído del poema titulado “Expedición”, en *Sobre los ángeles* de Rafael Alberti, y que tiene como trasfondo el mundo fantástico de las expediciones

²⁹¹ Concha MÉNDEZ, *Memorias...*, op. cit., p. 70.

²⁹² Textos completos en Anexo.

²⁹³ La no titulación de este poema es muy rara en este libro, solo hay dos poemas intitolados. Es a partir de *Vida a vida*, cuando Concha Méndez empieza a no utilizar el título poemático.

al Polo Norte²⁹⁴. En él, nos comunica que alguien se despoja de una rosa con violencia para entregársela al *yo* poético (“se la arrancó de las sienes, / de sus sienes, / para dármela”) y aunque la rosa estaba ya helada, produce quemazón en las manos de la voz lírica (“Se me hizo fuego en las manos”). El donante le había exigido la destrucción de esta flor (“Me había dicho: / ¡Enterrarla!”). Exhortación dramática, porque es la rosa, símbolo por excelencia de la suprema belleza y fragilidad en la poesía, la que debe ser ejecutada. El efecto que provoca, por lo tanto, es un angustioso silencio, solo roto por el recuerdo de un sueño (“Hubo un silencio de nieve. / Lejos, / soñó una guitarra”). El poema termina cuando el *yo* lírico obedece la orden (“Yo salí a enterrar la rosa / que en las manos me abrasaba...”). Rafael Alberti, fuente inspiradora de esta composición, en otros dos poemas de *Sobre los ángeles* (1929) y en uno de *Sermones y moradas* (1929-1930) insiste en los rechazos violentos a esta flor²⁹⁵. En *Los ángeles de las ruinas* escribe (“Se murmura en el cielo de la traición de la rosa”); en *Los ángeles feos*, (“una rosa es más rosa habitada por las orugas / que sobre la nieve marchita de esta luna de quince años”) y en *Morada del alma que espera la paz*, (“El odio y la enajenación de una rosa escupida por un río / en los cauces de las cloacas insepultas, van a / ponerlos en contacto con las corrientes eléctricas de / aquellos días”). Esta negación a la rosa, también debe interpretarse como resultado del impacto literario que recibió Concha Méndez cuando R. Alberti comparte con ella su convicción de que era necesario enterrar y olvidar las corrientes estéticas vigentes de ese momento y abrazar otras, que en el caso del autor, se acercarían a la vanguardia surrealista. Rechazar, en consecuencia, la tendencia neopopularista, connotada por el lugar elegido para la colocación de la flor, tan flamenco y andaluz (“Se la arrancó de las sienes”) y por la evocación onírica del pasado *cante hondo*; pero también, negar los principios de la vanguardia creacionista que Vicente Huidobro

²⁹⁴ C. Brian MORRIS apunta que “Las expediciones transpolares, tal como el vuelo sobre el Polo Norte de Amundsen y Bird, en 1926, no podían menos de fascinar a niños y a mayores. Fomentaban el interés de unos cuentos tales como ‘El chico de la expedición’, que apareció seriado en el periódico infantil *Gente Menuda*, en 1907 (núms. 1-4, 26 de enero-16 de febrero), y llamaban la atención de los otros los reportajes detallados que se publicaron en los periódicos bajo titulares tan llamativos como «La expedición científica del dirigible ‘Italia’ al Polo Norte” (*Heraldo de Madrid*, 5 de mayo; 30 de mayo de 1928)», Rafael ALBERTI, *Sobre los ángeles*, Madrid, Cátedra, 1981, p. 138.

²⁹⁵ El pesimismo que denota este rechazo de la rosa como símbolo poético puede también relacionarse con la desesperanza y desánimo de la época. No podemos olvidar el período de contracción mundial, conocido como la “Gran Depresión”, que se extendió por todo el mundo, a raíz del *crash* de Wall Street, el 14 de octubre de 1929.

había esencializado en su famoso poema *Arte poética*: “Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas! / Hacedla florecer en el poema”²⁹⁶; y, por último, acabar definitivamente con la simbología tradicional, representada y contenida en esa flor. Sin embargo, hay tres versos que aluden al fuego que transfería la rosa a la poeta, que podría significar un cierto rechazo, una decidida reticencia a asumir en su totalidad otros principios poéticos, eliminando los anteriores, aunque respetase aparentemente el criterio de un “maestro”. El simbolismo del efecto abrasador connotaría esa energía floral poética que solo ella era capaz de experimentar: (“Se me hizo fuego en las manos”) y (“Yo salí a enterrar la rosa / que en las manos me abrasaba...”).

Hay un conjunto de poemas situados en Andalucía que preceden el viaje hacia América o lo sitúan en su comienzo. En ellos, se expresa un estado de ánimo contradictorio en el que se mezclan ilusiones, temores, tradiciones que intenta resolver de la mejor manera. *Cádiz* y *¡Pronto!*, son dos poemas situados en Cádiz, que responden a momentos diferentes de reflexión lírica, pero en el mismo tiempo real. El primero comienza con un encuadre espacio temporal exacto (“Cádiz. Y 8 de Diciembre. / Brilla azul y blanco el día”) que coincide con el tiempo de espera de Concha Méndez cuando partió a la Argentina y a la que llegaría el 24 de diciembre. El estado de ánimo es optimista, la voz poética se imagina como la capitana de su nave, metáfora de su vida elegida, que observaba y vigilaba el horizonte (“Del alto puente de barcas, / junto a la torre de mando, / yo atalaya, en mi navío, / la Isla de San Fernando”). La intensa luz y el viento del estrecho definen la climatología de la zona. En cambio *¡Pronto!* es un poema de fuga imaginativa en el que la poeta pide, encuadrando el poema, una escalera (“¡Pronto! / ¡Una escala sobre el mar!”) para (“robar) un (“lucero”) y dárselo como agradecimiento (“a un marinero / que me ha querido salvar / en mi naufragio primero”). Este “naufragio primero” podría relacionarse con su desorientación y dudas anímicas anteriores a su decisión final de romper con todos los lazos que la retenían en España y zarpar a la aventura. Pero una interpretación menos poética podría ser la que narra en sus *Memorias*:

²⁹⁶ «La idea del artista creador absoluto, del artista-dios le fue sugerida por un viejo poeta indígena de la América del Sur (aymará), que dice: *El poeta es un Dios; no cantes la lluvia, poeta, haz llover*», “Acta de fundación del Creacionismo: Buenos Aires, 1916”, en Vicente HUIDOBRO *Poesía y prosa*, op. cit., pp. 38, 75.

El barco se dividía en primera, segunda, cámara intermedia y clase emigrante; yo viajaba en esta última, que era la más estrecha: se iba codo con codo, sin que hubiera espacio para nada. [...] Los camarotes no eran solamente estrechos, sino que había más de ocho literas en cada uno. La primera noche encontré mi cama llena de gallinas de la señora de enfrente, que viajaba con un fragmento de granja. Otra de las noches encontré mi cama vomitada por la señora de arriba; y no teniendo dónde dormir, me fui a cubierta a pasar la noche. Estaba recostada en la baranda cuando llegó un hombre a contarme su historia; era negociante de escobas y estaba desilusionado por no haber podido montar un negocio en España. Al irme, llegó otro señor; un fingido cónsul que, mientras se enrollaba contándome su vida en el servicio diplomático, se me fue acercando para darme un abrazo. Grité; llegó el capitán y el hombre se fue. Entonces me ofrecieron el camarote del primer oficial para que pasara la noche²⁹⁷.

La contemplación de la noche en Málaga, en el poema *Ya van*, le vuelve a servir para sus evasiones líricas que en este momento la llevan a imaginar el cielo como un inmenso mar en el que, los elementos astrales, estrellas y primeros rayos de luz rivalizan en una regata vigilados por la luna, como si fueran diferentes tipos de naves en competición (“Ya van albos luceros, remadores, / por el mar de poniente a la otra orilla / a correr la regata a los albores / en esquifes de luz. / Siete luceros. / Capitana, la luna, en la gran nave, / siguiendo va a los altos marineros”). La belleza del espectáculo le hace desear la participación en dicha escena (“¡Por ese mar sin mar, quién navegara! / ¡Quien se volviera azul y en los azules / marinos de su noche se incrustara!”). En *Glicinas* (Málaga), otro poema encuadrado, la poeta espera en la costa impaciente el amanecer (“ya comienza a alumbrar / el faro del Gran Farero”) para zarpar (“Mi barca espera en el mar / y al mar he de ir primero”).

Voces (Sevilla) podía parecer que expresa el peso de la tradición dramática de una ciudad tan antigua como Sevilla, a través de la imagen acústica (“Las voces de dos mil siglos / clavadas llevo al costado”). La poeta se pregunta en esta copla, el porqué esas voces milenarias le producen ese profundo dolor (“Yo no sé –que no lo entiendo– / por qué me las han clavado”). La respuesta podría encontrarse en la relación intertextual con el poema “Muerte de Antoñito el Camborio” que Federico García Lorca había poetizado en *Romancero Gitano*.

Segundo viaje

Comienza su segundo gran viaje, rumbo a América. Concha Méndez por fin está realizando su ansiado viaje por el mar. La poeta es una joven aventurera en busca de un futuro que no pudo conseguir en España; expresa la ilusión de una vida por hacer, por realizar; transmite seguridad, ambición y un ansia infinita por conocer.

²⁹⁷ Concha MÉNDEZ, *Memorias...*, op. cit., p. 69.

Finalizado aquel verano, regresé a Madrid; otra vez la vida burguesa. Y otra vez la atracción de América en mi mente. Con lo poco que aún conservaba ahorrado de mi trabajo en Londres, alcancé a pagarme un pasaje de emigrante (fui de los últimos emigrantes que llegaron a Argentina) a bordo del trasatlántico *Infanta Isabel*. El dinero no me daba para más y rechacé toda ayuda ajena. Salí del puerto de Barcelona a primeros de diciembre de 1929[...] Con la manos vacías, pero con cartas de presentación en el bolsillo, salí de aquella España de los veintes (sic), llamada ahora y con razón, *la belle époque*. [...] y ya en América la asombrosa bahía del Río de Janeiro, iluminada en aquel amanecer por las luces del cielo y de la tierra a un tiempo. Y en aquel inmenso Río de la Plata, Montevideo²⁹⁸.

Escalas (Altamar) es un poema típico de evasión anímica, de anhelos de pérdida o encuentro en la inmensidad del firmamento y del mar. Los dos espacios mágicos de proyección anímica, son tan profundos y vírgenes que, para poder descubrir su más íntima esencia, teñida siempre del cromatismo celeste y marino la poeta pide (“Escalas. / Más escalas”), como si quisiera unir una detrás de otra hasta llegar al final del cielo y el mar (“A las profundidades / más altas y más bajas”) para así jugar a evadirse en una gradación semántica ascendente y descendente (“Unas que suban a los cielos. / Otras, que bajen a las aguas. / [...] / Unas que bajen a los cielos. / Otras, que suban a las aguas”). *Y ya no he de volver* (Océano Atlántico) es una composición donde se despide, con una cierta melancolía, del recuerdo feliz de sus estancias estivales en la costa norte de España. Nostalgia que parece añorar el paraíso perdido de la infancia. Cuando la poeta toma el barco para su viaje hacia América, es tal la alegría que experimenta y proyecta tanto entusiasmo, que los que la observan se extrañan de que sea capaz de olvidar todo lo que deja en su tierra²⁹⁹. Resulta llamativo que el recuerdo solo se refiera a los lugares y a las actividades que realizaba ella como protagonista única, pero ni una sola palabra de las personas más cercanas, que aunque por ahora, parece no querer recordar, luego veremos en obras posteriores, jamás pudo olvidar.

Cablegramas (Altamar) es un poema algo enigmático que evoca unos cablegramas, que en lugar de transmitir la información por cables submarinos van (“por encima de la mar”) llevados por (“el viento”). Y parece que estos porteadores aéreos van buscando a alguien masculino que la poeta parece querer (“que no lo puedo olvidar”) y además sufre por saber de su soledad (“¡Cablegramas al viento / que no esté solo!...”). Pero además estas seguidillas con

²⁹⁸Concha MÉNDEZ CUESTA, “Concha Méndez Cuesta (1967)”, *Concha Méndez en su mundo*, op. cit., pp. 16-17.

²⁹⁹ «Al salir el barco, los emigrantes se asomaban a las barandas a despedirse de su familia y amigos; muchos de ellos lloraban. Sin embargo yo estaba tan contenta por irme, que mi alegría llamó la atención del médico de a bordo, que se me acercó diciéndome: “Señorita, ¿cómo puede ser tan desalmada? Está dejando el país, los amigos, y ni llora ni nada»», Concha MÉNDEZ, *Memorias...*, op. cit., p. 68.

bordón del poema nos sitúan a la voz lírica dentro de su (“navío”) en el que parece que ha ocurrido algo terrible, que no presagia nada positivo, con uno de los elementos más apreciados de la noche para la poeta: (“En el mástil más alto / de mi navío, / se ha parado una estrella / muerta de frío. / Siete puntas le sangran, / que siete tiene. / ¿Y esa estrella sangrante / de donde viene?... / De polo a polo”). La estrella, tradicionalmente símbolo de la verdad, el espíritu, la esperanza y la suerte, en este poema está herida, es decir, la representante de la esperanza que relaciona al hombre con las divinidades está trágicamente lastimada³⁰⁰. Parece que Concha Méndez expusiera los miedos de la lucha interior que ella experimentaba y que solo podía expresar a través de la creación artística³⁰¹. Y esta lucha íntima consigo misma es la que la poeta intenta encauzar en los principios creadores de su poesía. *Nocturno* (Océano Atlántico) es también un poema inquietante que evoca una escena llena de dramatismo (“Por el mar van barcas negras. / Nadie sabe adónde van. / Sus marineros no cantan. / Dicen que muertos están”). La copla parece recordar algún suceso trágico de los hombres de la mar, el cromatismo sombrío, fatal del color negro, símbolo del luto en las barcas, la falta de destino, la ausencia de canciones recrean esta atmósfera de muerte. El poema encuadrado, al inicio (“En el corazón del aire / una azucena de sangre”) y al final (“En el corazón del aire / –¡qué bien lo siento latir!– / una azucena de sangre”). Las azucenas, siempre de color blanco, símbolo de pureza, sin embargo en este poema, son de color rojo que connota, además de la puesta del sol en el horizonte, una violencia intrínseca de la propia atmósfera.

El viaje va acercándose a su final y el sujeto lírico parece pasar todo su tiempo fuera del camarote, grabando en su retina todo el nuevo mundo que se descubre ante él y grabando en su alma todas las sensaciones que le hacen sentirse cada vez más fuerte y vivo. En *Altamar*

³⁰⁰ Carl G. YUNG, (1875-1916) destacaba en la naturaleza de la estrella el carácter luchador de este cuerpo celeste contra las fuerzas del lado oscuro y desconocido de la noche, *El hombre y sus símbolos*, Barcelona, Luis de Caralt Editor, 1976.

³⁰¹ William B. YEATS escribía «*When I think of any great poetical writer of the past (a realist is an historian and obscures the cleavage by the record of his eyes), I comprehend, if I know the lineaments of his life, that the work is the man's flight from his entire horoscope, his blind struggle in the network of the stars. [...] We make out of the quarrel with others, rhetoric, but of the quarrel with ourselves, poetry*». [Cuando pienso en cualquier gran poeta del pasado (un realista es un historiador y esconde la división con el registro de sus ojos), comprendo, si conozco las direcciones de su vida, que la obra de un hombre es el vuelo, el escape de su horóscopo; su ciega lucha en la red de las estrellas. [...] De la lucha contra los otros hacemos la retórica; de la lucha con nosotros mismos hacemos la poesía]. (*Per amica silentiae lunae (Ánima Hominis)*, capítulos III y V, Nueva York, Macmillan Company, 1918).

(Ecuador)³⁰², el alba llega trascendida líricamente. El día, a través de la imagen de la barca que zarpa libremente, empujada por la belleza de una velas de mineral semiprecioso y apoyada por un etéreo y leve eje vertebral, despierta al mar para que deje de soñar. Este amanecer presagia y connota sensaciones muy positivas de la naturaleza marina, expresadas a través de los sonidos. La luz, símbolo del renacimiento de la vida, en el mar llega imprimiendo de belleza todo lo que descubre³⁰³. En *Alas* (Río de Janeiro) evoca un caluroso mediodía en la bahía de Río de Janeiro. La voz lírica observa desde la lejanía un espectáculo de vehículos deportivos (embarcaciones e hidroaviones) en el mar, que se mezclaban con el vuelo de las gaviotas. Resalta en el ambiente la luz³⁰⁴ y el color blanco (“Con blancor de polos, / se entrecruzan alas / en la lejanía”). Modernidad y naturaleza en perfecta armonía (“Yates y balandros, lanchas, hidroaviones. / –Brazos de las brisas llevando latidos / de sus corazones. / Y entre alas y alas, cercanas, remotas, / el lírico vuelo de las gaviotas”). La imagen global, que se le revela a la poeta, es la de un torbellino de alas heterogéneas y dispares en vibrante movimiento. En cambio *Capitán* (Río de Janeiro) es uno de los pocos poemas de atracción sensual-erótica entre la poeta y el capitán de un navío³⁰⁵. El poema está estructurado casi de forma narrativa. En la primera estrofa nos presenta a los protagonistas, definidos por el color de sus ojos y su vestimenta en una clara posición antitética (“Mi traje verde / Su traje blanco / Mis ojos negros / Sus ojos claros”). Después en las dos estrofas siguientes, ella, percibiendo toda la sensualidad del entorno, se dirige al camarote de mando (“A su camarote voy / de puente a puente, saltando, / la brisa de cada día / mi rostro va bronceando”), en donde la espera su capitán, en una atmósfera acogedora (“A su camarote entro. / Ya canta el ventilador / una canción de aire y sueño / que vuela a mi

³⁰² En el recuerdo de su llegada a Ecuador, la poeta rememoraba experiencias agradables “Al llegar a Ecuador se dio una fiesta a bordo para premiar el mejor...”, Concha MÉNDEZ, *Memorias...*, op. cit., p. 70.

³⁰³ (“El día, / ha roto sus amarras / y va a la deriva / —velas de ópalo / de viento la quilla—. / El mar, / despereza su sueño de peces / y de estrellas vivas / Y voces sin voces / cantan en las jarcias.” y los colores “Aves que no existen / llevan en sus picos / flores de esperanza”).

³⁰⁴ «Empecé a darme cuenta de la luminosidad de las ciudades americanas. Cuando llegamos a Río de Janeiro, el barco no pudo atracar porque el puerto estaba en cuarentena. Tuvimos que quedarnos suspendidos en el agua: las luces de las estrellas se juntaban con las luces de la ciudad», Concha MÉNDEZ, *Memorias...*, op. cit., p. 71.

³⁰⁵ Cuando describe el viaje hacia la Argentina relata “El capitán, cuando supo que era poeta, empezó a llevarme a cubierta para enseñarme el nombre de las estrellas. Pasaba las mañanas en las sillas de reposo de la primera clase, contemplando el mar”. *Ibidem*, p. 70.

alrededor”). En las tres estrofas que suceden, pasa el tiempo y mientras, los protagonistas contemplan extasiados, el movimiento de los peces (“A saltar en el azul / juegan peces de colores”) y la soberbia belleza de una puesta de sol en el mar (“Y vemos la cruz del Sur / por los altos miradores. / Y vemos marchar el sol / rosando la tarde quieta. / En el horizonte es / como una rubia cometa. / Y vemos caer la luz / sobre el agua desmayada”). Esta suavidad en la atmósfera simbolista decadente contagia esa sensualidad a los dos espectadores, que ven surgir en ellos un delicado, desconcertante y placentero deseo recíproco (“Y vemos un no sé qué / nacer en cada mirada...”). *Timonel* (Mar de Plata) está en la misma estela que *Capitán*, los dos ¿enamorado? dentro de un navío, aunque la diferencia es que ahora, lejos de dejarse llevar por esa atmósfera de suave melancolía, los dos asumen un papel activo, aventurero para navegar y buscar nuevos horizontes (“Tú en el timón, timonel. / Y yo en la torre, vigía, / marcando la ruta azul / con rumbo ya a Oceanía”). Anhelos de libertad, desprecio de las normas y valor son características de esta composición que nos recuerdan el halo romántico de la *Canción del Pirata*³⁰⁶ de Espronceda, además reforzado por las rimas agudas del poema. Solos, a la aventura de lo desconocido, sin nadie, ni nada que les ate al pasado, llegarán hasta el último rincón del mundo (“Frente a la proa un soñar / de nostálgicos confines. / Tras la popa un escoltar / de recuerdos... y delfines”).

En *Trasatlántico* (Montevideo), Concha Méndez evoca las tristes despedidas de otros pasajeros que provocan en ella sensaciones de inseguridad, inquietud y malestar “sin mando, / quieta, / inquieta / –creo que el mar tenía / el alma violeta–”, que le recuerdan su soledad “(No me conocía nadie)”. En el poema aparece el encuadre exacto temporal del momento: “(Anoche, de 2 de la madrugada)”, en el que la poeta, insomne empedernida, se encuentra (“en el puente alto, / en el puente de mando, / [...] /Y yo en el puente alto / del trasatlántico”). Este posicionamiento de autoridad y dominio, en los barcos, le agrada especialmente y proyecta la imagen de una mujer en lo alto, con el cabello revuelto por los vientos, feliz, mirando el horizonte que se le abría ante sus ojos ávidos de aventuras y nuevas realidades. *Así* (Bahía de

³⁰⁶ José de ESPRONCEDA, “*Canción del pirata*”: (“Bajel pirata que llaman, / por su bravura, *El Temido*, / en todo mar conocido / del uno al otro confín”), *Obras completas*, Ed. Diego Martínez Torrón, Madrid, Cátedra, 2006, p. 188.

Río de Janeiro) es la declaración rotunda y segura de que ella se siente una mujer cosmopolita convencida “No me pidáis pasaporte / porque no soy extranjera, / que las puertas de mi casa / son las de cada frontera”, que empieza a ver cómo sus sueños de viajar poco a poco se van haciendo realidad³⁰⁷.

Y después de esta larga travesía por el océano Atlántico llega a una de las ciudades más decisivas para la formación de su identidad como mujer intelectual, porque va a sentirse acogida, apreciada en los círculos culturales del momento y, además, va a estructurar definitivamente el modelo de mujer que deseaba ser en el futuro. La ciudad de Buenos Aires que encuentra es una urbe populosa y cosmopolita con una clase media sólida, una gran inmigración y una cultura popular asentada. La mujer moderna trabaja fuera del hogar y esa independencia económica le infiere un mejor status social, además de otorgarle una nueva voz en esa sociedad. En ella encontrará no solo trabajo sino esa soledad positiva, fértil para su labor intelectual y de creación muy lejana de ese significado alienante de aislamiento. Sin embargo, esto no quiere decir que no existan algunos momentos bajos, de nostalgia, perfectamente justificados por la lejanía de su país, que ella casi siempre proyectará o intentará resolver a través del recuerdo feliz de su infancia.

Al llegar a Buenos Aires recordé (¿o es que acaso imaginé?) que cuando uno va a dar un paso trascendental en la vida, que era mi caso, había que darlo con el pie derecho. Desembarqué con este pie; con el derecho toqué la tierra. Llegué a Buenos Aires el 24 de diciembre de 1929. Me había recomendado un hotel barato el encargado de la primera clase del barco, al que me fui a hospedar. Como no conocía a nadie, dejé el equipaje y me fui a caminar por la ciudad. Era un día caluroso, los colores de las fuentes estaban funcionando. Me era agradable sentirme libre y entre la gente, seguir el movimiento. [...] La vida en Buenos Aires la hacía generalmente con Consuelo y Alfonsina Storni, a quienes habíamos conocido a su regreso de España. Íbamos mucho a un bar elegante [...] Aquella atmósfera cálida nos recogía para pasar la tarde leyendo: a Alfonsina le gustaba Quevedo y a Consuelo, Ortega y Gasset; a mí me venía bien cualquier cosa, porque en realidad no tenía mucha cultura y prefería ser instruida que instruir³⁰⁸.

Ella era consciente de que necesitaba un cambio radical en su vida y que éste no tenía cabida ni en su medio familiar, ni en la España de su tiempo, por lo tanto la única salida racional era salir de ese medio y buscar otras opciones vitales más acordes con sus anhelos y sueños.

³⁰⁷ Tras publicar el libro de *Canciones de mar y tierra* declara: «Me considero *ciudadana del mundo* porque quiero hacer de él como una gran vivienda, en la que cada país sea una estancia distinta por las que quiero ir pasando hasta recorrerlas todas. Sin embargo creo que la Argentina, es decir, Buenos Aires, ha de anclarme en su puerto por algún tiempo», Anónimo, “Concha Méndez Cuesta, poetisa española, publica un libro en Buenos Aires (1930)”, art. cit., (s.p.).

³⁰⁸ Concha MÉNDEZ, *Memorias...*, op. cit., pp.71, 72, 76.

Esta postura existencial sabía que solo podía crecer y madurar en soledad. Rosa Chacel y María Zambrano también compartirán este concepto de la soledad³⁰⁹.

Allá es un poema escrito desde la nostalgia. Concha Méndez está en Buenos Aires y evoca una “barca marinera”, metáfora de ella misma en el pasado y en España (“Allá quedó mi barca / en la otra orilla”) pero quedó destruida de tanto navegar (“los remos destrozados, / rota la quilla”). Son unos versos demoledores, en la proyección personal de la poeta, que rompió con los ejes del sistema social-familiar y se construyó el moderno navío para navegar en su actual horizonte vital. Las siguientes seguidillas evocan la añoranza de la infancia y juventud felices cerca del mar; recuerda alegría, juegos y canciones rodeados de un entorno natural paradisíaco: playa, brisa, sol para una persona que celebraba agradecida este regalo de la naturaleza (“Yo decía a mi barca / canciones mías / que ella atenta escuchaba / todos los días”). En las seguidillas de *Quiero*, la poeta se dirige directamente a su madre para comunicarle que desearía volver a esos veraneos felices de su infancia en Santander (“Que quiero volver, madre, que volver quiero / a jugar por la playa / de El Sardinero”). Evoca todos los gratos recuerdos que irán desgranándose en leves insinuaciones seguidas de puntos suspensivos para alargar las escenas en el tiempo (“¡Mis sueños de diez años... / Mi bañador... / Alameda... Piquío... / Cabo Menor...! / ¡Veranos de mi infancia!... / ¡Puerto primero!... / Santander... / Y la playa / de El Sardinero...”). Este poema parece significar que Concha deseara volver a España y recuperar las agradables y felices relaciones de su infancia con su familia; aunque solo estaba dispuesta a recuperar esta parcela de su vida anterior, que curiosamente coincide con las épocas de mayor libertad en el pasado de la escritora. Manifiesta a su madre sentimientos de felicidad pasada que

³⁰⁹ «No es que la acomodación a un medio con su gradual proceso de conquista vaya creando un reducto anímico resultante de determinada combinación de sensaciones y resistencias, labor primaria, elemental en lo psíquico, sino al contrario, que el alma saturada de su medio, tranquilamente vencedora de todas las hostilidades naturales, anula en sí toda vida de relación tradicional y se queda frente a frente con su soledad. El conflicto se crea de esa autocontemplación», Rosa CHACEL, “Esquema de los problemas prácticos del amor” en *Obras completas*, Tomo IV. op. cit. p. 463; «Escribir es defender la soledad en que se está; es una acción que sólo brota desde un aislamiento efectivo, pero desde un aislamiento comunicable, en que, precisamente, por la lejanía de toda cosa concreta se hace posible un descubrimiento de relaciones entre ellas. (...) Escribir viene a ser lo contrario de hablar; se habla por necesidad momentánea inmediata y al hablar nos hacemos prisioneros de lo que hemos pronunciado, mientras que en el escribir se halla liberación y perdurabilidad -sólo se encuentra liberación cuando liberamos a algo permanente. Salvar a las palabras de su momentaneidad, de su ser transitorio, y conducir las en nuestra reconciliación hacia lo perdurable es el oficio del que escribe», María ZAMBRANO, *Hacia un saber sobre el alma*, Madrid, Alianza Editorial, 2000, p. 35.

podrían servir de puente para retomar los lazos afectivos, ahora perdidos³¹⁰. En *Navío* observa desde “el blanco balneario” la partida (“Del puerto a la mar salía. / [...] / Le vi cruzar la bahía”) por la noche de un iluminado y gran barco de pasajeros (“Doble gusano de luz / sobre la mar parecía. / Más que el Crucero del Sur / en la noche relucía”) que se asoman a las barandas del barco para despedirse y contemplar la noche luminosa (“Tres filas de pasajeros / en sus barandas traía, / asomados a la noche, noche que les despedía, / noche de siete mil lunas / que sobre el mar se vertía”). La contemplación de la escena le provoca el interés por volver a viajar, pero sobre todo, una cierta melancolía, por el hecho de no poder volver a España (“¡Ay, yo hubiera querido hacer / contigo esa travesía. / Dejar el puerto y zarpar, / amor, una noche fría; / dejar el puerto y bogar / hacia el mar de Andalucía”).

*Raid*³¹¹ es un poema compuesto por tres coplas en el que, con un tono apasionado y emocionado, imagina su vuelta triunfal a España, en una veloz lancha motora como si fuera una aventurera que culmina una carrera, después de haber recorrido la mayor parte del mundo. Este poema, que por su título podría remitirnos a la vanguardia, sin embargo ni la estructura encuadrada del *rondeau* de inspiración lorquiana, ni la estrofa (coplas asonantadas) se relacionan con estos ismos; solamente los motivos poéticos de la competición aventurera y la lancha motora pertenecerían a la modernidad. El poema empieza y termina con los mismos versos, pero al final, introduce la entonación exclamativa, connotando ese triunfo deseado y soñado, al final de su aventura (“Yo he de volver algún día / a los puertos españoles / [...] / ¡Yo he de volver algún día / a los puertos españoles!”). La embarcación hiperbolizada en (“una gasolinera / llevada por tres motores”) recorre el mar velozmente y casi en un vuelo cruzará a otro continente (“A lo largo del raid, / fluctuando por los mares / [...] / Un salto de costa a costa”) y como único bagaje intelectual y vital, su conocimiento del mundo, un escudo que la

³¹⁰ De hecho la relación que la poeta establece con su madre será muy especial, mejorará en su vuelta a España, y, a partir de su boda con Manuel Altolaguirre, aunque no pasase demasiado tiempo con ella, la llevaría siempre en su corazón. El poemario de *Poemas. Sombras y sueños* será una muestra evidente del sincero amor de la hija Concha Méndez hacia su madre.

³¹¹ Luis G. de VALDEAVELLANO, “Los nuevos valores literarios. Concha Méndez Cuesta”, *La Época*, Madrid, 4 de octubre de 1930. «Concha Méndez Cuesta —espíritu de muchacha verdaderamente decidida y curiosa— se marchó un buen día de entre nosotros con rumbo a Londres. Primer *raid* este de una vida dinámica e independiente. [...] Nos dejaba dos libros en prenda de su talento poético: *Inquietudes* y *Surtidor*. Y con ellos el recuerdo de un tipo de mujer no frecuente todavía en el ambiente español: independiente, segura de sí misma, ambiciosa de nuevos panoramas».

protegerá y acompañará (“como escolta llevaré / cien banderas nacionales”). Parece un reto a los españoles que dejó, para avisarles que algún día ella volvería como la mujer triunfadora que habría logrado todos sus sueños.

*Al nacer cada mañana*³¹² es una canción de tono completamente distinto, es el canto al optimismo que dedica la poeta a su gran amiga, Maruja Mallo. El *yo* lírico, una ser lleno de vida y de ilusiones se renueva a diario (“Al nacer cada mañana, / me pongo un corazón nuevo”) y, al mismo tiempo, olvida los aspectos negativos de cada día terminado (“y al arcángel doy el viejo / en una carta lacrada”). Utiliza una imagen brillante de gran fuerza plástica, cuando el que le trae cada día el corazón nuevo y se lleva el viejo, a través de la ventana, es (“Un arcángel me lo trae / engarzado en una espada, entre lluvias de luceros / y de rosas incendiadas / y de peces voladores / de cristal pico y alas”). Se trata de un corazón limpio, puro, lleno de pasión, fantasía y energía. Termina con otra imagen que la traslada al mundo de lo cotidiano y cercano, tan habitual en ella, al colocarse el corazón en el pecho como si fuera un broche (“Me prendo mi corazón / nuevo de cada mañana”). El poema *Toma este sueño* está dedicado a su otra gran amiga, Consuelo Berges. De esta composición, cuando ya era muy mayor y comenzaban las pérdidas de memoria, escribió: “A Consuelo le dediqué un poema, el único que recuerdo completo entre todos los que he escrito en mi vida”³¹³. En tres coplas ofrece a su buena amiga el regalo más amado y querido durante toda su vida: sus sueños en el mar (“Toma este sueño que traigo / y engárzalo a tu collar”) y que encontró, después de mucho recorrer y buscar en el mar (“Siete puertos he corrido / de uno y otro continente”, “Amiga, toma este sueño / que vengo de ver el mar”). El siete, un número de gran significado simbólico, se relaciona con las siete ramas del “árbol de la vida” y se asocia a los siete planetas; cuando se relaciona con las estrellas se une a la astrología clásica, y creo que es el sentido que Concha Méndez quiere sugerir con estos versos, el hecho de que a ella, como mujer libre y dueña de su destino, no solo le había nacido

³¹² «...yo seguí publicando en *La Nación* de Buenos Aires y en otros periódicos. Recuerdo: *Al nacer cada mañana, / me pongo un corazón nuevo / que me entra por la ventana*... Recuerdo que el mismo día que publiqué este poema, recibí un telegrama en la redacción del periódico; un desconocido añadía: “bendita sea la que al nacer cada mañana se pone un corazón nuevo”», Concha MÉNDEZ, *Memorias...*, op. cit., p. 75.

³¹³ *Ibidem*, p. 77.

una estrella de la suerte, sino siete: (“Siete luces me han nacido / y brillan bajo mi frente”). Esta infinita suerte de haber conseguido sus sueños es un regalo muy delicado y costoso que es preciso mimar, valorar y cuidar (“Toma este sueño mío / y cuídalo bien cuidado, / que en una noche sin noche / en altamar lo he encontrado”). En Buenos Aires, es una mujer feliz, segura de haber acertado en la elección del lugar final del viaje, además de estar convencida de que la vida le ofrecería oportunidades en el futuro que no podría desaprovechar.

Con el título *Esquina* se presenta uno de los poemas más logrados del libro.

ESQUINA

A Ángeles Santos

Esquina
Tres marineros.
Farol de la madrugada.
Un reloj canta en el puerto
una canción desmayada.

Entre la ciudad reluce
la plata de los indianos.
Al muelle llegan rumores
de corazones lejanos...

Esquina.
Tres marineros.
Los tres de blanco vestidos.
Bajo sus párpados llevan
siete hemisferios dormidos.

Buenos Aires
(pp. 101-102)

Nos sitúa en la ribera, al sur de Buenos Aires, a tres marineros por la noche, de “madrugada”, en una esquina. Es la descripción de una imagen en la que predomina la exhibición del mundo masculino rodeado de nostalgia y fatalismo. Es el paisaje tradicional del tango bonaerense. El sustantivo (“Esquina”) aparece dos veces en el poema alejado y en solitario, diríamos que en la esquina, a la izquierda del poema y los protagonistas de la escena, otras dos veces, en la otra esquina, contemplados por la voz lírica: (“Tres marineros”). Imagen plástica de resonancia vanguardista-ultraísta. El “tres” parece simbolizar el número básico, mínimo de los amigos para fiestas nocturnas; ya había aparecido en el poema *Dancing*. El tiempo aparece a través de (“Farol en la madrugada”) y (“Un reloj canta en el puerto / una canción desmayada”). Es por lo tanto de noche y el único sonido de este ambiente decadente, de

pincladas impresionistas, es el mecanismo que parece acompañar a los hombres en sus sentimientos, con esa lejanía sonora. Estamos en el puerto, en los arrabales de la ciudad. Las luces de la ciudad están simbolizadas en “la plata de los indianos”; la poeta rememora la leyenda, unas veces, real, otras, no tanto, de los emigrantes españoles que se hicieron ricos “*Haciendo las Américas*”. Hay un contraste, una oposición de la luminosidad del centro de la ciudad y la falta humilde de la misma en (“Farol de la madrugada”). Al puerto, ahora muelle llegan a través de una metonimia el ruido confuso de voces distantes (“llegan rumores de corazones lejanos...”); son efectos sensoriales, visuales y sonoros, que nos obligan a actualizar esa realidad más profunda, en definitiva más poética. Hay una cierta vaguedad, que podríamos llamar “niebla sonora-visual” en el puerto que trasluce un cierto misterio, una indeterminación, un eco de otras realidades que quedan indeterminadas a través de los puntos suspensivos. Resulta curiosa la estructura del poema ya que si evitamos los versos 1º, 2º, 10º y 11º, que, como hemos señalado, ocupan un espacio visual, al estilo de los caligramas, vemos que el contenido de las estrofas son (3, 4, 3) , que sumadas podrían dar el número redondo 7: el tiempo (Versos 3º, 4º y 5º) noche de madrugada , el espacio (Versos 6º, 7º, 8º y 9º) la ciudad y el muelle y los protagonistas (12º, 13º y 14º) los marineros. La asonancia de los versos produce el efecto de cadencia rítmica pareja a este ambiente nostálgico, que nos lleva de manera inconsciente a la atmósfera de las zonas aledañas al puerto, pobladas de inmigrantes y marineros, hombres solos que llevaban en sí mismos un halo de desesperanza, de pobreza material y espiritual, “la mala vida”; es el paisaje urbano del tango bonaerense.

En *Y todos los días*, evoca, una vez más, una de las aficiones favoritas de la escritora: pasear en las noches estrelladas por los puertos de las ciudades y dejarse llevar por sus ensoñaciones (“Y todos los días voy / –que ya conozco el camino– / a ver las noches del puerto; / sus noches azul marino”). En la ciudad de Buenos Aires, el paseo lo dirigía hacia la Costanera Norte³¹⁴, un lugar adecuado para sus momentos de inspiración poética (“Y a ver el friso de luz / que escolta a la Costanera. / Y a soñar sombras de sueños / al borde de una

³¹⁴ En esta zona existía, en aquella época, la Rambla sobre el Río de la Plata, adecuada para el paseo y además, uno de los lugares de la vida nocturna porteña. Había bares y establecimientos donde se podía escuchar tango, jazz en vivo hasta altas horas de la madrugada.

palmera”). Cuando el sujeto lírico vuelve, ya tarde, a su domicilio, parece que toda la belleza contemplada se hubiera reconvertido en energía positiva dentro de su corazón (“Cuando vuelvo a la ciudad, / la ciudad está ya dormida. / Yo voy por su soledad / llevando el alma encendida”). En *Mi soledad*, las coplas introducen otra de las características de las perennes y necesarias visitas al puerto: la soledad buscada (“Mi soledad se fue al puerto / cantando que cantaría. / ¡Por nada cambiaba yo / esta soledad tan mía!”). Muelles, marineros, banderas conforman ese mundo marítimo, que proporciona ese optimismo vital que proyecta en esta etapa tan enriquecedora para su personalidad creativa (“Se paseó por los muelles / y vio la marinería. / El claror de la mañana / de banderas relucía. / ¡Por nada cambiaba yo / las luces de mi alegría!”). Esa soledad buscada le hace exclamar, al final, la dicha, felicidad (“alegría”) obtenidas.

En *Nocturno*, la noche clara trascendida líricamente a través de una bella metáfora (“La noche –moreno arcángel– / va reluciente de espadas, / con un brillar de ojos negros / de sonámbulas miradas”) y humanizada con la prosopopeya (“mi noche / va escuchando mis pisadas”) vuelve a convertirse en el tiempo adecuado para llegar a un espacio, que se relaciona con el mar porque le permite soñar: el lecho de su habitación donde puede continuar sus ensoñaciones (“Al puerto –que no es de mar– / vengo –el alma marinera– / con mis sueños a soñar...”). *Coplilla* vuelve a insistir en la necesidad de acercarse al mar, el elemento natural que se ha convertido en una droga, sin la que ya no puede vivir; es una verdadera adicción, que cuando no la puede calmar, le produce un verdadero “síndrome de abstinencia”: (“Amante, llévame al puerto / porque ayer no he visto el mar / y siento el corazón muerto...”).

Trenes está formado por tres seguidillas en las que el paso de los trenes le recuerda sus eternos deseos de fuga y evasión (“¡Oh, trenes de la noche / que vais huyendo!” / –Mi corazón de sombra / os va siguiendo–”). El sonido del tren (“Los trenes de la noche / pasan gritando”) deja una estela, un recuerdo de sonidos que producen escalofríos en un corazón tan receptivo y sensible como el de la poeta. El sonido de campanillas que anuncia su paso se confunde con las luces fugaces de los vagones. En *Viajera* Concha Méndez evoca un viaje en tren hacia la costa que comienza con una sugerente imagen en la que el tren, como si fuera una broca, perfora la oscuridad sólida de la noche. *Momento* declara que su corazón se separaba del cuerpo para

viajar (“Abandonó el astillero / y se lanzó a la aventura / mi corazón marinero...”), y luego lo va encontrando en cada parada (“Prendido de cada andén / encuentro a mi corazón...”). Si lo habitual de un viajero es asomarse a la ventanilla del tren para contemplar el paisaje y las estrellas de la noche, en *Viajera*, la poeta no siente esa curiosidad de ver el horizonte como le ocurría cada vez que navegaba; se invierten los papeles, son los elementos de la naturaleza los curiosos que (“por la estrecha ventanilla / se asoman a verme el paisaje. / Y un lucero, que me sigue / a lo largo del viaje”). El destino al que llegará en este viaje por tierra no es otro que el mar, por el que continuará su eterna expedición. Además el alba y un amante la esperan a la llegada, lo que le hace desear entusiasmada el futuro momento (“Al amanecer, mañana, / de nuevo a orillas del mar. / Me espera tu yate, amante, / ¡Qué bien voy a navegar!”).

El mundo de los deportes, como ya hemos señalado, siempre estuvo presente en su vida³¹⁵ y *Estadio* es un poema representativo. La vida y los sueños van dibujando un recorrido paralelo a su obra: la voz lírica es una mujer activa, deportista, libre en un mundo que ha convertido en un gran estadio, en el que hay que ejercitarse para poder sobrevivir (“En el Estadio me entreno / al disco y la jabalina. / Al verme jugar, sonrén / las aguas de la piscina”), acompañada por las fuerzas de la naturaleza, en esta aventura de modernidad (“Y el viento –gran volador– / sale a la noche vestido / de teniente aviador. / –En la sienes se me clavan / latidos de su motor...–”). Y aunque parece haber abandonado los motivos marineros, se trata de una parada reflexiva por un cierto cansancio, no una renuncia, como veremos después en su obra (“Morena de luna vengo, / teñida de yodo y sal. / Allá quedó el mar de plata, / sus barcas y su arenal”). El poema termina con la expresión de un deseo vehemente: conjugar en su mundo, la onírica evasión astral, con la actualidad que representa a través del deporte (“¡Yo quisiera, ay, que bajarán / al Estadio las estrellas, / con discos y jabalinas, / y poder jugar con ellas”). Tradición y modernidad en una sola emoción, ensaya armonizar el pasado y el presente. La autora propone un modelo de mujer moderno y completo: una mujer políglota, viajera,

³¹⁵ «La natación es uno de mis deportes favoritos: es el ejercicio más completo. Cultura, deporte y creación; éstas son mis tres grandes aficiones », TXIBIRISKO, “Conchita Méndez, deportista, poetisa y cineasta (1927)”, art. cit., p. 24.

cosmopolita, deportista, optimista y aventurera. Imagen difícil de mantener y defender en la época en la que le tocó vivir.

El sujeto lírico, metaforizado en navío de vela sueña, siente el caer de la tarde en *Malva y rosa*. Los colores rosa y malva pintan la escena (“De este sueño malva y rosa / que sueña el agua del río, / se van rosando en la tarde / las velas de mi navío”). Si en *Tú y yo* escribía que su origen era el mar (“De los azules vengo / que bien lo sé”), ahora señala que los mares de ahora son remotos (“De las lejanías vengo”). Vaga por la ribera del mar y el color de la luz al caer, contagia a la música de los marineros (“cruzo frente al espigón. / Una canción marinera / se rosa en mi corazón...”). En desarrollo alegórico, las velas del navío que la representan a ella, connotan la soledad querida que se fuga como la luz al atardecer: (“Atardecer. En la Plata. / Sueño, frente a la ciudad. / Izadas llevo las velas, / velas de mi soledad... / Y se me van con el día / –no sé adónde se me irán– / las luces de mi alegría”).

12 de enero rememora el día en que partió su barco de España; la primera luz del día (“Era alba de despedida”) de un puerto ya que el viaje lo iba a realizar por mar (“me esperaba el mar / en aquel puerto del norte / donde había de embarcar”). Parece despedirse de los lugares y elementos más importantes de su vida que había percibido desde la ventana, connotando esas evasiones anímicas sugeridas por la contemplación de paisajes a través de la misma y que conectaban a través de los sueños su mundo íntimo con el mundo exterior: (“Desde mi blanca ventana / miré otra vez el jardín. / Y el lucero –mi lucero- / que soñaba en el confín”). Reconoce un futuro incierto, imprevisible, pero coherente con su libre actitud vital, ella tenía que ser la única protagonista y conductora de su destino, para bien o para mal (“–¡Sola y a la deriva / por mi verdad; / por mi blanca bandera / de libertad!..–”). La imagen final no puede ser más reveladora de esa mujer que quería ser y además reconocer como propia y singular a través del emblema identitario del espejo, símbolo frecuente de la búsqueda femenina de la propia identidad. El espejo revela un *yo* que parece no coincidir consigo mismo, en su reflejo, siendo esa incongruencia motivo permanente de inquietud, que moviliza o da cuenta de las fantasías siempre imposibles de ser uno, de ser un sujeto absoluto. En esta seguidilla, Concha, antes de partir, necesita mirar su imagen a través de los espejos para asegurarse que la constitución de su

yo sustantivo (*moi*) en su proceso de identificación era la que necesitaba asumir³¹⁶. Y cuando esta acción se produce de forma reiterada, se reconoce verdaderamente en estas miradas (“Y para despedirme, / en aquel alba, / en todos los espejos / me miré el alma...”). Manifiesta de forma desnuda que se admitía y aprobaba en la imagen de mujer compleja, libre e independiente que le devolvía el espejo, el significante de mayor fuerza en este momento de despedida.

Pero la poeta no dejaba de observar la realidad y así en *Extra-film* Concha evoca una escena urbana cotidiana de una (“mañana”) en (“Buenos Aires”), exactamente en la (“Avenida de Palermo”) que, en su imaginación, la trasciende irónicamente al mundo medieval: dos deshollinadores en bicicleta pasan delante de ella. El color negro inunda toda la escena y la connota de negatividad (“las chisteras negras / negros trajes / rostros negros”) que contrasta con la asunción amable de su destino (“Y sonrisa de media luna”). El aspecto sucio de los hombres y la dureza de su trabajo despiertan la solidaridad de la escritora por su mala suerte en la vida (“—Yo les nombro caballeros / de / de la Negra Fortuna—”). La repetición de la preposición sugiere indecisión, titubeo que resuelve de manera ceremoniosa. *Llovía* también es uno de los pocos poemas que connotan algo negativo en el estado de ánimo de la poeta. La lluvia, normalmente símbolo de fertilidad y riqueza, cuando es intensa presagia un mal futuro. Concha escribe (“En mi corazón llovía... / Temí que se me inundara / de aquella lluvia tan fría...”), como metáfora de un íntimo dolor proyectado en el llanto eterno e incontrolado, cuyo origen desconocemos, pero sí el efecto: la deshidratación del propio cuerpo (“Se me secaron los labios... / Mi puño se retorció... / ¡Más de veinticuatro horas / debió tener aquel día!...”). Los puntos suspensivos parecen ayudar tipográficamente a derramar infinitamente, en el blanco del papel, esas abundantes lágrimas.

Rumbos, siguiendo las expediciones de los viajes polares, tan en boga en ese tiempo, como ya hemos señalado, es un poema en el que la fuga, la huida anímica de sus sueños a través del mar, en soledad, la dirige a lugares remotos como son la tierras polares (“Si con rumbo a Escandinavia / ya los sueños se me van... / icen velas, leven anclas / y ¡avante! Mi capitán”). La

³¹⁶ Véase para la simbología del espejo: Jacques LACAN, *Los escritos técnicos de Freud: 1953-1954*, Barcelona-Buenos Aires, Paidós, 1981; Umberto ECO, *De los espejos y otros ensayos*, Barcelona, Lumen, 2000; Alejandra PIZARNIK, *Poesía 1955-1972*, Ana Becciu (ed.), Barcelona, Lumen, 2000.

soledad de la mar acompaña y acoge el largo viaje de la poeta (“hacia las tierras polares, / surcando la soledad / sola de los altamares”). Al final del recorrido la esperan la inmensidad del color blanco, la luz matizada y el futuro incierto (“Los paisajes de alabastro / esperándonos están. / Y su sol de media noche. / Y las horas que vendrán...”). En cambio, en *Proyecto* la poeta declara que su plan y diseño vital, que denomina “viaje” parte de la nada (“En las llamas apagadas, / en humos desvanecidos, / en músicas olvidadas, / a paraísos perdidos”) y aporta como componente esencial de esa travesía, los sueños (“y como todo equipaje, / un ensoñar ensoñando / en mi estuche de viaje”); conclusión que nos recuerda el poema *Retrato* de Antonio Machado, cuando expresaba que en el final de su “camino” llevará, como las personas de la mar, poco equipaje³¹⁷. El poema *Hay unos barcos de nácar...* de tres coplas, dedicado a Ramón Gómez de la Serna, es la evocación máxima de la evasión cósmica hacia la luna, transportada, da igual, por barcos o aviones imaginarios (“A las alturas olímpicas, / y conmigo dos navíos, / que ya ando tarumba, luna, / por navegar por tus ríos”), prestados por tantos años de ejercicio aeronáutico onírico (“Un capitán de los mares, / me prestó gorra y galones. / Y un capitán de los vientos, / una escuadra de aviones”). La copla final nos vuelve a recordar la tradición infantil de las canciones populares, tan querida por la poeta y sus amigos del 27 (“espérame, luna, luna, / de oro y plata, tan lunera, / que no tardaré en llegar, / en llegar a tu frontera”). En *Sueños*, proyecta, en su imaginación, un futuro viaje al (“Mar Caribe”) para contemplar uno de los arrecifes de coral que constituyen uno de los ecosistemas más ricos y espectaculares del planeta, las llamadas *selvas del mar*. (“[El Mar Caribe me envía / por el Correo del Viento, / cuatro sueños de coral; / los mejores de entre ciento]”). El entusiasmo de la poeta por conseguir este sueño, la lleva a verse trascendida líricamente, henchida de luminosidad anímica (“¡Yo iré a verte, Mar Caribe, / de bengalas encendida!...”). *En avión* es otro poema de anhelos de evasión hacia la playa en la noche. Se imagina iluminada por las estrellas fugaces, convertida en un avión que no existe más que en su imaginación y como única orientación, los sentimientos de su

³¹⁷ «Y cuando llegue el día del último viaje, / y esté al partir la nave que nunca ha de tornar, / me encontraréis a bordo ligero de equipaje, / casi desnudo, como los hijos de la mar», Antonio MACHADO, *Campos de Castilla*, Madrid, Renacimiento, 1912, p. 9.

corazón (“Que cien estrellas fugaces / me borden un cinturón, que a las playas de la Noche / he de ir en avión. / En un avión de sombra. / Brújula: mi corazón”).

Una noche evoca la lealtad en la amistad. La voz lírica alberga una confidencia, que jamás traicionará. Como protección utiliza el medio natural conocido: el mar (“Una noche que tenía / un secreto que guardar, / porque no me lo robasen / lo tiré al fondo del mar”). Para salvaguardarlo será capaz de utilizar, si es necesario, (“siete puñales vivos / abiertos de par en par... / ¡Si algún valiente se atreve / que me lo vaya a robar!”)³¹⁸. *Nocturno* comienza con una seguidilla que reproduce una voz –entre paréntesis– que se pregunta acerca del destino de una barca solitaria (“[Una barca sin dueño / va por el río. / ¿No irá buscando amores / con un navío?...]”). En esta barca sin propietario se proyecta el *yo* lírico de Concha Méndez que podría parecer inquieta por la soledad amorosa³¹⁹ en la que se hallaba. Todo lo contrario, ante tal acoso de comentarios, la poeta quiere hacer público el anuncio de su compromiso (“¡Levanten puentes altos / levanten puentes; / que desfilen los astros / más relucientes. / Y mañana, la prensa / del mundo entero, / dirá que me he casado / con un lucero!...”), es decir, para que lo supiera el mundo entero, la escritora solo tenía un compromiso asumido libremente y era, el de ser consecuente con el plan diseñado en sus sueños. Es una mujer libre y muy segura de no querer más compromisos que los que ella elija libremente. Así *Llegada* es el sueño del *príncipe azul* deseado por la poeta, elegante capitán de navío, que llegará algún día hasta ella por la noche, y será recibido amablemente por la naturaleza (“Llegaste, capitán, al borde de una noche. / Y cielos esmaltados salieron a tu encuentro. / Yo te vi descender la escala de la nave, / cortando con tu mano el lirio de los vientos”). Pero este modelo de hombre no es un joven aventurero sino un veterano marino, que lleva marcado en su rostro, las huellas del tiempo y las severas condiciones de vida y experiencias vividas de los hombres de la mar: la separación de los seres

³¹⁸ Este símbolo violento podría relacionarse con uno de los símbolos lorquianos del *Romancero gitano* asociados a la violencia masculina, es decir, una disposición trágica natural en el hombre. Sin embargo, también puede evocar, por la simbología del número siete aplicado a los puñales abiertos, la imaginería tradicional de la “Virgen de la Soledad” en Andalucía, una imagen con siete puñales clavados en su corazón, que responden a los siete sufrimientos relacionados con su hijo. El significado religioso está ausente y seguramente responde más a la idea del “sufrimiento” debido al recuerdo de imágenes de vírgenes sufrientes en el pasado.

³¹⁹ El poema podría venir motivado por la presión social ejercida en ella, por el hecho de estar soltera y sin compromiso, a una edad en que la mayor parte de las mujeres estaba casada.

queridos (“un frío de distancias”), la llegada a múltiples lugares que terminan por olvidarse (“una bruma de puertos”), incluso, la precariedad de relaciones sociales “un naufragio de nombres en tus horas perdidas”, la soledad constante (“un rumor de silencios”) y la evocación onírica de canciones lejanas que bullen desperdigadas en la noche (“Músicas olvidadas tal vez estremecían / las jarcias de tus sueños”). La metáfora del sueño como planta enredadera, trepadora, ofrece un sugerente y atractivo significado natural de la incongruencia onírica de los sueños, en los que se enredan los recuerdos y la fantasía.

Uno de los poemas más representativos del modelo de mujer, que escapa de la imagen tradicional que la sociedad tenía, es *Pampera*. En él vemos la comunión de tono y formas populares del romancero clásico, de los jóvenes poetas del 27 y de modo preciso de Lorca en *Romancero gitano*; pero, mientras que, en el poeta granadino, el destino del hombre es trágico por la imposibilidad de realización, en Concha Méndez, hay una exaltación de la vida misma que la lleva a controlar libremente su destino. Es un canto a disfrutar de las experiencias que ofrece la vida. Poco a poco logra entidad propia, una voz lírica, rozada de múltiples influencias no solo literarias sino también vitales y definitivas. No creemos que sea caprichoso la ruptura con los roles de género de la protagonista “Pampera”, ni de los atributos que la caracterizan, más propios en esa época de los hombres que de las mujeres, ni tampoco de la actividad que lleva a cabo como una campeona. Concha Méndez es una mujer joven llena de fuerza, ansiosa de libertad, de nuevas experiencias y abierta a todo³²⁰.

PAMPERA

A César M. Arconada

Dos estrellas por espuelas.
El puñal en la cintura.
Las alas de mi caballo
batientes por la llanura.

Y el viento, viento pampero,
jugando a ondularme el alma
y el ala de mi sombrero...

³²⁰ Linda AUSTIN, al estudiar las mujeres con ambiciones que habían logrado realizarse, señala las siguientes características: «Una poderosa motivación impulsada por la sensación de la propia valía, la capacidad de arriesgarse, la habilidad para concentrar su inteligencia, la habilidad para descubrir y definir problemas de envergadura y trabajar en ellos, una voluntad de competir tanto en los niveles jerárquicos como individuales, la habilidad para tolerar y aprender de los fracasos, saber manejarse en las relaciones con personas difíciles y tener desarrollada la autonomía y el poder», *El techo invisible*, Barcelona, Ediciones Urano, 2001, p. 20.

¡Ay qué bien corrí aquel día
entre sus cuatro confines,
amor, por la Pampa fría!

Mi caballo una carrera
corrió con el vendaval.
Era la noche pampera,
doble lirio de cristal.

Buenos Aires
(pp. 123-124)

El poema *Pampera*³²¹ recoge las diversas influencias de un fuerte valor simbólico del viento, que Federico García Lorca había encontrado en poemas del “cante jondo”³²². La “metáfora eólica, proyección del viento hacia la culminación del mito erótico”³²³ como había señalado Gustav Siebenmann en el poeta, va a aparecer en *Pampera*, aunque con una matización significativa que es preciso señalar. El título denomina a la protagonista: una mujer en la Pampa argentina; es la conexión entre la naturaleza y el ser femenino primitivo, por lo tanto, el espacio lorquiano andaluz varía por esa inmensa llanura pampeana. La primera imagen está llena de dinamismo: una mujer galopando, vestida con el traje típico de los gauchos (“Dos estrellas por espuelas. / El puñal en la cintura”). Dos pinceladas impresionistas rápidas por la aposición, y luminosas por el brillo metálico del metal (espuelas y puñal); la pampera va veloz en su caballo con las espuelas de forma estrellada, imprescindibles para espolear los flancos del

³²¹ «Consuelo y yo fuimos a Rosario de Santa Fe a pronunciar unas conferencias a la Escuela Normal de Maestras. Ella habló sobre Concepción Arenal y yo leí poemas de la generación del 27. En aquel viaje en tren vi por primera vez la pampa; había metido en mi equipaje un puñal labrado que me había regalado Alberti antes de dejar España: “Toma, por si te encuentras algún gaucho, tú ya tienes tu puñal...” De aquella pampa legendaria recuerdo las primeras líneas de un poema: “Dos estrellas como espuelas...” Al encontrar la pampa real vi que no era nada; era solo un desierto plano, perdido en la distancia, que el tren atravesaba. En la ciudad vi pasar a un hombre montado a caballo y me dije: “Mira, el primer gaucho que veo”», Concha MÉNDEZ, *Memorias...* op. cit., p. 80.

³²² Federico GARCÍA LORCA en su conferencia “El cante jondo. Primitivo canto andaluz” (junio de 1922) en el Centro Artístico de Granada señalaba: «Pero lo que en los poemas del cante jondo se acusa como admirable realidad poética es la extraña materialización del viento, que han conseguido muchas coplas. El viento es el personaje que sale en los últimos momentos sentimentales, aparece como un gigante preocupado de derribar estrellas y disparar nebulosas...», *Obras completas*, recopilación y notas de Arturo del Hoyo, prólogo de Jorge Guillén epílogo de Vicente Aleixandre, Madrid, Aguilar, 1969, p. 49.

³²³ Gustav SIEBENMANN, “Elevación de lo popular en la poesía de Lorca”, *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*. [Nijmegen, 20-25 de agosto de 1965]. Jaime Sánchez Romeralo y Norbert Poulussen, ed. Nimega: Instituto Español de la Universidad de Nimega, 1967, p. 608.

caballo (“alas de mi caballo”) y el *facón*, cuchillo del gaucho unido a la faja, *rastra*, que se anuda en (“la cintura”)³²⁴.

Esta amazona según espolea, parece volar con el caballo (“Las alas de mi caballo / batiente por la llanura”), transmitiendo esa pasión desenfrenada por la libertad, que en otro poema anterior de *Inquietudes* le hacía a exclamar (“¡Alas quisiera tener!”); no es un caballo desbocado como el de Soledad Montoya en el *Romance de la pena negra*³²⁵ de Lorca, es el animal espoleado, encendido, y, a la vez, controlado y dirigido por la protagonista. Enfatiza el deseo de fusión del propio cuerpo y la naturaleza, pero sin renunciar al control de las riendas de su propio destino. En la segunda estrofa de tres versos-romance (“Y el viento, viento pampero, / jugando a ondularme el alma / y el ala de mi sombrero...”) hay un aumento progresivo del contenido visual en movimiento, que señala con el símbolo del viento un significado disémico: uno denotativo, el viento, movimiento fuerte de aire que agita la *toquilla* (“ala”) del *chambergo* (“sombrero”); otros connotativos: la metáfora de los galantes amantes argentinos que intentan seducir el corazón de esta mujer, aunque también, ese viento podría significar la nueva cultura argentina, la nueva idiosincrasia que intentaba modelar los rasgos propios del temperamento de la escritora. La tercera estrofa (“¡Ay qué bien corrí aquel día / entre sus cuatro confines, / amor, por la Pampa fría!”) es también de tres versos asonantados como la anterior y comprende un quejido jubiloso de la poeta que interioriza la conmoción sensorial experimentada en la carrera y que dirige a su confidente (“amor”). La ponderación final sirve para expresar algo parecido a un triunfo deportivo, resaltando la destreza de la amazona, la sensación de placer y las dos de las características de la geografía y clima de la Pampa: la extensión (“cuatro confines”) y las bajas temperaturas de algunas zonas (“Pampa fría”). La última copla comienza con un abrupto hipérbaton (“Mi caballo una carrera / corrió con el vendaval”) que podría tener una doble interpretación según la construcción preposicional (“con el vendaval”) complementa a (“caballo”) o a (“carrera”); en el primer caso el caballo era ayudado por el fuerte viento en el

³²⁴ Este elemento violento (“puñal”) cerca de (“la cintura”), de tan fuerte carga erótica en Lorca, podría significar ahora que es la mujer, al portar ella el arma y el caballo, la que decide el momento de la culminación sexual.

³²⁵ «Soledad de mis pesares, / caballo que se desboca», Federico GARCÍA LORCA, *Primer Romancero gitano (1924-1927)*, op. cit., p. 52.

desplazamiento y en el segundo, a pesar de él. También podría tener un significado más subjetivo: la carrera como proyecto vital logrado a pesar de todos los inconvenientes o los vaivenes de la vida que la intentaban arrastrar a otro destino. El poema termina con la referencia temporal (“la noche pampera”) transfigurada metafóricamente por el frío, la helada, la claridad y luminosidad del firmamento pampero (“doble lirio de cristal”). Es importante señalar el significado connotativo de (“correr”) que aparece con bastante frecuencia en la poesía y en el teatro de esa escritora: la imagen de una mujer corriendo, sin rumbo explícito, buscando no sabe el qué, con sentimientos, a veces contrapuestos de alegría, esperanza, desconcierto, expectación y con un cierto halo de misterio, en un entorno natural dinámico pero con cierto eco simbólico-intimista.

Momentos

Bajo este título se encuentran tres poemas en prosa, que como señala James Valender debían pertenecer a un libro de prosa poética que quería publicar, aunque nunca lo realizó, según afirmó en un periódico español en 1928³²⁶. Emilio Miró añade que con los poemas en prosa *Momentos*, Concha Méndez incorporaba una forma poética, discípula de la poesía en prosa de Juan Ramón Jiménez³²⁷, muy utilizada en aquellos decenios y que habían cultivado Josefina de la Torre en su primer libro, *Versos y estampas* (1927), y, sobre todo, Carmen Conde, en *Brocal* (1929) y, posteriormente, en el mucho más extenso *Júbilos* (1934), compuestos, los dos, de poemas en prosa exclusivamente³²⁸. Gabriela Mistral desconfiaba de este género hasta que leyó la obra de Carmen Conde; después lo cultivaría³²⁹. Sin embargo, la influencia más clara es la de Alfonsina Storni y su libro de prosa *Poemas de amor* (1926)³³⁰.

³²⁶ James VALENDER, “Concha Méndez en el Río de la Plata”, *Concha Méndez en su mundo (1898-1986)*, op. cit., pp. 150-151. Nota aparecida en la prensa española poco después de la publicación en 1928 de su segundo libro de poemas, *Surtidor*. Titulada “Concha Méndez Cuesta”, la nota (una especie de perfil biográfico) rezaba como sigue: “Del Madrid novísimo, del Madrid con escenario de Nueva York. Acaba de publicar un libro segundo, *Surtidor*, que nos la ha descubierto como fina poetisa. Antes había publicado *Inquietudes* (1927) [sic. error por 1926]. Prepara cosas muy interesantes: una comedia, *Seres y sombras*; un libro de prosa, *Sueños y sueños*; y algunos films o escenarios que serán probablemente dirigidos por ella misma. O sea: inquietud de mujer de hoy, versos de mujer de hoy, proyectos de mujer de hoy”.

³²⁷ Emilio MIRÓ, “Poetisas del 27”, *Ínsula*, N° 557, Madrid, mayo 1993, p. 3.

³²⁸ Emilio MIRÓ, “Introducción”, *Poetisas del 27...*, op. cit., p. 40.

³²⁹ «Generalmente lo cultivamos las mujeres, por pereza de construir la poesía en verso, lo cual es la norma racional; por lo regular se da al género un grupo de almas que fluctúan entre lo poético y lo

En estas reflexiones poéticas, la poeta recuerda diferentes momentos de su pasado inmediato, que le han reavivado emociones intensas que necesitaba expresar. Esta manifestación de sus sueños corresponde al tiempo poético de *Surtidor*, es decir, la poeta todavía no ha iniciado el viaje que le iba a cambiar su vida. Por lo tanto ese sueño de evasión a través de un viaje por mar es evocado en su principio u origen.

El primer poema en prosa *Puerto* está formado por un momento que hace de introducción lírica en el puerto y cinco breves e independientes momentos de evasión poética que nada tienen que ver con el puerto, van sin título y están numerados del 1 al 5. En el preámbulo, el anochecer y el puerto son evocados por una violenta imagen (“Se ahorcó la tarde de la última grúa”). La poeta va conformando una pintura impresionista del puerto, lugar conocido hasta la saciedad, por ese querido hábito de pasear por los muelles de los puertos. La atmósfera dominada por el silencio y la quietud, se ve interrumpida por la tardía llegada de un pequeño barco con pasajeros iluminados por el faro del muelle (“Su voz ha roto el silencio en mil pedazos al pasar [...] Desde el muelle, la mirada blanca de un solitario negro, va recogiendo su llegada”). Destaca, sobre todos los componentes humanos (marineros, vendedores ambulantes, extranjeros) o espaciales de esta imagen portuaria, el punto de luz del surtidor de gasolina (“personaje de metal que tiene alma de luz —surtidor—”) que permanece inalterable, esperando siempre (“la llegada del navío que no ha de llegar; o de los cablegramas azules mensajeros de la Gran Noticia. Esos cablegramas que transmitirán del otro lado del mundo no se sabe qué manos de ángeles presentidos”).

prosaico, como un pez entre aguas delgadas y gruesas, incapaces, sin aletas ni branquias fuertes, de navegar en la zona poética pura, y a la vez, sin la capacidad suficiente para hacer la buena prosa, que es también ardua. Género para laxos y para mixtos. Pero... en estas cosas de la generalizaciones, salta siempre una mano a taparnos con su rectificación la boca envalentonada de razones, y a sujetarnos la sentencia con el caso individual, Esta vez el golpe de mano refrenador fue el de Carmen Conde y sus poemas de *Brocal*. Eran excelentes». Otto MORALES BENÍTEZ, *Gabriela Mistral. Su prosa y poesía en Colombia*, Tomo II, Bogotá, Edición del Convenio Andrés Bello, 2003, p. 16.

³³⁰Como señala Jorge RODRÍGUEZ PADRÓN, la prosa de esta poeta era: «evidente campo de exploración poética para la palabra: definición y explicación concurrente, en unos tensos e intensos fragmentos de “ensueño”, de “plenitud”, de “agonía”; mensajes lanzados al mar del silencio, señales de un especial alfabeto sentimental, chispazos de un lenguaje llano, tono conversacional, que atempera —desde el descreimiento— la tendencia exclamativa del principio, y dejan paso a una dialéctica de lo espacial (dentro/fuera, presencia/ausencia, dimensión cotidiana/dimensión cósmica) centrada en el paisaje urbano ya emergente, y en la presencia inquietante del mar, espacio y destino. Las calles o los caminos del mar, el viaje deseado», “Prólogo”, *Antología mayor*, Alfonsina STORNI, Jesús Munárriz (ed.), Madrid, Hiperión, 1997, p. 18.

El personaje del surtidor, alter ego de Concha Méndez, buscador de *mundos presentidos*, o bien (“se derramará en gasolina; o saldrá a su encuentro sobre la proa de un avión que no tenga alas rotas de pájaro herido”). Las imágenes oníricas de proyección subjetiva con tanta violencia, no son muy frecuentes en su poesía y están perfectamente conectadas con la vanguardia surrealista, a la que no se acercó de manera tan clara como sus amigos, Alberti, en *Sobre los ángeles* o García Lorca, en *Poeta en Nueva York*. El color “azul marino” pinta todo el cuadro y el juego de luces devenido por el faro, las barcas y el surtidor conforman (“Titanes de sombras las sombras del puerto”). Esta inquietante atmósfera onírica, impregna esta evocación de la escena portuaria, de una cierta angustia, en la que la autora combina los elementos reales, naturales y coherentes de un puerto (barcas, faro, campanas, muelle...) con el mundo simbólico, irreal, lírico de la vanguardia surrealista (ángeles presentidos, personajes de metal, risas de luna, noche sin noche...). Ambiente desconcertante que rompe su oscuridad, cuando ve (“Siete veces la he mirado”) a (“una niña de ámbar, inmóvil, muda, su melena al viento”), que se aleja (“se alejó –camino de niebla– llevando en sus pisadas un rumor de cristales y en sus ojos claros tal vez un sueño de horizontes y constelaciones”)³³¹, a la que le hubiera gustado regalar (“un farito [...] que parpadea rojo y verde”) para que la acompañara como lámpara de mesilla en (“la noche”) igual que (“el faro de todos los puertos acompaña en la noche; noche de su soledad, en esa noche de todos, en la soledad única”). Si esta donación se hubiera hecho realidad, la niña no seguiría tan ausente y silenciosa (“ella se hubiese ido más contenta”) porque la escena se hubiera transformado en un puerto lleno de luz y color (“los cristales de sus pisadas habrían saltado –estrellas fugaces– a clavarse en el azul marino de la noche del puerto”). Imagen de profundo y delicado lirismo, bastante alejada ya de la vanguardia. El final enigmático del momento (“[Yo le habría regalado ese farito y ella habría repetido veinte veces un nombre]”) nos obliga a preguntarnos por el nombre repetido, sería común: ¿mar?, ¿viaje?, ¿luz?, ¿sueño?, ¿libertad?... , o propio, ¿la niña marinera Concha Méndez Cuesta?

³³¹ En el poema *Alguien* de este libro, la niña que se alejaba por la niebla en Londres era (“Alguien ha pasado / que ha dejado estrellas bajo sus pisadas”). Las estrellas son ahora “rumor de cristales”. Es muy habitual en la poesía de Concha estas impresiones acústicas y visuales de las pisadas en la noche silenciosa, que dibujan pinceladas de una inquietante soledad en el ambiente.

En el comienzo de los primeros momentos, reflexiones dispersas y variopintas, recuerdan del pasado tres instantáneas de su vida en las que había expresado su óptica poética y fantástica de la realidad, consiguiendo el desprecio y la risa de los demás³³². Lo más significativo es la progresión ascendente de la hilaridad social que producían sus declaraciones: primero (“las serpentinas de todas las miradas desenroscaron en un desorden de ironías”), después (“los cohetes de todas las risas se dispararon en mil direcciones”) y por último (“las risas más explosivas”). En otro momento, Concha Méndez describe una placentera escena marítima, destacando los protagonistas³³³ (“...Los bañistas se balanceaban –gimnastas– en el columpio de las olas. El sol ponía cristales en las líquidas crestas de tonos cambiantes”), las embarcaciones, en una escena dinámica y colorista el deporte náutico (“Y las piraguas, disfrazadas de colores, eran llevadas por el oleaje, en carreras de equilibrio, hacia la playa”) y también el erotismo de las mujeres bronceadas al salir del agua (“Chorreando algas, salieron del mar dos sirenas de bronce...”) ³³⁴. La diosa marítima (Wilcox) ahora se permuta por dos personajes mitológicos de fuerte atractivo sexual: “dos sirenas”. Sin embargo, en el momento 3, la poeta comunica una sensación que la ha perseguido durante todo un día y que connota uno de los presentimientos que tuvo sobre el hombre del que se enamoraría en algún momento (“¡Y qué obstinadamente me ha perseguido, durante todo el día de hoy, ese misterioso espejo donde te veo sin verte... y me veo sin mirarme”). Esta premonición la expresó no solo en este poema sino en otro posterior de *Vida a vida* en el que escribió (“Te vi venir presintiéndote, / por el caminito estrecho”) y también en su primera obra de teatro *El personaje presentado* (1931), Sonia, la protagonista busca a su hombre presentado y lo ve a través de un espejo de armario, en la ciudad de Nueva York³³⁵. El espejo se convierte en la pantalla que no le devuelve la realidad

³³² Para entender la recepción por parte del mundo masculino de la inquietud creativa de las mujeres escritoras es imprescindible el capítulo “Hacia una poética feminista”, Sandra M GILBERT y Susan GUBAR, *La loca del desván*, op. cit., pp.17-105.

³³³ Muestra una clara relación con el poema “Bañistas” de su libro *Surtidor* (“salteando las olas / torsos radianes, / en líricas danzas / y acrobacias.” Y después añadía “las olas íntegras / son el mejor columpio”).

³³⁴ En el poema “La isla” de su primer libro de poemas *Inquietudes*, Concha utilizaba la misma imagen, pero la protagonista era ella misma (“Del mar salí llena de algas, / con el bañador ceñido”).

³³⁵ «(Va al armario, lo abre, toma un gorro de dormir, se cubre la cabeza y se dirige hacia el centro de la habitación. Desde allí mira nuevamente la luna del armario.) SONIA: (Con extrañeza y exaltación) ¿Cómo? ¿Y esto que estoy viendo?... ¿Qué realidad es ésta? ¿Qué realidad?... (Se adelanta hacia el

sensible sino su realidad anímica soñada, cuando la protagonista reflexiona sobre la búsqueda de sí misma y de su propia pérdida.

En el penúltimo de esta serie, la noche es el tiempo perfecto para contemplar el espectáculo astral, la caída de estrellas fugaces que contrasta con el suave movimiento de la luna reflejada en el agua de una piscina, como si fuera una bañista. El cielo negro, el espejo de agua y el silencio recrean la atmósfera adecuada para la ensoñación (“...Y cruzaron, persiguiéndose, dos estrellas fugaces; que se perdieron luego entre la noche alta. En el silencio del jardín, sobre la piscina blanca, iba ya, nadadora, la luna llena”). Al final, la poeta se cuestiona sobre la irrealidad, la inconsistencia de sus sueños, utilizando la imagen de la niebla que envuelve todo en un humo desdibujando los contornos reales de las cosas. Pero además, algunos de los sueños, más apasionados, más reales, evocados por la metáfora del fuego rojo, sin embargo, son engañosos, ya que solo son apariencia (“¿Y esta mano que se me hizo de niebla?... –Se me hizo de niebla, al ir a tomar, no recuerdo por qué, la bengala roja de mi último sueño...”).

El segundo poema en prosa *Alba de sueño* también se estructura, como el anterior, en una introducción y cuatro momentos numerados del 6 al 9. En esta segunda parte introduce contenidos de la tradición clásica relacionados con el tiempo, la alegría de vivir y el más allá. Tópicos literarios como *carpe diem* y *tempus fugit*, son utilizados porque siente que debe disfrutar de cada momento, el segundo, el minuto, la hora y el día se acaban pronto, y, aunque ella cada mañana se renueva en un nuevo ser, el tiempo fluye rápido, sigiloso y pasa sin hacer ruido. Otra imagen extraída de la tradición bíblica es la de los ángeles, aquí distorsionados en actores por su cometido cinematográfico y no religioso. Tradición y vanguardia juntas. La nueva luz del día viene transportada por tres personajes, que si la tradición cristiana concebía como espíritus celestes benignos, aquí son (“tres ángeles negros de brillantes vestiduras”), que, en apariencia, podrían interpretarse como ángeles caídos debido al simbolismo del color negro, pero no lo son. Son modernos actores que encajan la iluminación en el escenario que surge cada día. Se asemejan a los héroes cinematográficos actuales con poderes sobrenaturales: la luz en

espejo con mayor emoción.) Pero ¿es él? ¿Es él, Dios mío?... ¡Sí que es él!...», Concha MÉNDEZ CUESTA, *El personaje presentido*, op. cit., p. 54.

progresión surge de sus ojos y revela a la humanidad la belleza del nuevo día (“De sus largas miradas, fluían claridades de horizontes desconocidos...”). Cuando esta luz insinuada por estos ángeles de inspiración surrealista albertiana, se va asentando en el horizonte, el cromatismo del alba (rojos, amarillos, dorados, naranjas...) aparece en una sugerente metáfora, desde la primera perspectiva espacial que se adopta en el texto (“Detuviéronse –policromo friso– al borde del camino”). El yo lírico, recorre el camino y contempla la aurora, a través de una original imagen surrealista: ella es una viajera y lleva en la mano su único y valioso equipaje, el alma (“por donde yo pasaba, viajera, mi alma cogida de mi mano, para que, así, no pudiera extraviárseme...”). El alba todavía no ha terminado de surgir y el juego de luces y sombras se actualiza en una audaz imagen vanguardista, destacada tipográficamente en el texto a través de dos largos guiones, que cruzan velozmente el texto como aeroplanos (“–Silenciosos aviones de sombra, hacían un raid a través de las horas somnolientas.–”). El encuadre espacial cambia por el fluir temporal, el final de la noche nos conduce al término del camino y ahora el horizonte de los primeros rayos de la mañana en el mar, ofrece ya el cromatismo amarillo-dorado del alba (“por donde navegaban tres pajizos veleros”) que vienen acompañados de los primeros sonidos provenientes de los vientos marinos que destilan suaves armonías (“Llevaban marineras canciones que tejían las brisas al rozar las jarcias”). El viaje de la poeta que acompaña el nacimiento de la luz llega hasta el cenit donde la luz arriba con las aves rapaces voladoras de mayor envergadura, que en lugar de exhibir el variado colorido de su plumaje, son de color blanco. La imagen metafórica de la luz cenital es de gran belleza, acrecentada con los sonidos naturales de los vientos de montañas (“Volando vinieron tres cóndores blancos. Entre sus anchas alas, rumores de ventisqueros, y una música de alturas”). La nueva luz –metaforizada en una mujer bailarina que lleva un adorno femenino, símbolo aquí del descubrimiento, la revelación de lo que estaba oculto por la oscuridad– va bajando suave y de forma armónica al valle.

En otros momentos, la poeta expresa su actitud vitalista; así, a través de una acumulación alegórica con imágenes de fuerte dinamismo, se invita al lector, en singular *carpe diem* a integrarse y disfrutar de la vida con una actitud imaginativa, fantástica, lejos de la

vulgaridad de lo real y cotidiano; para ello utiliza la imagen del (“carrusel”), muy frecuente en poemas de *Surtidor*, que representa el *tempus fugit*, pero con el significado del tiempo que fluye alocado, irreflexivo y siempre cíclico; la imagen de las (“bengalas”) representan los sueños llenos de pasión vital y que, sin embargo, tienen un tiempo de vida tan corto como el fuego; el (“arco voltaico”), imagen del corazón, en lugar de producir descargas eléctricas, utiliza su energía para que lo sombrío, adverso, dañino, es decir, el mal, representado por (“la Noche oscura”), no haga acto de presencia en la gran fiesta (“la Gran Verbena”) que es la vida. La poeta reivindica un punto de vista optimista del tiempo vital, que pasa delante del ser humano, de forma alocada, frágil e incluso frívola, pero que es necesario aceptar para poder ser feliz, como lo es el niño que sube al carrusel de una verbena. (“... ¡Giremos, giremos siempre, en el carrusel de las horas, con todas la bengalas de los sueños encendidas!...”). También, la contemplación del espectáculo de acrobacias aéreas de dos aviones en horizonte marítimo, le sugiere el sueño de poder participar en estas cabriolas aéreas. El (“horizonte”) transcendido en (“cuerda tensa”) sirve como marco espacial para la entrada visual de los aviones en el aire. El ruido de los motores se acrecienta al acercarse, la imagen futurista de este mecanismo, corazón del avión, connota significados de libertad y aventura (“Y se acercaron radiantes, su palpitar férreo tembloroso de distancias”). Las evoluciones espectaculares que efectúan los aviadores en el aire, emulan el vuelo planeador de las gaviotas de la bahía (“Entrecruzábanse las dos naves sobre las otras naves que reposaban en la bahía, sobre los nadadores y las barcas ligeras”). Y esta exhibición aérea, este cuadro cinematográfico que se desarrolla delante de ella le sugiere la imagen lúdica infantil (“Ondulaciones en el tobogán aéreo. Acrobacias”). Concha Méndez, desde la playa contempla subyugada la escena y se deja llevar por (“las bengalas de los sueños encendidos”)³³⁶ y acercando de forma poética el entorno aéreo a su mundo marítimo íntimo, imagina lo que hubiera ocurrido si el aviador le hubiera ayudado a volar y para eso, convierte el avión en barco volador (“¡Ah, si uno de los aviadores me hubiese tendido un ancla, y agarrada a ella me hubiese elevado a los espacios!...”).

³³⁶ Véase el momento 6.

El valor simbólico de la inquietante soledad del sonido de los pasos en el silencio de la noche, que hemos visto en varias composiciones de la autora, es el sonido anímico en el silencio de su músculo, receptor y emisor de sentimientos (“el corazón”) que vaticina que, en su vida solitaria, se va acercando el amor “... (¡Amor, cómo suenan tus pasos, según te acercas en el silencio de mi corazón!...)”).

Concha Méndez expresa la duda de si será la luz, al caer de la tarde, el momento propicio para la meditación, como le ocurría a Antonio Machado³³⁷ en la reflexión poética del *Momento 9* (“...Yo no sé por qué temblaba la luz violeta de la tarde”), o si serán aquellos velos anímicos del pasado, sombras que esconden la verdadera realidad de las cosas (“Ni por qué la niebla salía, ciega, de todos los rincones”); pero tampoco sabe la razón de que la luz también la arrastre a la huida imaginativa (“Ni por qué las luces se encendían de sueños”). La poeta que llevaba en el comienzo de *El alba de sueño* (“mi alma cogida de mi mano, para que, así, no pudiera extraviármeme...”) ahora siente que se escapa, que se fuga; está desorientada y no sabe el porqué. Es la mujer creadora y sabia que vive entre dudas, temores y críticas por no adaptarse a la norma de la realidad.

En el tercer poema en prosa *Mañana de playa*, Concha Méndez organiza las meditaciones temporales de la misma forma que los anteriores: una pequeña introducción y cinco momentos numerados del 10 al 14. El sonido de los vientos marinos desencadenan estos momentos que la poeta aprehende desde la serenidad porque se encuentra cerca del mar. Son notas aéreas, armónicas, que transmiten momentos de quietud y sosiego (“El Viento juega con su hermano el Viento. Silban, mientras juegan, marineras canciones; que mi corazón escucha en la tranquilidad de las horas azules”).

La fantasía del *Momento 10* es la de un cometa que podría ser el broche que la Sra. Noche, coqueta, se prende en su traje negro, para ir al festival que se celebra en el universo. El

³³⁷ Cercana a toda la simbología del primer Machado, caracterizada por decolorar los límites de la realidad (niebla, sueño, tarde...) y desconocer cuál o cuáles son los hechos desencadenantes de ese torbellino ensoñador o máquina onírica: (“Es una tarde cenicienta y mustia, / destartalada, como el alma mía; / y es esta vieja angustia / que habita mi usual hipocondría”), Antonio MACHADO, *Soledades, Galerías y otros poemas*, 1ª edición, Madrid, Pueyo, 1907, p. 147.

sueño tiene un desarrollo alegórico que afecta a todos los integrantes del firmamento (“Y el cometa recién aparecido ¿no será una insignia que la Noche se prendiera para asistir a algún festival astronómico que se celebrase en el Gran Estadio incognoscible?”).

El *Momento 11* es el recuerdo de un sueño donde aparece un personaje fantasmagórico, que describe con (“mano de fuego verde”), (“puñal que en la frente le brillaba”) y (“cuerpo de humo”), características turbadoras, escalofrantes por la violencia e inconsistencia que entrañan, pero que a ella no alteran el ánimo en lo más mínimo; este personaje lleva una flor (“aquella rosa blanca –blanca y fría– que llevaba en el ojal de la solapa”) que se la ofrece (“Recuerdo cómo se la desprendió para acercarse después a ofrecérmela”). El color y la temperatura de la rosa sugieren significados negativos, que ahora, sí hacen estremecer a la poeta que prefiere no recordar o que se ve incapaz de seguir soñando (“Y recuerdo...”). En el último momento de la serie, expresa la sincera emoción que percibe ante la belleza de la naturaleza habitada por alguien amado (“...Y a mi amigo, el pescador, en la bahía, le contaré cómo en la playa donde tú resides florecen azucenas”).

Hay otros dos momentos en los que las sombras surgen, un símbolo habitual en el futuro de las inquietudes y temores de la autora, que hasta ahora, no habían mostrado el tono amenazante que sugiere esta composición (“...Atrás ha quedado una sombra proyectada en el muro del tiempo. La veo temblar porque quiere acercármeme”). Pero la poeta sabe que tiene una adarga, que todavía la protege y aporta seguridad (“una mano de hielo se interpone impidiéndolo”). Esa mano de hielo está establecida en la fortaleza, en la renovación absoluta de su persona cada día, cada instante, sin equipajes del pasado, sin cuentas pendientes que puedan suponer un lastre para su proyecto vital (“Nacer cada día... Nacer cada hora... Nacer cada momento... Y así...”)³³⁸. Esta manera de interpretar la vida en el tiempo, ahuyenta cualquier

³³⁸En el prólogo de su drama poético titulado *Solitario* reitera este concepto de renovación continua en el tiempo al igual que el sol nace cada día; el tiempo, la soledad y el destino humano son inquietudes claras en su obra. Sin embargo, el tono de esta obra es alegre y optimista; las horas son los personajes hijas del tiempo y la campana que van entrando y saliendo en escena en función del canto del cuco que marca su momento. La Hora 2, al salir pregunta por su hermana la Hora 1 y dice: «No la he de ver. / Por más que salgo de prisa / nunca logro que ella esté. / No puedo alcanzar la una, / ni retardarme a las tres, / la flecha del tiempo indica / que tengo que obedecer. / Voy al campo de la vida / y muy pronto volveré.», Concha MÉNDEZ CUESTA, *El solitario*, “*El Nacimiento*”. Drama poético en tres actos y un prólogo por Concha Méndez, Madrid - Bruselas 1937. [Copia manuscrita en el Archivo de la poeta en la Residencia

capacidad destructiva de las sombras que, por ahora, parece dominar. En otra reflexión el crepúsculo de la luz al ponerse el sol trasladan a la poeta a un sueño de luces y colores intensos, pero esa luz del atardecer que desaparece, origina un violento y doloroso sentimiento por la inseguridad e la incertidumbre (“Y una angustia de fuego en la transparencia de todos los cristales”).

En *Canciones de mar y tierra* predomina el léxico referido al mar, al viaje (casi siempre en barcos, aunque también aparecen aviones y trenes) y a los puertos de las ciudades, sobre todo cuando llega a Buenos Aires. Y muy relacionado con este mundo marítimo está el marco temporal, casi siempre aludido a las primeras y últimas horas del día; el juego y las tonalidades de la luz en el mar es uno de los espectáculos más admirados por la escritora. La utilización de puntos suspensivos sigue siendo muy abundante, parece que la escritora quisiera expresar que los sueños de su vida, que dominan en el libro, continúan y continuarán hasta el final de sus días.

La mayor parte de las *Canciones* están estructuradas desde la presencia explícita del emisor (yo) que apela a diferentes tipos de receptores. Sin embargo el diálogo no se suele producir porque el receptor suele estar ausente del contexto de la comunicación. Es la comunicación a un desconocido receptor, un destinatario anónimo que pueda escuchar la expresión de sus estados de ánimo. Sigue utilizando los enunciados exclamativos para cerrar algunos poemas. La distribución de los espacios en blanco de influencia vanguardista es bastante libre y obtiene singulares composiciones por los agrupamientos versales, casi siempre motivados por la temática desarrollada. Hay un recurso lingüístico muy utilizado, el encuadre del verso entre guiones, normalmente para, o bien hacer una aclaración metafórica de lo expuesto, o bien para manifestar su subjetividad, sus emociones o la sentimentalidad que le producen esas reflexiones líricas. El ritmo poético se acrecienta con la presencia de las estructuras paralelísticas muy frecuentes, una veces en anáfora y otras en epífora: (“El viento / bate espadas de hielo. / El viento / decapita luceros. / El viento / lleva lenguas de fuego”), (“Mi

de Estudiantes de Madrid. Aparece tachado el siguiente subtítulo: “Un amor, una quimera”→CM-3.7. / 00008510-00008528]. 1ª edición *Hora de España*, Barcelona, XVI (Abril 1938), p. 89.

corazón, de niebla. / Mis brazos, de niebla. / Mis ojos, de niebla. / Mis pisadas, de niebla.), etc. También utiliza el epítome con gran destreza (“E iré por caminos de soles / hacia los mundos quietos, / hacia los mundos presentidos, / hacia los mundos nuevos”). La cadencia métrica se intensifica con la presencia de bimetraciones de diferentes categorías gramaticales, especialmente adjetivos y sustantivos: (“Sur y Norte”, “sin leyes ni pasaporte”, “mis canales / mis venas”, “Hojas de otoño / Alas de oro”, “ni velas ni embarcaciones”, “azul y blanca”, “alegre y franca”, “moreno y estremecido” “rosas incendiadas / peces voladores”).

Pero el recurso más utilizado en este libro es el de la imagen metafórica que domina todos los ámbitos líricos: el mar y la navegación³³⁹ y la proyección de sus estados de ánimo en la naturaleza: (“Hojas de Otoño / Alas de oro”, “Libélula gris del viento”, “Hubo un silencio de nieve”, “Mi corazón de niebla”). Se crean mundos poéticos en los que se confunden las fronteras entre los elementos de la naturaleza real y sus propios sentimientos; por eso las prosopopeyas son tan abundantes³⁴⁰. Las hipérboles aparecen casi siempre para manifestar ese torrente de vitalidad que la arrastra en su vida: “Mi vida por ver el mar, / y cien vidas que tuviera” o “dueña del mar en los atardeceres”. Como ha señalado Catherine G. Bellver abundan las imágenes de verticalidad como símbolo arquetipo asociado a una significación positiva y de rechazo a los límites impuestos a la mujer³⁴¹.

³³⁹ Los azules (mar), “Sobre el mar -refresco de esmeralda”, “jardines submarinos (fondo marino)”, “No sé qué tiene hoy el mar / que va loco de cantares”, “barca de luna / sin remos y sin timón (ella)”, “albos luceros, remadores, / por el mar de poniente a la otra orilla”, “-creo que el mar tenía / alma de violeta-”,...; el cielo: los puñales de oro del sol (rayos), “La mañana lanza el disco (sol)” “Día de agosto. / En el juego de luces, pintaban oros.”, “Ya el torito de la aurora / el sol le pone rejonos”, “tensa cortina de luz / El sol, al fondo, ha tendido”, “Capitana, la luna, en la gran nave”.

³⁴⁰ “Mi barca marinera.../... alegre y franca” “Las marineras brisas / que bien jugaban”, “Y gritos de caracoles / que iban despertando el alba”, “La tarde sueña trineos Y la nieve cascabeles. / Y las montañas luceros”, “Esta noche ha debido dormirse / el corazón del mundo.”, “Al borde de la playa / soñaba la marea.”, “Vestida de frac, la noche, / va a jugar a la ruleta. / El fox bailan, campeones, / una estrella y una cometa.”, “Todas las playas tienen / alma morena”.

³⁴¹ «When verticality is appropriated by a woman, as occurs in Concha Méndez’s poetry, her divergence from the norm can be considered an accidental exception or a voluntary rejection of the limitations placed on the female spirit by the traditional distinction between transcendence and immanence. [...] If verticality and a desire for transcendence are not only a denial of the destiny deemed appropriate to women by male thinkers, but also a contradiction of the posture defined as characteristic of them by female theorists, then the evidence of verticality in Méndez’s early poetry must be seen as a double subversion, a subversion of male as well as female crafted paradigms. Her assimilation of imagery associated with the masculine confirms the tendency of Spanish female modernists to free themselves from the limited range of poetic elaboration dictated for women by traditional discourse on gender dialectics; and it attests to the youthful spirit that colors her poetry through *Canciones de mar y tierra*»,

Las *Canciones* que forman este libro son en su mayoría poemas no demasiado extensos, que oscilan entre tres y veintiocho versos. El número total que más aparece es el de doce versos, en dieciocho poemas. Si los agrupamos por su extensión podemos hacer la siguiente recuento: seis poemas de tres a seis versos, veintitrés poemas de siete a diez versos, cuarenta y dos poemas de once a quince versos y ocho poemas de dieciséis a veintiocho versos. En cuanto a las estrofas, se inclina por las de tradición popular, especialmente por la de cuatro versos en sus diferentes modalidades, y que aparece en más de cuarenta poemas: la copla en más de treinta poemas, la seguidilla, en trece y la cuarteta en cuatro. La soleá también se muestra en más de trece poemas. Son, por lo tanto, estrofas sencillas que la poeta utiliza con soltura, aunque como señala Consuelo Berges en el prólogo, introduce variaciones libremente, rompiendo el rigor preceptivo de la métrica. Esta libertad estrófica la demuestra en más de veinte poemas en los que combina, casi siempre en agrupaciones pares, estrofas que no siguen ningún precepto. Hay un grupo de poemas en los que se mezclan varias de estas estrofas: el poema *Día* (pareado + soleá + copla), *Cablegramas* (copla + seguidilla + seguidilla con bordón), *Nocturno* (pareado + copla + soleá) y *Tú y yo* (pareado + soleá + copla). El verso más utilizado, en consecuencia, es el octosílabo y luego, a mucha distancia, le siguen el heptasílabo y el pentasílabo. El verso de arte mayor (normalmente endecasílabo) es poco frecuente. Sin embargo, en este poemario aparece la rima consonante alterna en más de cuarenta composiciones. Los poemas en verso libre son escasos, parece que la poeta se siente más segura con el ritmo regular que proporciona la rima y el mismo cómputo silábico de los versos.

Un estilema de influencia lorquiana, que ya aparecía especialmente en *Surtidor* es la utilización del *rondeau* para encuadrar el poema. Las variaciones que introduce, merecen la pena analizarlas más detenidamente: el primer grupo está formado por versos que abren y cierran exactamente igual el poema, y que suelen responder a vehementes deseos de la poeta, a la añoranza de lugares ya perdidos o evocaciones que encuadran espacial o temporalmente el poema como en *Y ya no he de volver*: “Y ya no he de volver a aquella playa... / [...] / Y ya no

Catherine G. BELLVER, “Voyages, Flights, and Other Patterns of Passage in *Canciones de mar y tierra* by Concha Méndez”, art. cit., pp. 107-108.

he de volver a aquella playa...”. Un segundo grupo lo forman los versos que se repiten, pero a los que cambia una o dos palabras que modifican y enriquecen notablemente el poema. En *Regata*, el cambio de verbos supone primero el reconocimiento del esfuerzo de los marineros y de la confianza del triunfo seguro en el deporte de las regatas, que ella tanto amaba. *A la luna luna* la permuta enriquece el lirismo del poema, porque se sugieren múltiples significados. En *Escalas*, la modificación es una pirueta conceptual de corte barroco, ya que los significados se amplían; así cuando es “(a los cielos)” donde deben bajar las (“escalas”) podría connotar la inmensa belleza del mar y, cuando las (“escalas”) deben subir (“a las aguas”), no está más que evocando a cielos con nubes; el poema finaliza con un coloquialismo (“¡Qué importa!”) que rompe la reflexión lírica, acercando esa realidad al mundo de lo cotidiano. *A la luna luna* es el poema en el que el cambio de verbo (“jugar”) a (“soñar”) añade un matiz lírico más intenso³⁴². Y el tercer grupo lo forman dos poemas que introducen versos que rompen la exacta repetición de las estructuras; en *Nocturno*, Concha Méndez corta el fluir metafórico con una sensación real (“¡-qué bien lo siento latir-!”), mientras que en *Mi soledad*, la introducción de los dos versos (“Mi soledad se fue al puerto / cantando que cantaría”) encuadra espacialmente el poema, así en *Nocturno*: (“En el corazón del aire / una azucena de sangre. / [...] / En el corazón del aire / - ¡qué bien lo siento latir!- / una azucena de sangre”).

Epílogo: *Realizando los sueños*

La obra termina con un “*Epílogo*”, manifiesto poético, donde justifica en qué punto se encuentra en el proceso de creación, y cuáles son sus aspiraciones futuras. Es una reflexión sobre los estrechos vínculos existentes entre su vida, por lo tanto su obra creativa, y los sueños. La influencia de la concepción poética de Antonio Machado que interpretaba la poesía como “el diálogo de un hombre con su tiempo”, los grandes temas de su primera poesía, el sueño y el tiempo, y los símbolos, la tarde, el agua, el jardín, el camino real o soñado del eterno viajero,

³⁴² En *Regata*, los versos que encuadran el poema son: (“Cuatro marineros lleva su barca. / Cuatro marineros correrán al alba. / [...] / Cuatro marineros lleva su barca. / Cuatro marineros ganarán al alba”). En *A la luna luna*: (“A la luna luna / de los navegantes, / a la luna luna / juegan los amantes. / [...] / A la luna luna / de los navegantes, / a la luna luna / sueñan los amantes”). En *Escalas*: (“Escalas. / Más escalas. / Unas, que suban a los cielos. / Otras, que bajen a las aguas. / [...] / Escalas. / Más escalas. / Unas, que bajen a los cielos. / Otras, que suban a las aguas. / ¡Qué importa!”).

aparecen en toda esta primera etapa poética que culmina y se cierra con este libro. El tema del sueño se ha convertido en la materia poética principal que surge al indagar en su interior y al intentar interpretar una realidad en la que imaginación y fantasía se funden o confunden con la realidad de su propia existencia, en muchos de estos poemas en prosa. El sueño es una forma de conocimiento. En ellos la nota emocional predominante es el inquebrantable dinamismo, esa inquietud aventurera, y esa sed de conocimiento de la realidad externa que no le permiten dejarse llevar por la melancolía o nostalgia.

Concha Méndez va a soñar todo, y así escribirá en este libro (“Mi campeonato de sueños”) o (“Mi record de sueños”). Además no solo sueña sobre sí misma, sino también sobre la propia naturaleza, especialmente la relativa al mundo marino y todo lo que le rodea. No hay que olvidar que la autora leyó gran parte de la obra de Sigmund Freud y conocía la vanguardia del surrealismo por sus compañeros de la generación del 27, de tal manera que, si la mayor parte de los sueños parten de sensaciones, intuiciones vividas en el tiempo real, provocándole intensas emociones, luego aparecerán manifestadas de forma ilógica o irracional a través de las imágenes, a menudo de estirpe surrealista. Busca en sus sueños la verdadera realidad, pero en la exploración para encontrarla no solo acude a su parte inconsciente sino también a su racionalidad. Por ello la poeta combina asociaciones misteriosas de los objetos con el intento de desentrañar el verdadero misterio de un universo oculto, inaprehensible, en el que se borran o confunden realidad y ensoñación. Transmite una visión del mundo, en el que busca un cierto orden y organización, ante tal caudal de experiencias vitales; por ello la imagen de los puertos, tan utilizada en los poemas –sobre todo de *Buenos Aires*–, se explica por esa necesidad de controlar esa evasión constante hacia el mar y sujetarse a una realidad objetiva (“Cuando me anclo a un puerto, no es por dejar el mar, sino por aligerarme de equipaje. Los sueños pesan demasiado”).

Se percibe una sensible actitud hacia esa realidad concebida como una integración de lo racional y lo soñado; los sueños le permiten proyectar su espíritu, su imaginación en seres diferentes, excepcionales, reales o imaginados, creando un singular universo poético lleno de sugerencias. La expresión de los sentimientos del *super-yo* lírico, que busca integrarse, fundirse

en la naturaleza, esencialmente marina es clara y rotunda. El constante movimiento de los elementos naturales (viento, agua, luz) a través de las imágenes en paralelo con los estados de ánimo de la poeta, son de raíz romántica, pero lo que no es tan romántico es esa actitud tan optimista ante la vida futura. Otro tema, singularizado como mujer, el de la soledad que surge cuando se enfrenta a la realidad en su vida cotidiana y comprueba que su lectura positiva y afirmativa de la misma no coincide con la que tradicionalmente han expresado los poetas varones; ante este obstáculo ella busca un espacio de soledad donde la tranquilidad y el sosiego le permitan crear atmósferas válidas donde poder expresar su intimidad y así proyectar a los demás su visión del mundo. Roberta Johnson destaca la importancia que ha tenido este tema en muchas escritoras para formar su identidad y realizarse como seres independientes y libres³⁴³.

La poeta está dispuesta a que nadie dirija el rumbo de su vida y además, con una energía cada vez más fuerte, diseña el ambicioso proyecto vital que intentará llevar a buen puerto. La poeta justifica su viaje a Río de la Plata, por esta renovación en su vida y obra creativa que se esfuerza en conseguir (“A aligerar mi estuche de viaje he venido”). Este deseo no la deja parar y el futuro se presenta como la continuación de ese viaje, iniciado años atrás: ella, ligera de equipaje como Machado y con un destino incierto (“¿adónde voy yo ahora? [...] Yo sólo sé que ante mí, gira en este momento la Rosa de los Vientos: NORTE, SUR, ESTE, OESTE”). Esta Rosa, que conoció por un marino, en su primer viaje a Londres, le ha enseñado que la verdad de viajar supone una transformación anímica mucho más importante que el simple hecho de conocer nuevos lugares (“¡No basta, no, con conocer la Geografía!”). Pero además será el azar el que dirigirá su destino (“lo mejor es elegir apuntando con el dedo como cuando se juega a la Rueda de la Fortuna. Y así, ante un mapa, ante todos los mapas”). James Valender, en este sentido, aclara que el viaje a Buenos Aires fue algo no previsto³⁴⁴.

³⁴³ Esta crítica expone un concepto de soledad que es válido para entender la poesía de Concha Méndez: «Una exploración desde la perspectiva interior en que el lugar físico está vinculado con un espacio de la conciencia donde uno puede desarrollarse como persona, ser una misma y crearse su propia personalidad independiente.», Roberta JOHNSON, “El concepto de la soledad en el pensamiento feminista español” en Pilar NIEVA DE LA PAZ (ed.), *Roles de género y cambio social en la Literatura española del siglo XX*, op. cit., p. 25.

³⁴⁴ «A donde realmente hubiera querido trasladarse, agotada ya la breve experiencia británica, fue a Estados Unidos y no al río de la Plata. Un viaje a la Unión Americana seguramente hubiera dado frutos

Concha sabe que su viaje estará marcado por la soledad buscada por ella misma (“os diré que voy allí adonde ninguno de vosotros podría seguirme”) porque las experiencias la han hecho mucho más fuerte, ya es una mujer moderna e independiente, que no está dispuesta a traicionar sus verdaderos sueños, por muy radicales que parezcan (“Para este viaje tengo unas alas que un día me regalaron, y unos prismáticos de largo alcance que suelo llevar en la bandolera sobre *el corazón de mi corazón*”). La poeta es consciente de que solo conseguirá ser lo que ella desea ser siendo escritora y la poesía hasta ahora es su mejor propuesta reflexiva, una forma de conocimiento y una forma de revelación que la reconoce como ser autónomo en el espacio y en el tiempo. Para Concha Méndez comienza la vida como deseo de ser en libertad pero también en responsabilidad.

El texto termina con una despedida que no es definitiva (“Al amigo que me ha gritado ¡buen viaje! Le diré que llevo billete de ida y vuelta, y que por eso no le digo sino BUENAS NOCHES”).

muy interesantes [Se refiere a su faceta cinematográfica]; sin embargo, tal viaje no se hizo. Por alguna razón que no conocemos», James VALENDER, “Concha Méndez en el Río de la Plata”, art. cit., p. 151.

2. SEGUNDA ETAPA POÉTICA. La madurez de Concha Méndez: entre los sueños y las sombras.

2.1. Preliminares

La segunda etapa poética de Concha Méndez está formada por cuatro libros: *Vida a vida* (1932)³⁴⁵, *Niño y sombras* (1936)³⁴⁶, *Lluvias enlazadas* (1939)³⁴⁷ y *Poemas. Sombras y sueños* (1944)³⁴⁸. ¿Cómo evoluciona en esta nueva etapa la construcción de su propia identidad, eje temático fundamental de todos estos poemarios? En la dialéctica entre el pasado –muy lejano ya en la concepción de su yo–, el presente que revitaliza una nueva forma de entender la vida y el futuro, condicionado por las negativas circunstancias históricas, encontramos una voz poética fuerte, clara y decidida en un primer momento, que a fuerza de sufrir rotundas embestidas vitales poco a poco va a ir derivando hacia otra voz más insegura y vacilante de una identidad que duda entre los sueños y las sombras.

La evolución de la voz lírica femenina recorre, en muchos de estos poemas, una trayectoria interesante por los puntos de vista elegido: el de la mujer amante que expresa, con desnudez y naturalidad, el gozo del placer sexual así como la incertidumbre e inseguridad que se le revela por la heterogeneidad del ser amado; el de la mujer de gran fortaleza, creadora que lucha por lograr un lugar dentro del mundo artístico-intelectual; el de la madre, una voz humana de gran bondad y ternura, en *Niño y sombras* rota por el dolor de la muerte de su pequeño hijo y en un duelo muy difícil de asimilar; en cambio, en *Poemas. Sombras y sueños*, esta figura

³⁴⁵ Concha MÉNDEZ CUESTA, *Vida a vida*, prólogo de Juan Ramón Jiménez, Madrid, Ediciones “La tentativa poética”, 1932. [Archivo de la Residencia de Estudiantes→ CM-11.1. / 00013073]. A partir de este ejemplar se realizarán todas las citas del poemario.

³⁴⁶ Concha MÉNDEZ CUESTA, *Niño y sombras*, Madrid, Ediciones Héroe, talleres de Manuel Altolaguirre y Concha Méndez, 1936. [Archivo de la Residencia de Estudiantes→ CM-11.1. / 00013074-00013112]. A partir de este ejemplar se realizarán todas las citas del poemario.

³⁴⁷ Concha MÉNDEZ CUESTA, *Lluvias enlazadas*, con un retrato lírico de Juan Ramón Jiménez, col. “El Ciervo Herido”, La Habana, 1939. [Archivo de la Residencia de Estudiantes→ CM-11.1. / 00013113-00013175]. A partir de este ejemplar se realizarán todas las citas del poemario.

³⁴⁸ Concha MÉNDEZ CUESTA, *Poemas. Sombras y sueños*, México D. F., Ed. Rueca, 1944. [Archivo de la Residencia de Estudiantes→ CM-11.1. / 00013176-00013289]. A partir de este ejemplar se realizarán todas las citas del poemario.

maternal abraza, con profunda emoción, la esperanza que entraña en su vida la presencia de su segunda hija, Paloma; y por último, el de la hija que va vislumbrando el inevitable final de sus seres queridos y el desamparo que provoca la soledad por la ausencia de figuras tan decisivas en la historia personal de cada uno.

El tono empleado a lo largo de esta etapa categórica y paradigmática no solo en su obra sino también en la construcción de su identidad, unas veces entusiasmado y vitalista, otras triste y sombrío, a veces escéptico y duro, encierra una clara protesta ante la injusticia que está padeciendo la mujer que va observando cómo todo aquello que amaba y por lo que había luchado desaparece de su lado. Es interesante observar a través de su poesía las fuertes y complejas experiencias vitales que tuvo que vivir la escritora que introducen la voz alegre o triste del emisor y la cercanía emotiva del receptor-lector. La tensión poemática y el profundo impacto en el lector/a se acrecientan cuando el *yo* se asoma a la realidad de su mundo con el sincero deseo de entenderlo, lo aborda de frente y, a menudo, sale lastimado en la lucha por sobrevivir. El sujeto lírico establece un íntimo diálogo entre el *yo* y los *otros* intentando encontrar certezas, autenticidades por las que guiarse en la vida. Ésta es la explicación de la catarata de interrogaciones acerca de la existencia que desfilan por estos libros; la voz poética necesita racionalizar todos aquellos acontecimientos que parecen transcurrir ante sus ojos y que son muy intrincados y penosos de asimilar. Las fuertes emociones relacionadas con su historia personal y familiar configuran una voz lírica que nos avisa de lo estéril de toda explicación ecuánime de acontecimientos tan violentos y despiadados como la muerte, la guerra, la separación de los seres queridos. Manifiesta una voluntad clara de expresar otra forma de mirar el mundo, de manifestarse respecto a la libertad individual contra la guerra o la pobreza espiritual de cierta parte de la sociedad.

Los espacios literarios donde se desarrollan los poemas son en su mayoría urbanos, grandes ciudades europeas e hispanoamericanas: Madrid, Bruselas, Londres, París, La Habana y México D.F. Son espacios emblemáticos de lo mejor de la condición humana, pero también son testimonio de lo peor de la misma, sobre todo en tiempos de guerra. En la soledad, a la cual debe enfrentarse durante gran parte de estos años, la artificiosidad de las calles, de los parques

será el espacio adecuado para la indagación e interpretación de la propia conciencia. La intuición fundamental y original de su poesía surge a menudo en estos espacios, en los que la poeta intenta poner algo de orden en ese torbellino de fuerzas contradictorias que se hallan en su interior.

El narratividad histórica-biográfica que se deduce de estos cuatro libros en una estructura temporal de desarrollo lineal, con una protagonista, Concha Méndez Cuesta, que cuenta y vive su historia a través de los sueños, los recuerdos y las sombras acerca esta poesía a lo que bastante tiempo después se ha denominado “poesía de la experiencia”. Su poesía está asociada a la exploración de ella misma a través de un buceo profundo en la experiencia de la vida. El centro de todo lo ocupa un *yo* omnipresente que sufre, que nos habla y se habla. Partiendo de una estética de lo cotidiano, de lo cercano de su vida real, su poesía busca elevarse a la categoría de valor trascendente. Es poesía donde el amor, el desengaño, las alegrías y las penas se mezclan con la denuncia de la insolidaridad del ser humano, la reflexión sobre el hecho de estar viva o sencillamente es un claro homenaje a sus poetas preferidos; la poesía no es invención, es su vida, a menudo, la rememoración nostálgica de episodios autobiográficos. En estos libros, la escritora deja sólidamente establecido la íntima cohesión de lo literario con su vida, o lo que es lo mismo, de la historia con el sentimiento. Utiliza la poesía como la expresión directa de lo que ocurría en su interior, pero, al mismo tiempo, plantea cuestiones éticas e ideológicas de fondo, tan actuales como en nuestro presente. La autenticidad, la sinceridad y la íntima relación entre vida y escritura relacionan su obra con la de su amigo Luis Cernuda³⁴⁹.

Este discurso de lo cotidiano, desafiante a ratos, tierno y amoroso después, derrotista y esperanzado a veces, utiliza un registro de palabras sumamente sencillo, exhibiendo una sintaxis y una gramática deliberadamente simples. Solo el carácter simbólico de los sueños y sombras, ejes estructurales de muchos poemas, obliga a la utilización importante en el discurso de los recursos expresivos de la imagen y la metáfora, pues las sabe portadoras de una enorme

³⁴⁹ «En Cernuda, espontaneidad y reflexión son inseparables y cada etapa de su obra es una nueva tentativa de expresión y una meditación sobre aquello que expresa: no cesa de avanzar hacia dentro de sí mismo y no cesa de preguntarse si avanza realmente», Octavio PAZ, *Luis Cernuda*, edición de Derek Harris, Madrid, Taurus, 1977, p. 140.

significación extra-lingüística necesaria para ahondar en la realidad a través del pensamiento. Sin embargo, esta naturalidad y claridad de la lengua elegida no está reñida con la densidad conceptual de bastantes poemas que ilustran a la perfección la hondura de sus pensamientos: el paso del tiempo, la fugacidad de los placeres y la reflexión sobre la muerte, es decir, temas universales que le recordaban el lado intolerable de la vida debido a la desposesión a la que la conducían. Concha Méndez Cuesta acierta en el cambio de voz lírica en esta segunda etapa, mucho más segura y depurada y sobre todo más idónea para expresar la confusa y contradictoria apropiación del universo, para controlar el dinamismo arremolinado de los fuertes sentimientos experimentados y para armonizar esa vorágine de fuerzas anímicas en continua mutación.

En los cuatro libros se observa el agotador proceso de construcción de un modelo identitario propio y coherente de la escritora por el que lucha hasta terminar exhausta. *El amor, la maternidad, la soledad, la muerte y el dolor de vivir* son los ejes temáticos estructuradores de este segundo período lírico.

Vida a vida anuncia un cambio positivo no solo en cuanto a la madurez lírica de las composiciones se refiere, sino también en la clara conciencia de saber que el proyecto de existencia añorado era coherente con su postura en la vida. Sin embargo la mujer que aparece es compleja, duda y experimenta sentimientos contradictorios, sobre todo cuando para lograr aquello que busca, debe recorrer caminos de dolor y sufrimiento. Es una mujer que siente de modo determinante, amor, angustia y gozo de amar. Manifiesta a veces desencuentro entre la realidad de los *otros* y la del *yo*, que interpreta como resultado de no cumplir las expectativas puestas en ellos. La voz lírica no duda en borrar las rémoras del pasado y busca un presente de mujer libre, moderna e independiente, lo que provocará un cierto rechazo de la sociedad que ella interpretará como aislamiento y soledad. Estas contradicciones entre lo que ella esperaba de la vida y lo que conseguía lograr, típica de esa madurez vital en la que la autora se encontraba ya, proyectarán una voz lírica que fluctúa entre la seguridad y la desorientación vital. En este libro se pueden leer poemas llenos de pasión, de energía, de ganas de vivir junto a otros donde surgen las dudas, las incertidumbres, las sombras.

Niño y sombras configura una sentida elegía en la que la voz lírica ahonda en los terribles sentimientos de duelo por la muerte de su hijo, en el destructivo efecto de la maternidad frustrada, en la angustia existencial y en el dolor por la humanidad. El poemario constituye una reflexión íntima de valor catártico porque le permiten liberar esa infinita angustia que le acorralaba la vida. Los poemas que dedica a su hijo muerto con el que establece un tierno diálogo son el testimonio de la pena profunda de la madre doliente. Aparece una voz lírica nueva, bloqueada emocionalmente que, sin embargo, no duda en buscar en el propio dolor las respuestas existenciales que le ayudaran a salir de esa oscuridad en la se hallaba inmersa. Imágenes de sombras, de falta de luz, de pérdida de identidad se encuentran en los poemas connotando la dimensión de la pérdida. En el resto de poemas que no se refieren al luctuoso suceso, la voz poética se debate entre la soledad e inseguridad por no sentirse comprendida por su entorno más inmediato. Sentimientos de vulnerabilidad, desolación y pesimismo manifiestan un concepto de la vida caótico y sombrío en un mundo sin sentido.

Lluvias enlazadas es el sexto poemario de Concha Méndez en el que la desolación y sufrimiento de su libro anterior se convierte ahora en desencanto y escepticismo tras la cruel experiencia de la Guerra Civil Española y el consiguiente exilio. Los momentos de horror vividos dentro de su tierra y fuera en Europa durante la contienda son vividos con tal intensidad que dejan a la voz lírica afligida hasta bastante tiempo después³⁵⁰. Tanto en el plano individual como en el colectivo, la poeta experimenta una ruptura existencial de la que sería después muy difícil sobreponerse. La escritora deberá defenderse no solo de la brutalidad del momento histórico sino también de los prejuicios sexistas que tuvo que soportar por el simple hecho de ser una mujer intelectual y, además, creadora. Cuando llega a la Habana parece que su vida de escritora hubiera desaparecido y tuviera que comenzar desde cero. Los temas del desengaño, el caos de un mundo que se desintegra sin que nadie hiciera algo por imponer racionalidad están muy presentes en el libro. La crisis de los refugiados españoles por el conflicto que estaba asolando España aparece como atmósfera asfixiante de una gran parte de poemas que contagia

³⁵⁰ «El devenir histórico de los poetas del 27 tiene una importante quiebra, de extraordinaria gravedad personal e intelectual y de consecuencias enormes, tras la guerra civil», Francisco Javier DÍEZ REVENGA, *Panorama crítico de la generación del 27*, Madrid, Castalia, 1987, p. 26.

al enfoque contextual del discurso poético ya que involucra muchos aspectos de la sociedad y la cultura del momento.

Poemas. Sombras y sueños reúne textos escritos entre 1937 y 1944, es decir, reflejan los años que van desde el primer destierro hasta el definitivo exilio en México. En él, la poeta ensaya una vuelta a la normalidad de la vida cotidiana, intentando encontrar en su nueva vida de exiliada, argumentos que justificarán que el alto precio pagado por su concepto de la existencia merecía la pena. Sin embargo la mujer que asoma en este libro está marcada por el desengaño; ahora sí que asume la verdadera soledad y el aislamiento de una mujer intelectual que no es considerada como tal en los países que la acogen³⁵¹. Su poesía manifiesta el absoluto sentimiento de pérdida que está padeciendo: patria, madre, cónyuge y su vida como creadora. Por ello, aunque intenta recuperar algo de lo positivo de su vida anterior en los sueños, lo que predomina en estos poemas son las sombras. Estas sombras ahora expresan la desesperanzada búsqueda de sentido vital que pueda ayudarla a reponerse. En este intento por no rendirse al ostracismo, aparecen algunos poemas donde intentará sobreponerse a tanta adversidad, exigiendo a los demás un tiempo para la recuperación anímica porque tiene dos motivos que la alientan para ello: su hija y el querido e hipotético retorno a su tierra.

2.2. La dialéctica temporal entre el pasado y presente. *Vida a vida* (1932).

Tras el fuerte y arrollador vitalismo literario y la voluntad de construirse libremente un destino que rompiese con las ataduras de la ideología conservadora de su primera etapa poética, *Vida a vida* ofrece el testimonio de una mujer ya experimentada, que intenta vivir su rumbo vital en plenitud y que empieza a captar los primeros síntomas de recelo social o, incluso de un claro rechazo ante tal osadía. El libro está dedicado a Manuel Altolaguirre y apareció por

³⁵¹ «El escaso renombre que alcanzaron en México las intelectuales españolas contrasta en gran medida con la importancia cuantitativa y cualitativa de sus homólogos masculinos, los famosos intelectuales del exilio. Se trataba, sin embargo, de mujeres de gran valía profesional, muchas de las cuales se habían entregado con ardor a la causa republicana y habían formado parte de la minoría culta del país », Pilar DOMÍNGUEZ PRAT, *Voces del exilio. Mujeres españolas en México 1939-1950*, Madrid, Dirección General de la Mujer, 1994, p. 200.

primera vez en Ediciones “La tentativa Poética”, a cargo de la pareja Méndez-Altolaguirre, prologado por un retrato lírico que le hizo Juan Ramón Jiménez y seguido de veinte poemas, ocho titulados, doce no. Según reza, su colofón “Este libro se acabó de imprimir por Concha Méndez y Manuel Altolaguirre el día 5 de marzo, 1932, Madrid”³⁵².

El título de este libro de poemas poco voluminoso no es casual, sino que obedece a la decidida actitud de Concha Méndez, iniciada desde hacía tiempo, de investigar, indagar hasta encontrar el sentido verdadero de su existencia³⁵³. En este buceo introspectivo, la escritora va a escrutar, a intentar encontrarse con su verdadero *yo*, que se manifestará formado de sentimientos divergentes, contradictorios que recorrerán caminos líricos muy diversos³⁵⁴. Explora en los rincones de su alma y en la de los demás intentando hallar equilibrio, armonía entre el pasado que detesta y el presente que reivindica. La importancia de la construcción de la propia identidad como eje temático fundamental en *Vida a Vida*, hace de este libro un hito fundamental para la investigación que esta tesis pretende.

Cuando la poeta regresa a España no solo ella había cambiado, sino también el país de la II República³⁵⁵ que la recibe. Esta mujer nueva que vuelve en 1931³⁵⁶ no tiene nada que ver

³⁵² Concha MÉNDEZ CUESTA, *Vida a vida*, Madrid, op. cit., p. 27.

³⁵³ Biruté CIPLIJAUSKAITĖ señalaba como un rasgo común a los poetas de 27 que: «La poesía no representa un juego o sólo afán de divertirse para los poetas. Es la expresión más auténtica de su ser profundo. No admite irresponsabilidad no tiende a *épater le bourgeois*. El mero aspecto experimental no les satisface: buscan transcendencia. Puesto que escribir poesía equivale hasta cierto punto a crearse a sí mismos», *Deber de plenitud. La poesía de Jorge Guillén*, México, Sepsetentas (Secretaría de Educación Pública), 1973, p. 19.

³⁵⁴ «Hasta ahora la mujer había sido *lo que el hombre quería que fuese*. Hoy es, ha de ser, será cada día más, lo que ella quisiera ser. ¿Qué importa que al principio su paso sea vacilante, su personalidad confusa, la vida libremente vivida por ella con frecuencia errónea, sus mismas ideas sobre sí misma equivocadas? Está aprendiendo a andar sin andaderas. Hasta ahora, sus andaderas, andaderas forzadas, contra las cuales se rebelaba como podía, habían sido el hombre», Federica MONTSENY, *La mujer, problema del hombre*, Barcelona, Ediciones de la Revista Blanca, 1932, p. 15.

³⁵⁵ Vid para el tema sobre la mujer y la II República: Rosa M^a CAPEL, *El sufragio femenino en la Segunda República española* (1985), *El trabajo y la educación de la mujer en España (1900-1933)* (1982), “Mujer española y Sociedad: bibliografía (1900-1984)” (1984), “El modernismo femenino en la España de comienzos del siglo XX” (1989) y “Debate, conquistas y expectativas de la educación de la mujer española durante la edad de plata” (1990); Pilar FOLGUERA, *Vida cotidiana en Madrid. Primer tercio del siglo a través de fuentes orales* (1986), *El feminismo en España: dos siglos de historia* (1988), “Las mujeres de Madrid como agentes de cambio social. El siglo XX” (1997); Concha FAGOAGA, *La voz y el voto de las mujeres, 1877-1931* (1985), “Notas para una historia social del movimiento de las mujeres: signos reformistas y signos radicales” (1986).

³⁵⁶ María-Gloria NÚÑEZ señala que: «por primera vez en España confluyen varias generaciones de mujeres comprometidas a favor de un cambio de la situación social y legal de las mujeres y que forman parte de las fuerzas propulsoras de un nuevo modelo social. Suelen ser conocidas públicamente por sus méritos intelectuales o profesionales, viajan al extranjero y saben distintos idiomas, tienen colegas,

con la que salió del país en 1929. Ha realizado un largo recorrido, primero a Londres, destino que no tiene tanta trascendencia en su personalidad como el realizado, a finales del mismo año, a Buenos Aires. Esta singladura la va a transformar en una persona que se conoce mejor, plétórica de creatividad y decidida a continuar en España, el camino artístico-literario iniciado, convertido ya en una clara profesión. El pasado se le presentaba como el símbolo de una infancia remota, una educación castrante y mediocre para una mujer ávida de sensaciones y una primera juventud de confinamiento doméstico en un medio social burgués y conservador del que ella salió huyendo porque la obligaba a una parálisis vital e intelectual. En cambio, el presente la poeta lo asociará a un libre *yo*, rico en experiencias culturales, exento de prejuicios morales y sociales, es decir, a la reivindicación de una mujer moderna e independiente con una identidad construida, a base de mucho sacrificio y muchas renunciaciones, pero acorde con la vida que deseaba llevar.

La mujer moderna de los años 30 que es ella defiende el libre albedrío del sujeto femenino, pero, al mismo tiempo, la mujer preocupada por no perder los vínculos afectivos familiares. La falta de armonía entre la realidad de los *otros* y el idealismo vitalista de la poeta será muy difícil de resolver en su vida y obra. Y así parece asumir, con seguridad, las múltiples pérdidas anímicas que conlleva el no renunciar a diseñar libremente su destino, en este incansable viaje de búsqueda identitaria que diera sentido a su vida. Sin embargo, en otros poemas surge esa mujer insegura, que se esfuerza por lograr serenidad y estabilidad emocional, adoptando una postura más conservadora, de protección anímica. Se observa la severa y agotadora dialéctica que tuvieron que experimentar estas intelectuales entre el modelo de mujer moderna y el tradicional; es evidente que la lucha por romper con el pasado para revitalizar un presente de emancipación personal fue una tarea compleja y no exenta de resistentes obstáculos, que a menudo surgían de sus propias contradicciones íntimas. La consecuencia natural de este enfrentamiento entre el pasado y el presente se reflejará, en *Vida a vida*, en una cierta vacilación

amigos o familiares varones en los círculos políticos e intelectuales del país, son noticia en la prensa y revistas donde aparecen firmando artículos o manifestando sus opiniones constituyendo la literatura una actividad compartida por muchas de ellas», “Políticas de igualdad entre varones y mujeres en la II República Española”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie V, Hª Contemporánea*, t. 11, Madrid, UNED, 1998, p. 402.

anímica que fluctúa entre la expresión de sentimientos de inseguridad e incertidumbre constante hasta, en otros, donde surge la voz femenina segura, firme y determinada. Su campo vital se enriquece cuando traslada todas estas reflexiones anímicas al libre e incierto espacio de la creación literaria. Intenta encontrar la coherencia y seguridad de su mundo interior a través de la experiencia intelectual y creativa³⁵⁷.

La *poiesis* o fuerza creativa principal de este poemario surge de una nueva manera de ver el hecho amoroso³⁵⁸. Al explorar por primera vez el deseo femenino en su poesía, se le plantean algunas contradicciones³⁵⁹. En este aspecto, como en otros de su vida y su poesía, carece de modelos en los que fijarse. La poeta se sumerge, a través de la palabra poética, en lo más profundo de la pasión para desentrañar la verdadera trascendencia del amor en su existencia. En los poemas parece que la voz poética buscara encontrar su equilibrio en la tensión erótico-emocional, que ella misma desea y provoca, pero de la que, al mismo tiempo, recela y teme porque la arrastra a cuestionarse su propia identidad y la sumerge en una absoluta inseguridad, en un vértigo vital del que no sabe salir. La palabra poética, por tanto se erotiza y revive a través del dinamismo del hecho amoroso. Concha Méndez nunca estuvo dispuesta a ser considerada como la mujer, “ángel del hogar”, sin sexualidad y reivindicó, con gran modernidad, el derecho a disfrutar de su cuerpo³⁶⁰.

³⁵⁷ «Nosotras, las mujeres, como sujetos de creación de nosotras mismas, reflejamos, quebramos, multiplicamos los fantasmas de nuestra individualidad. Este proceso de creación se realimenta a través de una lectura crítica y exhaustiva de la resonancia social que nuestra conducta promueve en los otros.[...] Lo que define a la mujer como creadora, es el enorme esfuerzo que realiza por autorreconocerse, por recrearse en la lucha para alcanzar su identidad». Liliana MIZRAHI, *La mujer transgresora*, prólogo de Cristina Peri Rossi, Barcelona, Colección Reflexiones, Emecé Editores, 1992, p. 84.

³⁵⁸ Concha Méndez comparte con Federico García Lorca la importancia del cuerpo en el hecho amoroso: «no hay realización humana propiamente dicha sin la satisfacción amorosa en su doble vertiente psicofisiológica. El amor platónico es impensable en nuestro poeta porque la mutilación de los sentidos le es tan insoportable como la carencia afectiva. Esta adhesión incondicional a un todo erótico indisoluble lo sitúa en las antípodas de la moral católica basada en la dicotomía cuerpo-alma», Eutimio MARTÍN, *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1986, p. 357.

³⁵⁹ «La dialéctica entre el goce y la contemplación de lo que tenemos y –estamos seguros– tendremos que perder; por eso toda poesía de la presencia es ya poesía de la muerte presentida, amorosa y desesperada en su gozar», Javier del PRADO, *Teoría y práctica de la función poética. Poesía siglo XX*, op. cit., p. 18.

³⁶⁰ «La importancia medular que la sexualidad tiene para la mujer se explica por su base no social, dado que en los diversos ámbitos de la vida social la mujer suele encontrarse en una situación de inferioridad. El mismo hecho de apelar al *sexo* es liberador, pues, aunque la construcción social de la sexualidad reproduce las desigualdades y las discriminaciones adquiridas, la realización personal del individuo se sustenta en una actividad sexual lo más desocializada posible», Alain TOURAINE, *El mundo de las mujeres*, Barcelona, Paidós, 2007, p. 67.

La escritora, mujer intelectual que discurre sobre sus más íntimos temores, ofrece una voz lírica, cada vez más segura, directa y con menor artificio formal gratuito; encuentra, en este poemario, el modo de entonar, encauzar la inseguridad y la angustia que van abonando el terreno anímico de zozobra habitual por el que caminaba. Expresa deseos de evasión a través de la reflexión sobre sus experiencias y por un proceso de captación y comprensión de su propia creatividad anímica, que la invitan a la acción para poder definir su propia identidad.

Pero la España que recibe a Concha Méndez todavía no estaba preparada para dejarla navegar libremente. Pilar Nieva de la Paz señala que el análisis del testimonio dejado por las españolas protagonistas de este avance en la inserción profesional femenina durante el primer tercio del siglo XX en España, muestra la trascendencia sociológica, el mérito y el valor de estas valientes y decididas mujeres³⁶¹. Recién instaurada la II República, el país reclamaba aires frescos de modernidad, que Méndez va a perseguir como derechos irrenunciables de su vida, pero que todavía no habían sido asimilados por la sociedad patriarcal que se resistía a aceptar los cambios en los roles femeninos tradicionales de madre y esposa³⁶². Sobre esa modernidad de la poeta relataba su amigo Gregorio Prieto lo siguiente:

Hay seres predestinados a quedar en la Historia sea como sea y Concha Méndez es uno de ellos. Esta mujer fue una verdadera pionera de la época en que estamos. En ese momento, en el que no se podía hablar con la mujer, ella ya podía ser amiga y “alternar” como amiga del hombre y colaboradora³⁶³.

Vida a vida refleja la lucha moderna y actual de la mujer que no renuncia a nada en su vida, que busca el equilibrio entre el mundo afectivo íntimo³⁶⁴, importantísimo y decisivo para

³⁶¹ «La lectura y análisis comparado de las autobiografías, memorias, diarios y epistolarios de aquellas mujeres que destacaron en la vida política, cultural y artística de los años 20 y 30 permite comprender mejor cuál fue su experiencia de los cambios sociológicos que se estaban produciendo entonces en relación con los roles tradicionales femeninos en el noviazgo, el matrimonio y la maternidad, y cómo empezaron a encarnar los nuevos valores identitarios asociados con la «Eva moderna»: la educación, el trabajo y la participación política», Pilar NIEVA DE LA PAZ, «Las autobiografías, diarios y memorias de las poetisas de la Generación del 27», art. cit., p. 196.

³⁶² «Las conquistas del feminismo eran lentas entonces y más aparente que reales, subraya Carmen Martín Gaité en *Pido la palabra*. De modo que las escritoras, sin excepción, debieron bregar con los prejuicios impuestos por un pensamiento tradicional acostumbrado a considerar a la mujer inferior al hombre en inteligencia y derecho a la palabra pública. [...] Ello explica el pánico que se apoderó de algunas a la hora de admitir su vocación literaria. [...] La mayoría dieron la cara procurando, sin embargo protegerse tras una imagen de «ángel del hogar» que paliara en lo posible los efectos de su atrevimiento», Anna CABALLÉ, “Presentación”, *La pluma como espada. Del Romanticismo al Modernismo*, Barcelona, Lumen, 2004, p. 11. Ver también el interesante libro de Sandra M. GILBERT; Susan GUBAR, *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, op. cit.

³⁶³ Gregorio PRIETO, “Mujeres de España. Concha Méndez de Altolaguirre”, en *Lorca y la generación del 27*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 1977, p. 166.

su estabilidad, y el mundo exterior profesional, el de la creación, también esencial para expresar y conocer su verdadera identidad, su individualidad³⁶⁵. Y si este destino anhelado era muy seguro y decidido, sin embargo desde su vuelta a España, la escritora comienza a percibir una cierta resistencia a desarrollar libremente su pensamiento, su concepto de la vida, no solo en los ambientes más conservadores de la sociedad, sino en aquellos más próximos a los medios artísticos e intelectuales de su generación.

Cuando Concha Méndez compone *Vida a vida* acababa de conocer al que luego sería su cónyuge, poco tiempo después. Esta nueva experiencia amorosa supone una revolución en la concepción del mundo, e, incluso, en la consideración de ella misma como ser autónomo y emancipado. La relación vital con M. Altolaguirre, todavía muy libre, estimula y condiciona la elección de ciertos ejes temáticos, que se analizarán en esta tesis³⁶⁶. Debe afrontar las contradicciones entre la manera en que la veían los demás y la manera en que se veía a sí misma. Incluso la audacia de la estética literaria de los escritores más próximos a ella no garantizaba en absoluto cambio alguno en lo concerniente a la imagen de mujer, propiamente dicha, que esperaban encontrar.

Con este libro inicia la época más depurada de su andadura poética. Gran parte de la crítica achaca esta madurez literaria de la escritora al conocimiento de Manuel Altolaguirre.

³⁶⁴ «Unido al amor físico, necesario para la unión ha de ir ese otro amor consciente, formado de amistad, ternura, de compenetración, de gustos e ideales que ha de mantener la felicidad del hogar. [...] La mujer instruida y emancipada no dejará de sentir el amor más intenso cuanto más fuerte sea su personalidad. Es desconocer la naturaleza y el creer que ninguna teoría o doctrina pueden extinguir lo que le es propio y fundamental. [...] Si hoy las mujeres recelan del matrimonio no es porque no posean la capacidad de amar, el deseo de amar, el amor mismo. Es que sienten miedo porque conocen la falta de virtud y de justicia de nuestra sociedad», Carmen de BURGOS, *La mujer moderna y sus derechos (1927)*, introducción de Pilar Ballarín, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia y Editorial Biblioteca Nueva, S. L., 2007, pp. 161-162.

³⁶⁵ No hay que olvidar el reconocimiento de la escritora como intelectual española de prestigio en Argentina. En el archivo de Concha Méndez en la Residencia de Estudiantes de Madrid hay abundante testimonio periodístico de ello. [Archivo de Concha Méndez Cuesta de la Residencia de Estudiantes de Madrid. Carpetas: AC-4. Recortes de periódico de CM y MA / CM-8. Recortes de periódico y revista].

³⁶⁶ Cuando en sus *Memorias*, ya con una edad de anciana, recuerda el final de su relación matrimonial con el escritor, reivindica con rotundidad su derecho, desde el inicio de la misma, a poder crecer profesionalmente en el ejercicio literario de forma independiente al de su compañero: «Casi siempre, en toda relación de pareja, el hombre es el dominante; y resulta que un día Manolo me dijo que sería mejor que yo estuviera sola, porque él me daba sombra. “Ni eres techo, ni eres largo” —le contesté—. Me lo dijo para justificar algo que me haría después, que no me gustó nada. Le expliqué que entre nosotros no había ninguna rivalidad, que él no me daba sombra, porque hombres que hubiesen escrito, había muchísimos en el mundo, y que mujeres escritoras, muy pocas, entre las que me encontraba yo», Concha MÉNDEZ, *Memorias...*, op. cit., p. 121.

Esta deducción parece obedecer a una visión simplista y poco justa de la realidad. Cuando la poeta Concha Méndez escribe este libro, ya ha recorrido un largo trayecto de formación cultural y literaria —autodidacta en su mayoría— muy poco frecuente para cualquier mujer de la época. Es verdad que la escritora no pudo acceder a una formación sistematizada y ordenada, que se le negó su acceso a la Universidad, pero las relaciones con las élites intelectuales de su primera época en los años 20 y 30, las continuas lecturas y traducciones de Literatura Universal —sobre todo francesa y española—, los viajes y largas estancias en países diversos, etc., los realizó en soledad, sin la ayuda de nadie de su entorno más próximo y a pesar de la presión social y familiar, adversa frente a su elección. Por lo tanto, Manuel Altolaguirre constituye un factor más, aunque muy importante, en la constitución de la condición de escritora³⁶⁷. Toda su obra primera es la difícil andadura, aunque necesaria, para encontrar su personal voz, que no hubiera sido posible sin este “rodaje existencial”.

En *Vida a vida*, el *yo* poético es categórico, aparece en todos los poemas; sin embargo, la novedad, frente a sus libros anteriores, estriba en que ahora la voz, o solo se reconoce en el *tú*, o como antagonista de *los otros*. El campo de referentes semánticos amplía y enriquece notablemente el subjetivismo de la voz poética. Las “metáforas desdibujadas” anteriores, van estilizándose, perdiendo poco a poco la confianza en esas representaciones simbólicas manoseadas por la tradición, y apareciendo, unas connotaciones divergentes en las imágenes, que suponen una ruptura con estas certidumbres y equilibrios simbolistas de su época anterior. Esto no quiere decir que rompa de forma brusca con la influencia del intimismo romántico (Bécquer y Rosalía de Castro), ni del simbolismo de Antonio Machado, sino que la poeta empieza a bucear en una ambigüedad de sugerencias más personal, más moderna. En el poemario podemos ver, a menudo, imágenes, símbolos e, incluso, estructuras sintácticas que sugieren varios significados de manera simultánea y armoniosa. Así el título puede evocar, por un lado el concepto de “vida” como el proceso que se va realizando a través de la suma de

³⁶⁷ Roberta QUANCE, sin embargo, insiste en esta deuda sentimental de la poeta hacia M. Altolaguirre que «no encontrará su voz hasta *Vida a vida* (1932) y *Niño y sombras* (1936)», “Hago versos, señores...” en *Breve historia feminista de la Literatura Española (en lengua castellana)*, coord. Iris M. Zavala, Vol. V, Barcelona, Anthropos, 1998, p. 194.

muchas vidas que, de forma secuencial, surgen y terminan en un sentido diacrónico, es decir, la existencia sería la sucesión cronológica de compartimentos biográficos. Y, otra interpretación, que se podría deducir del texto, es la de que la vida de la poeta discurría al mismo tiempo que la vida de otros seres, con los que iba estableciendo vínculos afectivos, que el tiempo se encargaría de ir rompiendo o debilitando:

Tengo un concepto de la vida extraño: bueno, no es extraño, es mío. Creo que no es un concepto, es algo que he aprendido viviendo. La vida es un camino. Al nacer, nos encontramos con los padres y hermanos que nos acompañan. Luego, más adelante, con los chicos del colegio. Seguimos el camino. Y todo según lo encontramos, después lo perdemos: a la familia, no. Más adelante, uno encuentra amores y amigos. Pero llega el momento de que cada vida es un destino: mi camino es uno, el camino de la gente que encuentro es otro. Los caminos paralelos no se tocan. Hay un momento de fuga; nos separamos y no hay más remedio³⁶⁸.

En este libro se inicia uno de los ejes temáticos fundamentales de su mejor poesía: la expresión de una íntima desolación anímica, que no busca compasión sino comunicar con sinceridad este desamparo, a través de la utilización de los símbolos de sombras y sueños, muy relacionados con la reiterada utilización en su obra de la luz y la oscuridad que proyectarán sus estados de ánimo. Florencio Martínez Ruiz define este poemario como “el libro en que aparecen sus interrogaciones al infinito, sus preguntas existenciales, el aprendizaje –real y lírico– de su soledad”³⁶⁹ Emilio Miró añade que en este libro, ya se puede sentir desde “el poema inicial *Recuerdo de sombras*, nuevos acentos y tonos y, sobre todo, una voz más depurada y personal, que brota desde las sombras, los recuerdos, los sueños, con un dramatismo intenso que desemboca, en algún texto en el nihilismo”³⁷⁰. Catherine Bellver, por su parte, aclara que “en la poesía de Méndez la sombra como configuración de sentimientos de separación y pérdida antecede a la Guerra Civil. En *Vida a vida*, de 1932, la sombra ya empieza a reducir la intensidad del resplandor de sus versos juveniles [...] Estas tempranas apariciones de la sombra recalcan su función como reflejo más de una disposición psicológica que de un cambio circunstancial”³⁷¹. Sombras que surgen cuando comienza a dudar de su propia identidad como ser libre. Paralelamente el tema del amor, núcleo temático del libro, se actualiza, no como la habitual experiencia de felicidad que complementa al ser humano, sino como ha señalado James

³⁶⁸ *Memorias...*, op. cit. p. 38

³⁶⁹ Florencio MARTÍNEZ RUIZ, “Concha Méndez, una gran voz del 27”, ABC Cultura, 31 de diciembre de 1986.

³⁷⁰ Emilio MIRÓ, “Preliminar”, *Vida a vida y Vida o río*, op. cit., p. 20.

³⁷¹ Catherine G. BELLVER, “Los exilios y las sombras”..., art. cit., p. 201.

Valender “el goce del amor y del placer sexual, también registran el choque angustioso que se produce al entrar en relación dos conciencias independientes, dos voluntades distintas. Cuando a la poeta le falla su fe en el amor, todo se viene abajo: se hunde en la soledad y su propia identidad empieza a disiparse”³⁷².

Cuando Concha Méndez escribe *Vida a vida* la relación con Manuel Altolaguirre se convierte en factor determinante para poder entender el cambio, no solo en la voz lírica, sino sobre todo en la actitud vital con la que afronta los acontecimientos. Pero la inseguridad respecto a su propia identidad no depende solo de la relación con su compañero, sino que hay que relacionarla también con “la imagen de mujer” que el grupo de amigos de M. Altolaguirre había forjado y que ella captaba. Esta idea de mujer estaba cargada, sin duda, de prejuicios. Carlos Morla Lynch, autor de un libro de memorias clave para el conocimiento del grupo generacional de Federico García Lorca, da testimonio de esta actitud:

Concha Méndez es de una facundia asombrosa. Habla, habla y habla, con indiscutible inteligencia, y tiene interés lo que dice, pero su boca parece que se hubiera agrandado por la fuerza de esa locuacidad torrencial. Habría podido quizá vivir sin manos y sin ojos, pero no podría haberlo hecho sin boca. Es un ser curioso original, de mucha voluntad y energía; escritora poetisa apreciable, y, en el sentido honrado y sano del término, de espíritu aventurero. Se la quiere y se la estima. De familia respetable y acomodada, ha manifestado desde muy niña una tendencia de emancipación muy decidida; mujer valiente y luchadora, ha optado por libertarse de toda traba por sus propios medios, lo que no significa que sea precisamente lo que llaman una persona equilibrada y práctica. Es bastante desatenta. Ha viajado, sin embargo, por todo el mundo. Cuenta que en Buenos Aires se encontró en una ocasión sin medios de subsistencia..., pero que salió del paso, en forma honesta, sin perder su buen humor y su optimismo³⁷³.

En esta descripción hay hipocresía, porque, por un lado se dibuja a una mujer excepcional, valiente por lo poco frecuente en aquella época, que rompía con el modelo femenino tradicional y encarnaba a la nueva mujer moderna y, por otro, debido a su condición femenina era considerada un elemento más bien decorativo, folclórico. Pero en el momento en que Concha Méndez establece la relación sentimental con Manuel Altolaguirre, esta imagen empieza a originar desconfianza y recelo: una cosa era tenerla como mujer simpática, excéntrica, alegre, colaboradora del grupo y otra muy diferente, tener que aceptarla y asumirla como un ser decisivo en la vida de uno de sus más queridos miembros y otorgarle un papel intelectual. En general, casi todos ellos presuponían que M. Altolaguirre se convertiría en una

³⁷² James VALENDER, “Introducción”, *Poemas (1926-1986)*..., op. cit, pp. 16-17.

³⁷³ Carlos MORLA LYNCH, *En España con Federico García Lorca. (Páginas de un diario íntimo). (1928-1936)*, Madrid, Aguilar, 1958, pp. 240.

marioneta en manos de ella, porque ambos representaban polaridades vitales: él, sensibilidad, ternura, delicadeza, juventud, inocencia, etc., mientras que a ella, algunos la veían como todo lo contrario. Estas impresiones del grupo están perfectamente narradas por Morla Lynch y, está claro que no podían pasar desapercibidas por la escritora que pudo ver afectada su autoestima y cuestionada su vocación escritora, cuando llegó de Buenos Aires³⁷⁴. Los poemas de este libro son sencilla y precisa traducción, sin artificios ni disfraces, de su pugna interior, de sus esperanzas, de sus ilusiones, de sus pequeños triunfos y desalientos. No es frecuente una voz tan brutalmente desnuda. Ella lucha contra las convenciones sociales, no quiere ocultar nada³⁷⁵.

Vida a vida está presentado por uno de los retratos líricos que escribió Juan Ramón Jiménez en cada número de *Héroe*³⁷⁶. En él, el poeta destaca la enorme capacidad de trabajo de Concha Méndez, la actividad incansable en la imprenta que compartía con Manuel Altolaguirre, su necesidad de viajar y conocer mundo, su presencia rotunda y su generosidad comparable a las divinidades de Ceres y Venus³⁷⁷. También recuerda de la niñez y juventud de la escritora su afición hacia los deportes (natación, gimnasia sueca, equilibrista, etc.) y los veraneos cerca del mar, al tiempo que nos descubre la modernidad de esta joven en las actividades y deportes que practicaba (“equilibrista de alambre en el casino de verano, prologuista de la aviación en el trapecio, campeona de natación, de jiu-jitsu, de gimnasia (sic) sueca”): todo en ella era abundancia y exageración. Destaca de esta intrépida y vital escritora, su cosmopolitismo, la valentía e iniciativa de sus aventuras viajeras y rinde tributo, en cierta manera, a la mujer que trabaja por la nueva y joven poesía del momento. Observa en ella una tendencia hacia la

³⁷⁴ La boda y el “parto literario” que analizamos en el libro posterior *Niño y sombras* demuestran hasta qué punto estas valoraciones pudieron afectar a Concha Méndez.

³⁷⁵ Jorge RODRÍGUEZ PADRÓN señala el mismo recorrido vital en Alfonsina Storni que: «se incorpora, irrumpiendo, al proceso histórico de su tiempo, en el espacio poético de la modernidad. Irrupción evoca ruptura; pero habla también de la incertidumbre del intruso recién aparecido, que ocupa el lugar presuntamente reservado a otros», *Antología Mayor*, op. cit., p. 13.

³⁷⁶ Concha MÉNDEZ, *Memorias...*, op. cit., p. 87. «Compramos una máquina pequeña, una imprenta de mano (...) Era yo quien la manejaba; la manejaba con un mono azul de mecánico; era difícil y cansado, pero como era deportista tenía una fuerza increíble. (...) En el cuarto de Manolo habíamos instalado la imprenta y empezamos a editar la revista Héroe. El título fue inspirado por Juan Ramón Jiménez (...) Cada número fue encabezado por un retrato lírico de Juan Ramón. Todos los días se volcaban en la habitación los poetas de la generación del 27: Cernuda, Aleixandre, Lorca y otros; venían a vernos y a ver las revistas que nosotros imprimíamos con cosas suyas.»

³⁷⁷ Este texto se recogió en Juan Ramón JIMÉNEZ, *Españoles de tres mundos*, Buenos Aires, Losada, 1942, pp. 157-158.

hiperbólica actividad, que sin embargo no ha supuesto un cambio evidente, ni para bien ni para mal, de su personalidad, y a la vez, una tendencia hacia la ensoñación íntima y placentera (“se entreduerme, brújula nerviosa de carnes sobre la rosa erecta de los vientos”). La imagen final es la de una mujer que intenta acaparar, controlar, disfrutar de todo lo que le rodea, provocando el jolgorio general³⁷⁸. Vitalismo y energía son las notas características de este texto, que tiene una estructura nominal basada en la acumulación y enumeración desordenada de impresiones y sensaciones con un discurso lírico rápido y vertiginoso. Los verbos actualizan la actividad frenética de la escritora en continuo y desaforado movimiento. Aunque al final del retrato, la imagen del sueño de la poeta parece frenar de alguna manera la hiperactividad del sujeto descrito. Emilio Miró califica este retrato de “caricatura”³⁷⁹. Hay un distanciamiento desde una perspectiva tradicional masculina, una sutil crítica a esa fragmentación y multiplicidad de la mujer que busca la identidad de su *yo* femenino, que escudriña un lugar en un mundo dominado por los hombres³⁸⁰, busca la *Jeune néé* de Hélène Cixous.

Antes de comenzar el análisis del universo imaginario de la autora en este libro, es interesante señalar la borrosa y resbaladiza frontera entre los símbolos y las imágenes metafóricas, cuyas asociaciones significativas en el proceso creador, sobre todo, a partir del simbolismo francés y el de las vanguardias europeas —especialmente el surrealismo— de principios del XX, han sido confundidas. Aunque la definición de *símbolo* que se utiliza pertenezca al campo filosófico-teológico, me parece que se adecua perfectamente a la

³⁷⁸ «...mirando los paraísos de colores nocturnos que suman floras meteoros faunas accesibles por caminos de aire tierra fuego agua. Los quiere cojer (sic) con los dientes ¡al higuí! Y hay una explosión (sic) de naranjas aves rosas cometas en su boca y sus ojos. Ríe fe en la fiesta jeneral (sic) de colores y sonidos...»

³⁷⁹ Emilio MIRÓ, “Introducción”, *Antología de poetisas del 27*, op. cit., p. 41.

³⁸⁰ En el retrato de Juan Ramón, Nicole ALTAMIRANO, además, encuentra a «la sirenita del mar que sonreía secreta a los mocitos en su nicho de cristal, acuario esmeraldino, entre algas, corales y otras conchas», y concretamente en la palabra “nicho”, el doble significado de “concha” y de “sepulcro, tumba”, para justificar un mayor conocimiento sobre el espacio o, mejor dicho, la falta de espacio, que Concha Méndez ocupa en la Literatura Española. Y añade que Juan Ramón Jiménez reclama una explicación que va más allá de su evidente y reconocida misoginia patriarcal, a la luz de las libertades políticas y sociales que las mujeres disfrutaban en la II República (1931-1936), el resurgir de la creatividad artística que dio paso a la segunda Edad de Oro de las letras españolas y el hecho de que un número considerable de mujeres estaban publicando poesía en ese momento, (“Out of the Glass Niche and into the Swimming Pool. The Transformation of the Sirena Figure in the Poetry of Concha Méndez”, *Mirrors and Echoes. Women’s Writing in Twentieth-Century Spain*, Edited by Emile L. Bergmann and Richard Herr, Global, Areas and Internacional Archive, University of California Press, Ltd., London, England, 2004, p. 46).

interpretación literaria del mismo³⁸¹. Por lo tanto, el símbolo es el medio poético para expresar la verdad metafísica o incluso “los bordes, las esquinas” de esa verdad, que cambiarán en función de sus condicionamientos psicológicos, de ahí la pluralidad de significados. Concha Méndez intentará transformar el mundo al sustituirlo en su universo imaginario. Las representaciones imaginarias en *Vida a vida* van a ampliar su contenido: desde los tradicionales símbolos del mar y sueños, hasta otros más elaborados como el de las sombras o el silencio y algunos más novedosos como el de la sangre, símbolo que posee complejos valores.

El mar y los sueños ejercen el ya conocido poder fascinador en la poeta, quien encuentra en ellos, el refugio casi siempre placentero, para dejar fluir libremente su imaginación y recrear otra realidad más grata y amena. En toda la producción poética de Concha Méndez es habitual la concepción del estado líquido de los elementos para significar, sugerir sentimientos, casi siempre desbordantes en su potencialidad; parece que en estos líquidos se derramase todo su ser. El mar que en uno de sus antiguos poemas de *Surtidor* (1928), titulado *Mar* se había convertido en un espacio funerario donde morían todas esas ansias de libertad, de realización, ahora le trae la prueba del nacimiento de una nueva mujer que se ha deshecho del lastre del pasado y ha vuelto a navegar³⁸². El mar se convierte según la etapa vital de la escritora, en amigo, salvador y confidente, un espacio de liberación del que cada vez sale renovada al tiempo que establece una relación con el entorno humano más sincera. En el poema *¿Dónde?* hay un desarrollo alegórico del mundo marítimo: el mar, sería la fuerza imparable del inconsciente de la autora que se materializa en los recuerdos que vuelven de manera infinita, cada vez más, pero, al mismo tiempo, con menos entidad. Esos recuerdos, el mar los bate, arroja, y mueve con ímpetu, con fuerza contra las orillas, los lugares anímicos menos sensibles. A partir de aquí, ella, campeona de natación, primero remonta, sube por las aguas de la memoria, para analizar qué es lo realmente decisivo para su vida actual del pasado; y en esta búsqueda se verá obligada

³⁸¹ «El símbolo no expresa ni explica, solo sirve de soporte para elevarse, mediante la meditación, al conocimiento de las verdades metafísicas. Por eso cada ser humano, penetra según sus aptitudes (calificación intelectual) en la intimidad del símbolo. La polisemia es el reflejo universal de la unidad esencial del símbolo». Michel VÂLSAN, *Símbolos fundamentales de la Ciencia Sagrada*, compilación póstuma de la obra de René Guénon, Buenos Aires, Universitaria, 1969, p. 25.

³⁸² («El viento llevó a los mares / un féretro de cristal. / ¡Marinero, / si lo ves desde tu barca /encamínalo a alta mar, / que en él navega mi alma, / que murió por navegar...»), *Surtidor*, op. cit., p. 35.

a bucear, profundizar en su alma pasada para encontrar qué porción de su historia sigue en su tiempo presente, qué potencia, influjo ejerce el pasado en su vida actual. El mar trae la memoria de aquello que se pierde, los restos de un naufragio, descubre en ellos un pasado que ya superó al alcanzar su libertad y su autonomía como escritora y mujer, al que jamás volverá porque, si de él algo restaba (“llama imprecisa”), hoy es apagado por las aguas que fluyen en su vida soñada o real. En sus viajes reales y poéticos se ha ido desprendiendo, desvinculando de todas aquellas ataduras sociales, familiares y culturales que impedían a las mujeres navegar en libertad. También en *Tan segura voy que voy...*, el mar vuelve a ser símbolo del libre discurrir existencial. En cambio, en *No me despiertes, amor...* el mar, sugerido era el espacio apropiado para el encuentro erótico-sexual de los dos amantes marinos.

Los sueños siguen siendo en su poesía un método de exploración de la realidad y de indagación en su propia subjetividad. Normalmente están connotados positivamente como en los poemas *Madrigal* y *No me despiertes, amor*, donde “soñar”, puede significar ese discurrir a través de la fantasía, olvidando la realidad, perderse en el sueño de la pasión erótica. Es la huida al mundo onírico creado por ella, donde pueden “descansar” tal y como es; un lugar imaginario positivo, protegido de la agresión emocional ejercida por los miedos, inseguridades, angustias que tanto afligieron a la autora y que expresó en muchos otros poemas.

Las sombras son otro de los símbolos utilizados, sobre todo a partir de esta obra. Cuando la poeta percibe del mundo, de las personas, respuestas, unas veces cautelosas o esquivas, otras, displicentes, frías o indolentes, la voz lírica comienza a interrogarse por el significado profundo de ellas, y, en esa meditación surgen las inseguridades, los miedos, los celos que ella proyectará en la sombras. Las sombras aparecerán cuando toma clara conciencia de que su concepción de vida choca radicalmente con el concepto que exhiben los demás; al no encontrar reciprocidad de sentimientos, su existencia parece caminar hacia un futuro frágil e inestable. Este símbolo turbio de sus estados de ánimo ejerce sobre ella una acción de acoso y hostigamiento anímicos, que la arrastran a situaciones de vulnerabilidad. En *Recuerdo de sombras*, la incertidumbre surge del propio acto amoroso, cuando ella desconfía de la reciprocidad de sentimientos hacia ella de su amante. Pero, en otros poemas como *¿Dónde?* el

mundo de lo borroso, lo incierto, de la niebla y las sombras es utilizado para connotar ese mundo del pasado impreciso, vago, ya indefinido y desdibujado en el presente.

Esta umbría anímica contrasta con la imagen antitética de la luz que connota la clara conciencia de saber que su proyecto de vida y existencia real son coherentes; así, en *Tan segura voy que voy*, las sombras desaparecen cuando ella misma espanta con su luz el mundo de las tinieblas, los miedos, las eternas dudas y, en el poema *Contigo*, la luz está referida al conocimiento del otro, a los placeres que le van revelando una nueva manera de mirar al mundo; la luz es un símbolo de lo absoluto, es la cima de la felicidad y del amor. Muy relacionado con el significado de la luz, esta la simbología del universo de los astros y los fenómenos de la naturaleza, así el sol en *Quedarás en mí pasando* simboliza la luz anímica que penetra en el ser enamorado cuando se siente amado y deseado y en *Te vi venir presintiéndote...* la aurora connota el gradual acercamiento del yo al tú para llegar a lo absoluto en la consumación del acto sexual. En cambio, las estrellas en *La última cita* simbolizan los sueños perdidos, la falta de ilusiones, al igual que en *¿Adónde están...*, el movimiento de los astros se convierten en la amenaza de los recuerdos del pasado que acosan a la voz poética con sus sombras. También, la sensación provocada por el viento en *Alerta* es algo indefinible, una inquietante fuerza que amenaza a los hombres que deben permanecer siempre en vigilia para protegerse de su acción.

Otro de los símbolos de significado múltiple es el del silencio, que en poemas como *Contigo* es positivo para recrear la atmósfera serena y acogedora de los enamorados y, sin embargo, *Silencio* es el claro símbolo de la soledad y el desamparo; también, en *Última cita*, el silencio significa incomunicación, frialdad originadas por la ruptura de las relaciones entre los seres humanos. La palabra poética ampara a la voz lírica de su limitación humana, que la libera del silencio dentro del cual se encuentra aislada, permitiéndole reconocerse en su propio y solitario destino.

La sangre también participa de significados polivalentes, aunque no opuestos, como elemento dinámico y de gran fuerza en el universo imaginario de Concha Méndez. En *A tan alta presión llego* es el símbolo del vitalismo, del magma incandescente que sube desde las profundidades del ser humano para explotar, es la imagen del arrebato pasional incontenible.

Pero también en *¿Adónde están...* y *No sé, multiplicados* representa o bien el flujo vital para la existencia, o bien las raíces familiares, el pasado afectivo.

En cuanto a las imágenes femeninas y la construcción del modelo identitario que se proyectan en este poemario, se recorren más veces, caminos de dolor y sufrimiento que de felicidad. La mujer que aparece duda, experimenta el miedo, exhibe una gran sensibilidad, pero, al mismo tiempo, tiene una clara conciencia de cuál debe ser su papel y dónde debe estar su lugar en el mundo. Un modelo de mujer contradictorio y complejo, activo y, a la vez reflexivo. Es una mujer que se debate, en medio de profundas contradicciones íntimas determinadas por la lucha, entre la nueva mujer moderna y el modelo tradicional heredado. La mujer actual que asoma es muy libre, segura y desinhibida; expresa su deseo y gozo sexuales, con naturalidad y sin falsos prejuicios, esencializa su experiencia sexual y reivindica el derecho a ser sujeto protagonista de la relación sexual; no le importa evocar en su poesía el clímax sexual del encuentro de los amantes³⁸³. El amor le descubre su cuerpo y la dicha absoluta, al sentirse parte del *otro*. Representa una identidad femenina fuerte y débil a la vez, una mujer que se enamora, se entrega de manera total, absoluta y está dispuesta a ceder parte de su independencia; este sacrificio, que por ahora es gozoso, sin embargo, poco a poco se irá convirtiendo en una dolorosa revelación de la heterogeneidad de las conciencias, sobre todo cuando experimenta la soledad por la ausencia y la distancia del objeto amado.

Cuando esto sucede, aparece una mujer abrumada por el silencio de la soledad. El mundo se le viene encima, el tiempo no pasa y aparecen los primeros síntomas de dejar la lucha que se había propuesto para lograr su querida y pretendida identidad. La imagen de asedio y cerco emocional la paralizan, provocándole una inquietud existencial porque deja de “sentirse y pensarse”. Esta contradicción entre una postura heredada de la educación sentimental romántica que quiere ser a un tiempo independiente y moderna, la arrastra a un agitado e incierto

³⁸³ Biruté CIPLJAUSKAITĖ destaca este acercamiento a la poesía erótica de los escritores del 27, aunque no incluye a ninguna poeta: «Poesía erótica se ha cultivado a través de los siglos, pero es probablemente por primera vez que un grupo entero de grandes poetas se haya acercado a lo erótico con tanta seriedad como los hombres del 27. [...] Los poetas del grupo del 27 pretenden elevar el amor físico a la misma altura que el espiritual. Al hacerlo, chocan con las normas prevalecientes», “Velos, códigos, transgresiones en la poesía moderna”, *De signos y significaciones. I. Juegos con la Vanguardia: poetas del 27*, op. cit., pp. 15-16.

interrogante de acentuado corte existencialista, que surge ante la toma de conciencia de la vorágine en que se ha convertido su vida, la duda e incertidumbre del futuro y la necesidad de encauzar su destino que hoy siente desbocado.

Esta voz poética femenina que lucha por olvidar el pasado y construirse un nuevo presente, sin embargo, sufre el asedio de los recuerdos pretéritos, aparentemente superados, que vuelven una y otra vez, originándole claro sufrimiento. Aparece, en algunos poemas, una mujer segura de sí misma que hace una íntima reflexión con el pasado y llega a la conclusión de que se ha convertido en una extraña para los que dejó atrás; el pasado ha desaparecido, al tiempo que ha ido generando y consiguiendo sus sueños, por lo tanto el momento actual vital parece positivo. Sin embargo, una mujer doliente ha sufrido, ha interiorizado ese dolor porque no encuentra la armonía necesaria para vivir su pasado y su presente a través del recuerdo. No es una mujer que exprese serenidad y felicidad absoluta en este momento. Sabe lo que busca y no solo no lo encuentra sino que cada vez le parece más lejano y difícil conseguir. En algún poema se pregunta por los motivos de su angustia vital, aunque intuye que la única forma de terminar con ese sufrimiento reside en la ruptura total con el pasado, pero es consciente de que este divorcio emocional podría dejarla fragmentada o mutilada para siempre.

No solo lucha por abandonar el lastre del pasado sino que en el presente defiende su identidad femenina ante los demás, provocando un cierto rechazo que ella interpreta como aislamiento e incompreensión, por lo que la voz poética se cuestiona sobre su generosidad vital y comienza a interpelar a los otros sobre la deuda de los demás para con ella. La fortaleza que intenta conseguir, sufre continuos avatares que tambalean sus pilares emocionales, sobre todo cuando brota el recuerdo de algo doloroso que cuestiona su identidad presente, lo que le provoca un estado de asedio que la conduce a la incomunicación.

En este poemario se abandonan los núcleos temáticos fundamentales de contenido del primer ciclo poético –viaje, modernidad, mar– para sustituirlos por otros más subjetivos, resultado de las experiencias anímicas vividas y que hemos denominado: *La construcción de la propia identidad, El amor y el deseo sexual femenino, Horas tristes: el dolor de vivir*. Sin embargo, el mar, la naturaleza y algunos rasgos de la modernidad servirán de marco lírico en el

que proyectar la intimidad. A través de estos ejes vertebradores, su poesía avanzará en un recorrido existencial serpenteante buscando una cierta trascendencia que avale su proyecto vital y, de esta manera, veremos desde poemas de absoluta reivindicación de la *joie de vivre* que implican una visión holística de la vida y un amor completo por ella, hasta otros poemas en los que le invade la incertidumbre, el temor por lo que no consigue, no comprende o no llega a comunicar: un amor absoluto e incondicional, el respeto, el afecto social, familiar ante su nueva identidad y un lugar adecuado, justo para ella entre los seres humanos.

En los poemas que hemos agrupado bajo el eje semántico *La construcción de la propia identidad*, la poeta realiza el análisis de su vida presente en relación al bagaje emocional que le proporciona el pasado. La voz lírica femenina de Concha Méndez, siempre asentó la identidad entre voz poética y autora, pero, en este poemario la escritura autobiográfica de sus poemas es transparente; realidad y poesía se confunden. Desde el principio se establece una dialéctica contradictoria entre la necesidad de olvidar y no dejarse influir por este lastre anímico y la persistente presencia del mismo a través de la memoria. Cuestiona la posibilidad de que la huella del pasado que le hubiera podido condicionar su existencia actual haya sido superada, al tiempo que le atormenta el hecho de la soledad, ya que en ella reviven los recuerdos no deseados. Esta lucha entre el presente y la memoria, a veces, es dramática y el hecho de vivir día a día, se convierte en toda una heroicidad, que le lleva a buscar la solución en una total negación y olvido de su vida pasada, aunque signifique perder parte de su propia identidad. No es, por lo tanto, un diálogo armónico en el tiempo: pasado y presente provocan una conflictiva vivencia íntima porque la nueva identidad de mujer que aparece es el resultado de unos cambios vitales profundos e irrenunciables que están ya muy alejados de la mujer que en el pasado fue y ahora rechaza. Su lucha, motivada por las ansias de libertad y emancipación, debe enfrentarla a un pasado que se niega a ser arrastrado al olvido. La poeta sabe que la construcción de su destino personal deberá vencer todo tipo de obstáculos externos, ya sean los materiales, los familiares, los sociales y, de manera especial, los internos y propios que surgen de su personalidad.

En el poema *¿Dónde?*³⁸⁴, el pasado aparece como interrogación existencial sobre el lugar, el emplazamiento emocional que ocupa el pasado en la vida actual. Por lo tanto, el título no puede ser más rotundo y evidente: un adverbio de lugar interrogativo (“¿Dónde?”) que sintetiza este cuestionamiento vital. Dentro de los medios de investigación anímica, el sueño es uno de ellos y el poema VII de Antonio Machado, en *Soledades*³⁸⁵ se puede relacionar con él; pero lo que en A. Machado es armonía, diálogo entre pasado y presente, entre el ayer y hoy..., en *¿Dónde?* se transforma en un ajuste de cuentas con el pasado, que considera prácticamente superado y al que no quiere volver. Resulta original que en el poema la autora no proporcione ni un solo elemento humano³⁸⁶ del pasado y todo lo reduzca a espacios y mundos llenos de vaguedad, imprecisión, ambigüedad e inconsistencia.

El mar adquiere el valor simbólico de ser el medio natural que trae incansablemente la memoria del pasado, a (“mis orillas”), a las regiones menos importantes o valiosas de su alma y que se actualiza en la pregunta directa sobre (“¿qué nostalgias?”), es decir, en qué tristezas, envueltas en melancolía y originadas por el recuerdo de lo perdido, aparecen. Esta memoria nostálgica del pasado es persistente, tenaz, no se rinde (“incansable”, “batir eterno”) y vuelve y vuelve, incluso de forma agresiva (“me grita”, “bate”). ¿A quién grita? ¿A quién bate? A (“mis orillas”). Confiesa que su pasado se le manifiesta en su vida actual, pero no tiene ya, el poder de influir o determinar su presente. Ha sido capaz de interiorizarlo como el equipaje propio de su historia vital, pero, al mismo tiempo, le ha extraído a esa memoria la posibilidad de infringirle sufrimiento o dolor. En esta agitación de las aguas de su memoria, el yo lírico busca una explicación e intenta navegar en el marco temporal del presente, aguas arriba (pasado histórico), en la corriente de su vida para encontrar un sentido a esa nostalgia. Se trata, en definitiva, de

³⁸⁴ Para ver texto completo Anexo.

³⁸⁵ (“Tal vez la mano, en sueños, /del sembrador de estrellas, /hizo sonar la música olvidada / como una nota de lira inmensa, / y la ola humilde a nuestros labios vino / de unas pocas palabras verdaderas”), Antonio MACHADO, *Soledades, Galerías y otros poemas*, op. cit. p. 159.

³⁸⁶ Carlos ARCONADA CARRO señala que el poema VII, de corte becqueriano-simbolista-freudiano, ofrece al poeta su imagen en el pasado y en el presente, su mundo interior reflejado temporalmente. “Calas románticas en el poema VII de Soledades de Machado”, en Victoriano Santana Sanjurjo (coord.), *Actas del V Encuentro de Jóvenes Hispanistas* (Las Palmas de Gran Canaria. 25, 26 y 27 de octubre de 1995), Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 1997, pp. 75-82.

una búsqueda en su mundo interior reflejado en el tiempo que se plantea a través de interrogaciones trascendentales sobre su historia emocional.

Recordando la vida con sentido calderoniano como un sueño, el sueño, como la forma machadiana de *recordar recuerdos* que ha señalado Ramón de Zubiría³⁸⁷ o el sueño, también machadiano, que le permite explorar rincones ignorados de su psiquismo y tratar de descubrir en ellos la respuesta a sus incertidumbres como ha señalado Bernard Sesé³⁸⁸, la voz poética se cuestiona acerca de si antes de lo que ahora ella consideraba vida plena, su “sueño actual”, hubo otra vida “otro sueño”, es decir, pregunta por su imagen en el pasado y en el presente proporcionada por el sueño; si ese lugar, ese sueño existían en el pasado, eran positivos (“¿gloria?”) o negativos (“¿infierno?”). Aparece un desasosiego, una inquietud existencial, reforzada por la anáfora y las preguntas cortas y rápidas que parecen exigir una urgente respuesta, ante esta desorientación e incongruencia pretéritas. Es la tradicional dialéctica de oposición onírica de dos mundos contrarios, excluyentes, que suponen la reflexión disyuntiva sobre la grandeza o la miseria de su vida anterior. Dualidad barroca de carácter religioso, en la que se identificaba la “gloria” con la vida de los bienaventurados, que en este poema es el símbolo de vida feliz, y el “infierno”, con la muerte de los pecadores, ahora símbolo de la vida desgraciada.

La última estrofa nos devuelve al campo asociativo del mar, una vez “remontadas” las aguas del pasado, es necesario profundizar en ellas y encontrar su significado último: (“Buceo en el pasado”) y, ¿qué es lo hallado por la voz lírica? Una imagen de sí misma del pasado irreconocible e irreconciliable con la actual y que la poeta sugiere a través de la paradoja de reminiscencias místicas (“me veo sin verme”)³⁸⁹. Y volvemos al mundo de lo incierto, de lo

³⁸⁷ Ramón de ZUBIRÍA, *La poesía de Antonio Machado*, Madrid, Gredos, 1955.

³⁸⁸ Bernard SESÉ, *Claves de Antonio Machado*, colaboración y traducción Soledad García Mouton, Madrid, Espasa-Calpe, 1990, pp. 235-239.

³⁸⁹ Recuérdense estructuras parecidas en las coplas de: San Juan DE LA CRUZ: «...de un entender no entendiendo /... Este saber no sabiendo /... a no entender entendiendo /...que muero porque no muero» (*Poesías completas y otras páginas*, edición de J. Manuel Blecua, Zaragoza, edit. Ebro, 1976, pp. 39-40). Francisco Javier DÍEZ DE REVENGA apunta que la presencia de San Juan de la Cruz en la poesía española contemporánea tiene muchos momentos, pero algunos de especial relieve, entre los que destaca la época de los poetas de la “joven literatura” o poetas del 27. No solo lo estudiaron como críticos, sino que en su obra poética se advierte una constante e indeleble huella, “San Juan de la Cruz y la Poesía contemporánea”, *Estudios humanísticos. Filología*, N° 17 (1995), pp. 95-110.

borroso, de la niebla, de *las sombras*. El fuego (“llama”), tradicionalmente símbolo de sentimientos pasionales, aparece matizado, difuminado en su connotación por el calificativo (“imprecisa”), es decir, lejano en el recuerdo, que ya no tiene existencia anímica. El color gris elegido no puede ser más adecuado para designar este mundo del pasado impreciso, vago, ya indefinido en el presente³⁹⁰. La poeta se ve rodeada de un pasado, por lo tanto, vago, incierto y abocado a su desaparición. El poema termina con dos preguntas que se complementan, o, mejor dicho, el significado de la relación adversativa corrige la interrogación de la primera. En la primera, la voz poética se pregunta si la realización de su vida pasada la dirigió, dominó ella misma, o bien se dejó vivir en un espacio de tiempo pasado de lujo y bienestar, que ahora ya no es más que (“cenizas”). También hay una última interpretación más amarga y es la incesante, dramática búsqueda de su identidad: el final del poema plantea la reflexión desengañada y nada dudosa de la interrogación, sobre si ese “reino” tuvo existencia o no en un marco real de los espacios y tiempos pretéritos.

En el poema *Mi angustia se hace de fuego*³⁹¹, el recuerdo es un temor opresivo, es la ansiedad, el horror a quedarse sola con sus recuerdos. El poema es la reflexión de la angustia y la soledad que le provoca un recuerdo. El motivo de esta zozobra, de este desconsuelo no aparece explicitado en el poema. El silencio hostil del paisaje anímico que dibuja la voz lírica, es la afirmación, muy moderna, de la alienación del individuo en la ciudad, la frustración de que, ante el ingente océano de seres, el ser está más solo que nunca.

Cuando la poeta vuelve de Argentina en 1931, primero hace el viaje Marsella-París-Londres para llegar finalmente a Madrid, donde se instala y vive en un hotel hasta que contrae matrimonio. En 1933, la Junta de Ampliación de Estudios concede una beca a Manuel Altolaguirre, su marido, y marchan a Londres. El libro *Vida a vida* aparece publicado en 1932. Es probable que el cronotopo en este poema pueda ser 1931, proclamada ya la II República, y la ciudad, si es que se refiere a una en concreto, la de Madrid después de la celebración.

³⁹⁰ La escritora en sus *Memorias*, al volver a Madrid, después de su viaje a la Argentina escribe: «Me di cuenta de todo lo que había cambiado cuando asistí a la boda de una de mis hermanas y volví a mezclarme con las amistades y conocidos de otra época. Todo el mundo fue amable conmigo, pero me sentía extranjera», Concha MÉNDEZ, *Memorias...*, op. cit., p. 87.

³⁹¹ Para ver texto completo, Anexo.

Independientemente de la localización espacio-temporal, el eje estructural temático del poema es la expresión de la angustia y la radical soledad del *yo* poético entre la multitud (“Mi angustia se hace de fuego. / Me va matando un recuerdo”).

El poema comienza con la exposición directa del estado anímico de angustia del *yo* poético, estado que le provoca la destrucción del sentimiento de la propia identidad, como señala Emilio Miró es “una confesión dolorosa y apasionada por hiperbólica”³⁹². El fuego lo presenta en el tiempo, ralentizado, porque esa aflicción no (“se hace fuego”) no es una ejecución íntegra, inmediata, sino de forma paulatina (“se hace de fuego”); es por lo tanto un dolor o sufrimiento que llega lento, poco a poco, porque proviene de las sombras de lo recordado, y su efecto es letal, el daño va provocando la aniquilación espiritual y psíquica del *yo*. La presencia de los pronombres personales de primera persona intensifica el subjetivismo, dejando evidente la desnudez del sentimiento. El motivo de esta situación lo desconocemos, aunque hay un sentimiento que suele ser definitivo para el bloqueo sentimental del ser humano, el tradicionalmente llamado *dolor de amor*, cuyas causas y consecuencias son infinitas e imprevisibles. Y que podría ser el embrión de (“esta angustia que se hace fuego”).

La siguiente estrofa nos introduce en un paisaje urbano desolado por el que transita la voz lírica, en un monólogo íntimo entre ella misma y su dolor. En el trayecto borroso, no señala si camina o se traslada en un vehículo, va seleccionando los elementos de la ciudad que configuran una extraña atmósfera inquietante, casi de pesadilla, de fiesta terminada (“Todas las calles en sombra / por la ciudad donde paso”). La ausencia de luz, es la sensación de tinieblas, de oscuridad que acompaña, de forma solidaria, su umbría anímica. La imagen sugerida, podría ser la del sujeto lírico ensimismado en sus pensamientos, observando cómo van pasando imágenes de la ciudad según realiza el trayecto en vehículo o bien el deambular errante por la ciudad, sin un destino predeterminado. (“La bandera del dolor”), elemento visual y cromático, por la época en que se escribió el poema, puede referirse a la imagen de las ciudades, después de la llegada de la II República, es decir, la bandera tricolor que simbolizaba el nuevo régimen. A pesar de que la imagen de la bandera podría evocar la celebración del cambio político, la autora

³⁹² Emilio MIRÓ, *Antología de poetisas del 27*, op. cit., 1999, p. 41.

expresa un sentimiento de dolor, muy negativo. Conociendo su posicionamiento a favor de este nuevo gobierno, sin embargo, en esa noche, solo brotan del *yo*, recuerdos adversos. Se manifiesta la soledad radical a través de un paisaje visto como expresión de aislamiento y desamparo humano en un espacio sin nombre, con una historia dolorosa.

El poema termina como muchos otros, con lo que proponemos llamar “gritos desesperados” de la poeta que ve cómo cada vez se van abriendo más grietas sentimentales en su vida (“¡Ni una voz entre las voces / que me arranque de esta angustia!”). La exclamación, entre airada protesta y súplica, clama por la posibilidad de que el silencio pueda convertirse en un puente-liberación del dolor insoportable de su alma. El dramatismo está reforzado por la violencia del verbo (“arrancar”), ya que denota que la angustia ya estaba enraizada en lo más profundo de su vida. La voz lírica, en esta exclamación de clara intención interrogativa, no entiende como no puede existir ni un solo ser que pueda ayudarla. La metonimia de la (“voz”) para referirse a las personas que podrían auxiliarla, destaca la fuerza de la palabra, de la comunicación verbal, que supone la salvación del alma, que solo quiere dialogar, establecer vínculos entre el *yo* y *los otros* que le permitan borrar los recuerdos dolorosos de su existencia. Los recuerdos acrecientan la soledad del presente en el que vive y sufre el ser humano.

La reflexión sobre la propia existencia, el presente derivado de un pasado que va dando bandazos hacia los extremos, buscando la libertad personal, mientras arrastra una maleta emocional que la sujeta a este mundo e impide su independencia y autonomía surge en *No sé multiplicados*³⁹³. Hay una amargura, que va tejiendo toda la expresión de emociones en el poema, al constatar que todo el ímprobo esfuerzo hecho para transitar en su camino de libertad y emancipación personal, sigue siendo tan complejo y penoso o más que al comienzo de su andadura. Y toda esta meditación está rodeada por una atmósfera bélica, en la que el *yo* lírico aparece como un soldado desorientado, sin ayuda, que corre de un lado a otro sin encontrar la salida porque lleva un bagaje, una pesada carga que se lo impide. En una hiperbólica metáfora temporal (“siglos”), la poeta se pregunta por la excesiva crudeza y persistencia de un pasado que debilitó, extenuó su existencia, su esencia como ser. Es un diálogo con un pretérito largo,

³⁹³ Para ver texto completo, Anexo.

lleno del dolor de no existir o, existir a medias. Como referente vital, podemos entender la relación del poema con una fuerte crítica a esa adolescencia-juventud tan represiva (“sin vida”) que sufrió la escritora hasta que se independizó. La utilización del número plural en (“vidas”) añade una connotación muy sugerente de la diferente concepción vital del ser humano, sobre todo la anulada con la preposición (“sin”) que sugiere que vivió las vidas de *los otros*, las que ellos consideraban adecuadas para una mujer de aquella época. Este poema refleja la aguda conciencia de una educación, una niñez y una juventud, alienantes en el pasado y perturbadoras para el futuro: ¿Cómo liberarnos de lo que otros quisieron que fuéramos?

La siguiente estrofa, la más larga del poema, también, en violento hipérbaton, es el reflejo de un torbellino de sentimientos negativos, dolorosos que necesita tamizar y decantar a través del intelecto, de la reflexión poética; es la dramática confesión de que aunque ha saldado cuentas con el pasado, éste le ha dejado tales huellas, le ha hecho tantos jirones en el alma, que en esta búsqueda desesperada de su identidad, va oscilando hacia las apuestas más arriesgadas, situaciones más extremas de la vida, al límite de ella misma. El comienzo del período poético es negativo como el primer verso (“No sé”), y si antes el *yo* desconocía cuanto tiempo duró su destrucción anímica, ahora el daño se incrementa con la aseveración de otra pérdida (“sin memoria”), que la ha dejado sin resortes a los que remitir, relacionar su presente, sin raíces a las que sujetar su vida. La utilización del femenino para la voz lírica revela, exhibe de manera descarnada y desnuda, norma en la poesía de Concha Méndez, que a partir de ahora, quien expresa, sufre, grita, en la mayor parte de los poemas, es ella y solo ella y en este poema, está atrozmente “perdida” y herida” por intentar la anulación del pasado para encontrar su verdadero presente; es lo que la poeta, en el poema “Mar” de *Surtidor* (1928), rogaba al marinero.

Pero esta escritora sigue buscando su “sueño” de libertad, si no puede en la tierra, lo hará en la intemporalidad, en el mundo irreal; y en esta evasión onírica para salir del sufrimiento de la vida pasada, lo que queda de esta violencia del pasado la conducirá hacia los extremos más antagónicos del hecho de vivir. Resulta revelador que una mujer como ella, con un camino vital tan intenso por el que luchó tanto para construirlo ella misma, se manifieste ahora (“herida de

experiencias”), lastimada en lo más profundo de su ser, herida *de o por vivir tanto*, de *ser* intensamente.

El final del poema, habitual de este libro, está acotado por exclamaciones que vuelven a poner de manifiesto la queja y a la vez la denuncia de que toda su vida ha sido una *cárcel* para sus sentimientos. El símbolo de la cadena que aparece en quiasmo con referencias temporales de totalidad (“¡Qué perpetua cadena...”), de consumación y sufrimiento (“qué cadena de fuego”) van enfatizadas por los *que* intensivos que aumentan la pena, la congoja del *yo*, que se ve presa para toda la eternidad (“me sujeta a este todo”). La poeta no puede ser más sincera y transparente: la identidad de ser como es, al no existir libertad, se convierte en una carga muy difícil de sobrellevar. La libertad para la poeta es la única condición, el principio absoluto e innegociable que ella pone a la vida. La queja, por lo tanto, no sería tal, si estas cadenas del pasado las hubiera elegido ella misma no le hubieran sido impuestas. Es el deseo de elegir, libre, su vida que se opone a la inevitable carga del “origen”, la que arrastramos todos.

En el poema *¿Adónde están...*³⁹⁴, la autora intenta borrar el pasado que tanto ha condicionado su vida, para así dejar de sufrir. Es una reflexión existencial en la que duda entre querer afirmar el pasado o negarlo y olvidarlo para siempre³⁹⁵. Manifiesta una de las preocupaciones más importantes de la poesía ontológica de Concha Méndez, “vivirse subjetivamente”; existe una difícil y dolorosa lucha por aunar, reunir de forma armónica su pasado y su presente. Esta tensión, al no existir nexos de relación y, al ser tan antagónica, casi siempre se resuelve en impotencia, imposibilidad, agotamiento psíquicos, que le provocan la inquietante sensación de mutilación psicológica, de ser incompleto. El poema, íntimo monólogo, se cuestiona e indaga sobre el lugar dónde se encuentra la verdadera identidad de la poeta, para después intentar contestar esta duda vital, propósito que no conseguirá. Plantea en los tres primeros versos dos interrogantes acerca del sentido que tiene su vida. Selecciona el símbolo polivalente en su poesía de la (“sangre”), que en este poema tiene el significado de

³⁹⁴ Para ver texto completo, Anexo.

³⁹⁵ «Así nunca se exagerará la importancia del pasado, puesto que para mí, ‘Wesen ist was gewesen ist’: ser es haber sido. [...] sin pasado, no puedo concebirme; más aún, ni siquiera podría *pensar* nada acerca de mí mismo, puesto que pienso acerca de lo que *soy*, y soy en el pasado», Jean-Paul SARTRE, *Obras completas*, op. cit, p. 724.

vida, es decir, se pregunta por sus límites o su lugar en la vida. Otra interpretación interesante, no excluyente con la anterior, de (“mi sangre”) podría ser la de las raíces familiares, el pasado afectivo de la poeta que ayudarían a entender su presente. Es muy significativo el uso del posesivo (“mi”) que connota que el autoanálisis se dirige a la existencia, única, individual y concreta del *yo* en el mundo. La metáfora hiperbólica pregunta acerca del verdadero sentido de su existencia actual que tanto dolor y sufrimiento le ha producido. Si aceptamos el significado de vida para la (“sangre”), la presente no es más que el resultado de un pasado lleno de angustia, dolor y sufrimiento; si en cambio, utilizamos el de raíces, la herencia familiar afectiva de la poeta le rompe el corazón, y deja posos de amargura en su alma. El símbolo del mar como el lugar connotado de aflicción y dolor no es frecuente en su poesía, pero sí, en cambio, es habitual la concepción del estado líquido de los elementos para significar, sugerir sentimientos, casi siempre desbordantes en su potencialidad; parece que en estos líquidos se derramase todo su ser. Cuando la voz intenta encontrar una respuesta a estas dudas, utiliza una imagen de gran plasticidad (“Giran astros oscuros / en torno a mis sentidos”); esta imagen metafórica sugiere la vorágine emocional que supone en la poeta revivir el pasado a partir de la memoria. Es una imagen astrológica, ella (“mis sentidos”), como el eje central, alrededor del cual, giran los cuerpos, ya no celestes, (“astros oscuros”).

Los cuatro últimos versos expresan el deseo de romper absolutamente con el pasado, lo antecedido de la existencia temporal e histórica del *yo*, carga emocional tan dolorosa a veces, que es insoportable de acarrear en el camino de la vida (“Debiera olvidar todo / hasta mi origen mismo”); sin embargo, el deseo tiene que ser seguido de un acto de voluntad para que se pueda ejecutar lo anhelado, y la voz lírica sabe que la aversión a todo tipo de pasado, la colocaría ante un problema muy serio (“quedar en el límite / de ese no ser tranquilo”); estado emocional angustiado, perturbado, al borde del precipicio, el (“límite”), ya que propone un renacimiento existencial a partir de la nada, dejando atrás totalmente la mujer que fue para potenciar la que quería ser.

El segundo eje temático crucial de *Vida a vida* gira en torno al *amor y el deseo sexual femenino*. Cuando escribe este poemario, la poeta parece haber dejado atrás esa “asexualidad

poética” que había criticado Cansinos-Assens en su libro anterior *Canciones de mar y tierra*. El sujeto femenino, en este eje temático amor-pasión-sexo explicitado con rotundidad, parece identificarse no solo como el tradicional objeto de seducción, sino como el sujeto activo, que no se conforma con la contemplación y recepción, sino que reivindica su protagonismo y su derecho a ejercer este nuevo rol de manera absoluta y personal. Nos hallamos ante una nueva dimensión de su trayectoria poética que se libera tanto en la estética formal como en el contenido vital de su poesía. Rechaza los convencionalismos del medio, ofreciendo en su poesía una rebeldía que, sin embargo, no provenía tanto de su rechazo a la represión social del momento sino de unas experiencias íntimas que le marcarán el tono poético a partir de este libro. Escribía Joaquín Caro Romero sobre la poesía erótica del siglo XX lo siguiente:

Entre los veinticuatro poetas agrupados [en su *Antología*] no figura ninguna mujer. Nuestra lírica es tradicionalmente muy «púdica». La poesía femenina española no se ha atrevido a medirse en el tema en cuestión. [...] Y ya va siendo hora de que despierte en el país siquiera una Delmira Agustini, una Alfonsina Storni, que, con voz de vanguardia, denuncien lo que huele a podrido y provoquen la desintegración de la antigua moral³⁹⁶.

Está claro que este crítico no conocía, entre otras, la poesía de Concha Méndez que se distingue claramente por no haber admitido ese moralismo imperante de la primera mitad del siglo XX, en el que erotismo y pecado estaban íntimamente unidos, sobre todo y casi de forma exclusiva en el mundo femenino³⁹⁷.

La poeta se interna, a través de la palabra poética, en el abismo de la pasión para desentrañar la verdadera trascendencia del amor en su existencia. Sin embargo, la fuerza creativa de este poemario surge de esta nueva manera de ver el hecho amoroso. La novedad de este planteamiento no radica en la nueva concepción del amor, sino en el reconocimiento poético de una realidad y una perspectiva (la de la mujer) hasta entonces prácticamente ausente. Esta indagación anímica de deseo sexual femenino, al carecer de modelos en los que contemplarse, discurre por intentos y comprobaciones, experiencias arriesgadas que acarrear

³⁹⁶ Joaquín CARO ROMERO, “Introducción”, *Antología de la poesía erótica española de nuestro tiempo*, op. cit., p. 7.

³⁹⁷ John C. WILCOX en este sentido aclara: «Desde antaño ha sido poco aceptable –tácitamente prohibido– que una mujer, en sus escritos literarios, describa sus deseos sexuales. Sin embargo, durante la segunda década del siglo XX Concha Méndez y Ernestina de Champourcín empezaron a romper este tabú. Además la articulación del deseo en la poesía de Concha es muy distinta de la que encontramos inscrita en la obra de los poetas masculinos más conocidos de los años 20», “Concha Méndez y la escritura poética femenina”, art. cit., p. 213.

sentimientos de inseguridad. En los poemas parece que la voz poética buscara encontrar su equilibrio en la tensión erótico-emocional, que ella misma desea y provoca, pero de la que, al mismo tiempo, recela y teme porque la arrastra a cuestionarse su propia identidad y la sumerge en una absoluta inseguridad, en un vértigo vital del que no sabe salir. La palabra poética, por tanto se erotiza y revive a través del dinamismo del hecho amoroso. Como señala Francisco J. Díez de Revenga entre los poetas del 27 “El amor se desenvuelve de forma desnuda y el paraíso en el que se desarrolla se reduce a la habitación”³⁹⁸.

Con todo, la novedad de planteamientos eróticos no está reñida, en otros poemas, con una visión esencialista e idealizada del amor de clara estirpe romántica, en la que predomina la educación sentimental femenina hacia la realización plena por el amor. Este condicionamiento que pervive en la poeta permanecerá muchas décadas después. En esta orientación de su poesía amorosa utilizará todos los temas tradicionales del universo imaginario del mundo romántico: fuego amoroso, el dinamismo sanguíneo para expresar la pasión, la identificación del universo con el momento amoroso, etc.

Cuando conoce a Manuel Altolaguirre tiene ya 32 años, y ha recorrido gran parte del largo y complejo proceso de liberación, desarrollo y autorrealización personal como mujer, por el que ha trabajado y luchará toda su vida; se ha volcado hacia el mundo exterior a través de relaciones sociales, viajes, amistades, actos culturales, etc., que le han proporcionado un enriquecimiento en su creatividad interior y seguridad en su personalidad. La poeta, una mujer abierta y vitalista, parece encontrarse cómoda en los más diversos ambientes sociales, y, además, no ha olvidado su mundo más íntimo, realizando una profunda investigación sobre su identidad, su lugar en el mundo, a través de la creación literaria. Esta doble experiencia había sido realizada, como ya hemos señalado, a pesar de la resistencia de su entorno social más cercano, un entorno social que apartaba a las mujeres de esa época, de la posibilidad de reflexionar sobre la riqueza de su mundo interno creativo, de sus capacidades, de todo su potencial. Sin embargo, Concha Méndez rechazó desde su juventud esa situación de angustia y

³⁹⁸ Francisco Javier DÍEZ DE REVENGA, “Preliminar”, *Antología poética de la generación del 27*, Madrid, Alhambra, 1989, p. 42.

vacío espiritual y prefirió, a pesar de tener que renunciar a un cómodo, seguro y aburrido mundo de “señora de buena familia”, el modelo propio de mujer independiente, singular, único y excepcional que luego sería. Esta experiencia de amor y de sexo, si no es nueva –ella en sus *Memorias* no hace ninguna referencia explícita–, por lo menos, es diferente.

Uno de los poemas seguramente más conocidos de su obra es *Te vi venir presintiéndote*³⁹⁹, que surge del recuerdo de un encuentro con el amado, del efecto producido en la voz poética que se manifiesta a través del simbolismo de los elementos del mundo natural que se funden en íntima armonía con lo experimentado. La imagen que inicia el poema es la del amante imaginado y visto en sus sueños que va acercándose al yo poético lentamente; efecto de ralentización del movimiento, conseguido a través de la forma verbal compleja (“te vi venir”). La utilización del diminutivo y el calificativo (“caminito estrecho”) para señalar por donde aparecía, primero nos sitúa la imagen en perspectiva, lejanía reforzada de valor afectivo. Esta estrechez espacial queda intensificada tipográficamente por la estrechez de los dos versos de la estrofa. Y pasa el tiempo, representándolo en el texto por el doble espacio en blanco entre los versos. En la siguiente estrofa, la voz lírica traslada sus sentimientos a los elementos de la naturaleza, utilizando símbolos de valor polisémico. El impacto sensorial anímico del amanecer a través del atributo (“aurora morena”) se funde con la luz tenue (“casi sin luz”) y el aire suave (“sin viento). Habría que preguntarse cuál es el sujeto del verbo copulativo (“Era”), si es una oración impersonal está connotado el marco temporal de aquel pasado, en el que se conocieron los amantes, es el amanecer todavía poco luminoso y poco aireado que va descubriendo al amado.

La tercera estrofa supone el momento culminante de la gradación ascendente, que culmina como ha señalado Emilio Miró con “una metáfora luminosamente sexual, en un clímax de intensidad erótica”⁴⁰⁰. La voz poética muestra el nacimiento del deseo y la pasión sexual con desconocidos miedos o temores a lo nuevo, insólito (“caminos inciertos”), potentes escalofríos a través de la sinestesia evocadora de tres sentidos, tacto, vista y oído (“Vibraba un frescor de

³⁹⁹ Para ver texto completo, Anexo.

⁴⁰⁰ Emilio MIRÓ, *Antología de poetisas del 27*, op. cit., p. 41.

lirios”). La percepción sensorial va abriendo los caminos de la pasión sexual, en la que lo físico se funde en lo espiritual y a partir de este momento el (“alma que te salía al encuentro”) ahora es una parte de cuerpo, (“la mano que te tendía”) representando con la metonimia a la totalidad de su cuerpo, que trasciende al éxtasis amoroso, significado por una bella imagen de la naturaleza (“tuvo un florecer de sueños”); la luz generadora de la creación más bella de la naturaleza devuelve la imagen de una mujer nueva, distinta como señala Biruté Ciplijauskaitė⁴⁰¹. Destaca como audaz metáfora (“Con el brillo de tu espada / las sienes se me encendieron”), que nos destaca a una nueva mujer configurada y recreada no como objeto sexual deseado, imagen tradicional masculina mayoritaria en aquella época, sino como sujeto que desea al *otro* y que busca libremente y sin falsos escrúpulos su *jouissance* (Cixous)⁴⁰². Es una mujer sin complejos que transmite la revolución interior que experimenta al sentir la luz, el fuego de su espada, símbolo primario de la fuerza violenta y sexual que provoca el intenso deseo (“las sienes se me encendieron”).

Este poema se estructura en una división temporal de tres momentos en la relación de la escritora con el amante. En el primer contacto, ella lo presiente, lo intuye, lo ve llegar lentamente desde una actitud anímica algo distante. Después, él lleva una luz interior que la atrae y ella la recibe con agrado porque la siente verdadera, auténtica en su alma. Al final, ella se entrega primero, temerosa, algo asustada hasta que descubre la verdadera dimensión afectiva y placentera de la relación amorosa. La tensión emotiva se va actualizando en un doble plano simbólico, el mundo de la naturaleza y el mundo de los sentimientos y las pasiones. El poema es la afirmación del *yo* que da salida a través del recuerdo de uno de los momentos

⁴⁰¹ Biruté CIPLIJAIUSKITĖ, “La figura de la mujer como encarnación de las añoranzas de la autora”, *La construcción del yo femenino en la Literatura*, op. cit., p. 143. Esta crítica señala que en Hélène Cixous y otras feministas se puede ver «Ese constante movimiento sin cuajar, el gozo de sentir su cuerpo y a través de él, el mundo, escribir con él, pero a la vez afirmar el misterio».

⁴⁰² Delmira Agustini en el poema *Visión* (1913) escribía unos versos que manifiestan una cierta coincidencia con los de Concha Méndez: (“Y era mi deseo una culebra / glisando entre los riscos de la sombra / a la estatua de lirios de tu cuerpo”) de los que Noni BENEGAS interpreta como el nacimiento de una nueva mirada poética de la mujer que coincide a la perfección años después con la de nuestra poeta: «Incomprensible debió ser para ellos (los críticos) la lenta pero imparable erosión de roles inaugurada por estos versos: la construcción por parte de una autora de un sujeto lírico femenino que activamente desea y objetiviza el cuerpo masculino y con ello invierte el orden tradicional del discurso», “Preliminar”, *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española*, Madrid, Hiperión, 1997, p. 36.

vitales más significativos de su biografía, de una manera abierta, descarnada, rechazando los tradicionales procedimientos que disfrazaban y enmascaraban el deseo sexual femenino⁴⁰³.

Nuevamente, en *Recuerdo de sombras*⁴⁰⁴, encontramos el deseo sexual y la unión con el amado como ejes estructurales del poema. Lo inconsciente brota en la unión sexual, cuando cada uno toma conciencia de que *yo* soy el *objeto* de *otro sujeto* y a partir de esa íntima unión con el otro, cada uno olvida quién es en realidad; surgen las dudas, la incertidumbre de la propia identidad, que el inconsciente tiene que nombrar a través del símbolo de la sombra de significado impreciso, inasible, desasosegante; entramos en el reino del alma de todo lo vivo donde *yo* soy inseparable y soy éste y aquél, donde experimento en mí al *otro*, y el *otro* me experimenta a mí como al *yo*. Ofrece una visión de la relación sexual que no es dominio, posesión individual, sino que pertenece, siguiendo a Jung, al *inconsciente colectivo*⁴⁰⁵, es decir, es propiedad del mundo que brota a través de símbolos primitivos cuando la conciencia quiere expresar algo inefable, algo que está más allá de la razón. El estrecho lazo con la mística y San Juan de la Cruz es evidente⁴⁰⁶.

La voz poética proyecta su energía vital en *el otro* con toda la intensidad de que es capaz, establece una dialéctica entre su mundo íntimo y el que el amante le ofrece; comienzan las inseguridades, las incertidumbres (“las sombras”) que para él viven en el (“recuerdo”) de la voz lírica, es decir, cuando ella revive lo pasado, comienza a dudar; la percepción afectiva es tan fuerte que provoca (“las sombras”), porque el *yo* poético no había integrado en su pensamiento

⁴⁰³ Vid Susan KIRKPATRICK, *Mujer, Modernismo y Vanguardia en España*, traducción de Jacqueline Cruz, Madrid, Cátedra, 2003, p. 83.

⁴⁰⁴ Para ver texto completo, Anexo.

⁴⁰⁵ «Lo inconsciente colectivo es todo menos un sistema aislado y personal. Es objetividad, ancha como el mundo y abierta al mundo. Yo soy el objeto de todos los sujetos, en perfecta inversión de mi consciencia habitual, donde soy siempre sujeto que tiene objetos. Allí estoy en la más inmediata e íntima unión con el mundo, unido hasta tal punto que olvido demasiado fácilmente quién soy en realidad. “Perdido en sí mismo” es una frase adecuada para designar ese estado. Pero ese “mismo” es el mundo, o un mundo cuando puede verlo una consciencia. Por eso hay que saber quién se es», Carl Gustav JUNG, *Obra Completa. Volumen 9/I: Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*, Madrid, Editorial Trotta, 2002, p. 21.

⁴⁰⁶ No podemos olvidar que en el viaje de novios a Málaga, Concha Méndez y Altolaguirre visitaron la casa de su amigo Bernabé Fernández Canivel, «...nos sentábamos en el salón a leer poemas de San Juan de la Cruz y de Lope de Vega. Una de esas tardes conocí a Emilio Prados que, cuando llegaba el atardecer, se sentaba a tocar el piano. Durante ese viaje supe lo mucho que a Manolo le gustaba la obra de San Juan de la Cruz: porque él también tiene, como el poeta antiguo, una visión mística de la vida y del amor», Concha MÉNDEZ, *Memorias...*, op. cit., pp. 90-91.

el sentimiento verdadero, total del amor de su compañero hacia ella y por lo tanto, la duda se actualiza en el tiempo presente del acto amoroso⁴⁰⁷.

El color blanco de significado plurisémico, en oximorón (“blanca noche”) simboliza la pureza, la limpieza y recrea esa impresión luminosa de lo infinito, de la plenitud, de esa luz que guiará a las almas, ahora cuerpos, para que se puedan encontrar; la sinestesia de (“blanco silencio”) nos lleva a la rotundidad del vacío del sonido que solo se llenará luego con el sonido de los cuerpos. Todos los valores del color blanco están connotados de forma positiva originando la atmósfera acogedora, pura, acendrada para el encuentro de los dos amantes. En estos primeros versos del poema vemos lo que ha señalado James Valender en este libro, su relación con la mística:

“Silencio”, “cuerpo”, “alma” y “noche”: estas imágenes apuntan hacia uno de los grandes dramas de todos los tiempos: el del alma que sale de sí misma en busca de esa trascendencia que solo el amor puede proporcionarle. Es decir, estos versos se entroncan finalmente en la gran tradición de la poesía espiritual española (San Juan de la Cruz, Fray Luis de León, Quevedo...); tradición, por otra parte, que también inspira, por estas mismas fechas, la obra no sólo de su marido, Altolaguirre, sino también de otros poetas de su generación como García Lorca y Luis Cernuda⁴⁰⁸.

Pero es interesante ir un poco más allá en la interpretación de este poema. La *Noche oscura del alma* de San Juan de la Cruz parece estar presente, más como recreación del ambiente de la unión amorosa que como tema que se adapta a la propia experiencia. Símbolos e imágenes se convierten en lugares o despensas poéticas para esta composición. La “oscuridad” de la noche aquí es “blancura”, lo que entrañaba el proceso místico (vía purgativa, vía iluminativa y vía unitiva), aquí, es el inicio de la culminación y la propia unión de los amados. En *Cántico espiritual*, la esposa describe una escena de los dos amantes que, salvando las diferencias de los referentes, nos recuerda a la de nuestra poeta⁴⁰⁹. Si en San Juan el alma racional (neoplatonismo de corte agustiniano) silenciaba las tres potencias anímicas de entendimiento, voluntad y memoria, en Concha Méndez no están silenciadas en cuanto a la

⁴⁰⁷ Este sentimiento es una verdad que Alfonsina Storni había señalado en su poesía como algo difícil de admitir: «La relación erótica es, por esencia, desigual y se juega entre dos personas reales que sueñan o imaginan ser otros, que buscan lo que saben no encontrarán, ya sea la perfección, la trascendencia o la absoluta identificación», José Miguel OVIEDO, “La emoción y la reflexión de Alfonsina Storni”, art. cit., p. 260.

⁴⁰⁸ James Valender, “Introducción”, *Concha Méndez. Poemas (1926-1986)...*, op. cit., pp. 17-18.

⁴⁰⁹ ESPOSA: «... / La noche sosegada / en par de los levantes de la aurora, / la música callada, / la soledad sonora, / la cena que recrea y enamora. / Nuestro lecho florido, /...», San Juan DE LA CRUZ, *Poesías completas y otras páginas*, op. cit., pp. 32-33.

memoria. No es solo la experiencia espiritual del abandono y el arrebató, sino que hay una reflexión racional posterior de la misma experiencia. Y si en la mística, la amada renunciaba a sí misma, a su ser en la unión, y las consecuencias posteriores eran de angustia, vacío, sensación de muerte para el alma que luego se convertían en benignidad, porque correspondían a un paso previo (perderse a sí misma para luego ganarse), en el poema, ese vaciamiento interior la conduce al vértigo, al precipicio, hacia un mundo oscuro, amenazante, el de (“las sombras”), por lo tanto no tan benevolente.

Estos primeros versos de estructura nominal, matizados por el cromatismo albo, nos sugieren una imagen estática y luminosa del ambiente, el tiempo y el espacio suspendidos en la excitación erótica de dos cuerpos y dos almas que se encuentran. Y así, la segunda estrofa nos conduce al momento de culminación sexual (“el exacto momento”), mirando su rostro (“sobre mi frente erguido”); la voz lírica cede el papel de emisor al “otro”, que le expresa su percepción al encontrar en su amante, esa angustia, esa incertidumbre sobre la certeza y veracidad de sus sentimientos hacia ella. Es también posible otra interpretación mucho más dolorosa y cruel: él, en el momento de máxima tensión erótica (“el exacto momento”) en actitud altiva, soberbia (“sobre mi frente erguido”), le reprocha sus complejos, inseguridades sobre la reciprocidad de sentimientos amorosos. A través del verbo *dicendi* la autora nos marca el cambio hacia el interior del “otro”.

La tercera estrofa es el puro y claro acto sexual en el que el tiempo se condensa, hasta desaparecer (“síntesis de las horas”), en una acción actual, en el proceso mismo, reforzado por las estructuras modales (“en movimiento”, “luchando”, “gozando”), por los sujetos (“tú”) y (“yo”) y por los paralelismos bimembres de sustantivos en violenta oposición (“vida a vida”), (“cuerpo a cuerpo”). Es el nosotros, aquí y ahora. Es el erotismo liberado a través de imágenes alusivas al movimiento, es una lucha de igual a igual, expresando su realización sexual, llena de voluptuosidad y utilizando un lenguaje sencillo, desnudo, claro. Emilio Miró añade que “en *Recuerdo de sombras*, romance en heptasílabos, el amor invade e inunda, en la memoria, el territorio sombrío y muestra, fundidos a los cuerpos de los amantes en su mutua posesión

carnal⁴¹⁰ y en el mismo sentido, John C. Wilcox señala que Concha Méndez, al explorar abiertamente la sexualidad física femenina, lleva a primer plano la unión corporal en estos tres versos⁴¹¹. Toda esta liberación sexual ya estaba en la obra de los autores del 27, muy cercanos a ella, pero con diferentes matices: Aleixandre, Lorca, Cernuda y Alberti⁴¹². Seguramente Concha Méndez conocía esta poesía, pero quien realmente influye en esta voz femenina liberada, sincera, sin ataduras es la escritora Alfonsina Storni, amiga íntima durante su estancia en Buenos Aires y cuyo tema fundamental en su poesía es el del amor entre el hombre / y la mujer desde un punto de vista de crítica a la concepción patriarcal imperante en ese momento⁴¹³. En este sentido Jorge Rodríguez Padrón destacaba en Alfonsina Storni una poesía donde los conceptos de amor y deseo eran bastante cercanos a los de Concha Méndez⁴¹⁴.

El poema termina con lo expresado por el amante al yo lírico, que amplía el significado de estas “sombras” a su propia vida (“Dices que en estas sombras / vives en mi recuerdo, / y son las mismas sombras / que están en mi viviendo”). La voz poética confiesa a su amor que las dudas, los temores ya no son del pasado. Intenta comprender el sentido último de esta relación, que le ayude a vivir o, quizás, a olvidar.

El tono erótico-sexual cambia en uno de los poemas de amor más relacionados con la lírica popular española, *Madrigal*⁴¹⁵. Esta composición breve de tema amoroso nos traslada a esa poesía popular de clara influencia renacentista que busca la expresión sosegada de sentimientos, de una manera delicada y agradable. En la primera estrofa, el yo poético exhorta al

⁴¹⁰ Emilio MIRÓ, “Introducción”, *Antología de poetisas del 27*, op. cit., p. 41.

⁴¹¹ John C. WILCOX, “Concha Méndez y la escritura poética femenina”..., art. cit., p. 214.

⁴¹² «La concepción que tiene Vicente Aleixandre de la entrega pasional como destrucción es embriagadora e inclaudicante. La fuerza, el vértigo, el éxtasis irrumpen con un aliento panteísta, telúrico, cósmico, cada vez más humano, más pleno, más al borde mismo de la realidad. Vicente Aleixandre estira raíces de profeta del sexo, prolonga el vuelo de la voluptuosidad hecha oráculo. Aleixandre, Lorca y Cernuda se llaman los tres grandes ríos de la poesía erótica que brotaron de aquella generación», Joaquín CARO ROMERO, *Antología...*, op. cit., p. 9.

⁴¹³ Josefina DELGADO, *Alfonsina Storni. Una biografía*, Buenos Aires, Planeta, 2001.

⁴¹⁴ «la intimidad se enfrentaba a los impulsos del deseo, de la ilusión, certificando el fracaso [...] manifestaba la tensión irresoluta entre aquella intimidad apasionada y la ausencia (o el desdén) con que era acogida –mujer y poeta– por el mundo [...] Storni era el sujeto de su propuesta [...] Recupera Storni los ritmos, y la idea nada convencional del amor [...]: la mujer conduciendo siempre, desde una posición de privilegio, la estrategia del juego de la seducción», Alfonsina STORNI, *Antología mayor*, op. cit., p.17.

⁴¹⁵ Para ver texto completo, Anexo.

amado (“herido”) para que vuelva a su lado y descanse⁴¹⁶. El calificativo “herido” remite al imaginario clásico del *ciervo herido* de la poesía mística y profana de los siglos XVI y XVII, un ser de la naturaleza, indefenso ante los crueles cazadores de la vida que bien podría ser el alter-ego de Manuel Altolaguirre, compañero sentimental de la escritora, uno de los escritores más sensibles de la generación del 27, según lo expresaron no solo Concha Méndez, sino la mayor parte de los escritores e intelectuales con los que se relacionó en los años 20 y 30 en España⁴¹⁷. Él mismo se recordaba como un ser indefenso ante el *bosque de infamias* que, a veces, era la vida. Se recrea un *locus amoenus*, el lugar más acogedor, agradable, reparador, que identifica con (“lecho de sueños”), en el que se encuentra ella, y en el que “soñar”, puede significar ese discurrir a través de la fantasía, olvidando la realidad y, quizás, también, connotaría el perderse en el sueño de la pasión erótica. La repetición y utilización de los deícticos personales “a mí” y “conmigo” refuerzan la imagen de una mujer, mezcla de regazo materno que siempre protege y repara el dolor de los que dependen de ella y, al mismo tiempo, odalisca, mujer sexual y sensual siempre dispuesta a relajar las tensiones de su amante. El *yo* es capaz de transformarse de sujeto a objeto, si es necesario.

La segunda estrofa comienza con la repetición del imperativo (“ven”) seguido ahora de las razones, de esta demanda del *yo*, también alter-ego de Concha Méndez, que expresa los motivos en relaciones de hipotaxis causal, sumadas por relaciones de parataxis copulativa de fuerte significado temporal. El tiempo real objetivo está doblemente marcado semánticamente por el adverbio (“ya”) y el atributo (“media noche”), es decir, el *yo* enamorado le argumenta delicadamente que ya es el momento oportuno, adecuado para volver a este espacio cálido y acogedor. El mérito, si es que lo hubiere, del retorno del amante, no es suyo, sino de la noche. El tiempo subjetivo, el significado del *tempus fugit* y el hecho de que pueda olvidarse del dolor que la vida infringe al ser humano, ahora focalizado en el *tú*, queda sugerido con la imagen metafórica (“reloj del olvido”), mecanismo que mide el tiempo subjetivo; por lo tanto, el tiempo

⁴¹⁶ «ESPOSO: Vuélvete, paloma, / que el ciervo vulnerado / por el otero asoma, / al aire de tu vuelo, y fresco toma», San Juan de la CRUZ, *Poesías completas y otras páginas*, op. cit., p. 32.

⁴¹⁷ Manuel ALTOLAGUIRRE, “Prólogo a mis recuerdos”, *El caballo griego*, Ed. de James Valender, Madrid, Visor Libros, 2006. p. 16

destruye la memoria y convierte la herida en olvido. Además, ese (“reloj”) tampoco podría extraer el sufrimiento temporal de la vida, (“campanadas”) de este ser herido, y traspasarlo al alma ya bastante lacerada, de la voz lírica (“mi pecho dolorido). La capacidad de entrega del yo al tú es absoluta y total, estaría en disposición de acoger todo el sufrimiento⁴¹⁸; pero hay una realidad temporal objetiva y real, que no se puede ignorar ni modificar, porque siempre medirá el paso del mismo, independientemente de los sentimientos de los amantes. El interrogante estaría en saber cuál ha sido la causa del dolor de ese pecho, incógnita que podría responderse en el siguiente verso. La última estrofa comienza con (“tu retorno”) que implica una marcha anterior, una de las causas u origen de ese dolor manifestado.

Una de las características más singulares de esta escritora, no solo en su obra teatral *El personaje presentido*, sino sobre todo en su obra lírica, fue su capacidad analítica formulada como presentimientos o sueños. En este poema, ese “poder visionario”, denominado (“voz sin voz”), –no se deriva de un hecho físico, sino anímico–, pertenece a (“un ángulo de mi vida”).

Otro corto y sencillo poema sobre el amor es *No me despiertes, amor*⁴¹⁹ en el que el yo exhorta al amado para que no la despierte y la deje seguir soñando. De corte claramente lorquiano, con un brillante acento popular y una calidad plástica, y sensual importantes ofrece una estructura métrica diferente, –la escritora más segura de su dominio poético, se atreve con la rima consonante–, a la de los poemas anteriores en los que había predominado la asonancia. Es un poema más cercano a los de su libro *Canciones de mar y tierra* por la utilización de los símbolos del mar y la playa, marco espacial de los sujetos líricos soñados: el yo poético (“sirena”) se dirige a un tú (“nadador”), pero con una diferencia fundamental respecto a su poemario anterior en cuanto al receptor de su ruego que, ahora, es el (“amor”). La postura

⁴¹⁸ En una entrevista a Paloma ALTOLAGUIRRE MÉNDEZ, señalaba de este poema: «Paloma: Amo los versos de mi madre. Los he releído durante toda mi vida y siento que me dicen cosas nuevas cada vez, en dependencia de la edad y del estado de ánimo. Es diferente cuando eres una joven enamorada a cuando te sientes un poco desterrada en el mundo. Me conmueve particularmente un poema que ella le dedicó a mi padre», “Paloma Altolaguirre y Aitana Alberti. Encuentro en La Habana. *Vine con el deseo de querer a las gentes*”, Entrevista por Rosa Miriam Elizalde, Centenario de Manuel Altolaguirre, Centro Cultural Dulce María Loynaz, *Cuadernillo Fe de vida. Imagen y palabras*, La Habana, otoño de 2007. *La Jiribilla*, septiembre de 2007, Año VI, <jiribilla.cubaweb.cu/2007/n333 09/333 12.html>, [Consulta: 18 de abril de 2010].

⁴¹⁹ Para ver texto completo, Anexo.

afectiva de la voz lírica es la de una mujer enamorada que disfruta en su sueño de un encuentro gozoso con el ser amado.

Comienza con una delicada súplica de clara función conativa que se dirige, a través del vocativo (“amor”), a la persona complemento sentimental del *yo*, para que le permita dejarse llevar por el mundo fantástico generado en el sueño. A partir de este momento y a través de la relación de hipotaxis causal, la voz lírica describe al amado, el motivo para seguir soñando. El sueño de acusado simbolismo romántico, utiliza a la criatura mítica, la (“sirena”), que vive en los mares del mundo, posee un gran atractivo y atrae a los marinos con sus cantos mágicos, rebosantes de dulzura y musicalidad, como nos señaló Homero en *La Odisea*, pero que en el poema, se identifica con el sujeto lírico. El receptor de sus cantos, de su seducción es (“el nadador”) que va a la playa a bañarse por la noche y no un marino que estuviera en el barco. Hay todo un haz de sugerencias significativas cargadas de sensualidad y erotismo como afirma John C. Wilcox⁴²⁰.

El mar, sugerido por los protagonistas, aunque no explicitado en su significante, es el símbolo del lecho amoroso, el espacio apropiado para el encuentro erótico-sexual de los dos amantes marinos. Como hemos visto en todos sus poemarios la imagen del mar tiene un protagonismo absoluto. Ejerce un efecto fascinador en la conciencia de la poeta y siempre es el conductor de sus sueños o ese lugar íntimo revelador de placeres rotundos, el mar se convierte en un espejo de su alma. La utilización de estos símbolos, como vemos en todo el libro, no es casual, ya que la pasión por el mar fue una constante de toda su vida; el placer y la destreza en el deporte de la natación marcarán para siempre la relación de la poeta con el mundo marino. El cronotopos del poema está sugerido en dos pinceladas de carácter impresionista: el lugar (“playa morena”) y el tiempo (“la claror / en noche de luna llena”), *locus amoenus* perfecto para la consecución del deseo de los enamorados. La naturaleza acompaña a

⁴²⁰ «Concha transforma los mitos asociados con las sirenas en símbolos de una identidad propia, de una individualidad subjetiva. Es decir que en su poesía las sirenas dejan de configurar una otredad femenina y se convierten en metáforas de una feminidad esencial. En *Vida a vida* la sirena llega a sugerir una plenitud, a la vez sexual y psicológica. La sirena –con anterioridad a Homero– aludía a los misterios sexuales de la mujer, y es esto lo que Concha rescata para la escritura femenina española», John C. WILCOX, “Concha Méndez y la escritura poética femenina”..., art. cit., p. 229.

los amantes, se convierte en un refugio atractivo y sugerente. El claroscuro juego de luces evocado ilumina esa pasión e intensifica la imagen sexual que subyace en todo el texto: ella, sirena, metáfora del mar y él, nadador, metáfora de inmersión sexual, introduciéndose, zambulléndose en sus aguas.

El verso final del poema (“¡No me despiertes, amor!”), utilizado como estribillo, con entonación exclamativa podría significar que el sueño terminó, es decir, expresa el lamento por el regreso al mundo consciente; pero también podría remitirnos al sentido contrario, a la ponderación de que el sueño se convirtiera en una realidad presente, es decir, la voz de la sirena que encontró a su nadador.

El siguiente poema *A tan alta presión llego*⁴²¹ es uno de los poemas más explícitos del placer sexual:

A tan alta presión llego
que se saltará mi sangre
y se me quedará viva
y hecha de fuego en el aire.

Vértigo que fluye y fluye,
no sé, no, cómo pararle.
¡Frenos de veinte caballos,
frenos para refrenarle!

¡Que se detenga en un punto
en la carretera grande
por donde voy a mi encuentro
y sin lograr encontrarme!

(p. 24)

En esa permanente indagación poética de su personalidad e identidad surge este poema que refleja el dinamismo, el ímpetu, la potencia inagotable e ilimitada que supone la relación sexual en la vida de Concha Méndez y que la conduce al vértigo vital. Todo el poema se estructura en torno a un eje temático: la violencia anímica interna de la propia experiencia sexual, energía vital que arrastra al *yo* hacia un futuro incierto. Para ello va a utilizar imágenes briosas, de vehemente potencia. Ella, la voz lírica, es un volcán en erupción, una olla a presión a punto de explotar. Esta imagen tiene un desarrollo alegórico. El símbolo de este vitalismo, el magma incandescente es la (“sangre”), que hierve por sus venas, fluye y origina la explosión de la misma y convierte este fluido vital en (“fuego”), que cambiará su estado y se expandirá en el

⁴²¹ Para ver texto completo, Anexo.

aire; por lo tanto, seguirá viva. La energía vital del *yo* es tal, que aunque se fragmente en mil pedazos, éstos mantendrán el impulso vital. La vida es un río de sangre. John C. Wilcox deduce de estos cuatro versos iniciales, la metáfora del orgasmo femenino⁴²².

En la segunda copla, la sangre se convierte en (“vértigo”), es decir, las sensaciones experimentadas, enloquecidas han adquirido violenta velocidad, reforzada por la inevitable huida de la temporalidad, intensificada con la agónica reiteración (“fluye y fluye”), y que la voz poética, a través de una dramática negación (“no sé, no, cómo pararle”), se ve incapaz de calmar. Experiencia inefable, casi mística del momento. Hay un deslizamiento metafórico muy interesante ya que la (“sangre”) es, antes de convertirse en (“vértigo”), una corriente de fuerzas incontroladas que provocan en el sujeto un abismo vital que podría desembocar en la aniquilación del *yo*, en una caída al vacío. Es (“el vértigo”) de vivir, de amar y gozar intensamente, de existir y sentir sin un horizonte claro, es el miedo primario del ser humano que se asocia a la falta de control. El miedo a la incertidumbre de la vida incontrolada, a la angustia temporal, convierte esta reflexión intelectual en acción esencial: paralizar esta potencia vital y reconducirla y encauzarla para dirigir su propio destino, es decir, volver a controlar las riendas de su propia experiencia vital. La formalización lingüística de este objetivo anímico (“¡Frenos de veinte caballos, /frenos para refrenarle!”) es de una riqueza increíble y de una expresividad poética poco habituales⁴²³. El principio estructurador es la reiteración anafórica, derivativa y semántica y aliterada. La posible fuga psíquica se ve reforzada por el tono exhortativo de angustia e impotencia que queda enfatizado por la entonación exclamativa, que suplica ayuda de dentro hacia fuera. Cuando la voz lírica toma conciencia de la necesidad de oposición a esa fuerza natural que la rebasa infinitamente y la abruma, la única salida viable a esta encrucijada es la realización de un recorrido desde fuera hacia el interior de sí misma, una profundización hacia las raíces de la propia identidad. El símbolo que utiliza para el proceso pasional del sexo

⁴²² John C. WILCOX, “Concha Méndez y la escritura poética femenina”..., art. cit., p.214.

⁴²³ La imagen hiperbolizada de (“veinte caballos”) intentando sosegar, parar, detener esa violencia vital del *yo*, tan propia del romanticismo, ahora desde la óptica femenina, añade un componente que reflejaría una cierta visión ginocéntrica negativa (Wilcox), representada por el animal, el caballo, que simbolizaría la fuerza viril cuestionada y opuesta a la inmensa energía sexual de la voz lírica femenina, al tener que multiplicar su número.

es una reelaboración moderna, vanguardista del machadiano *camino*, ahora reconvertido hiperbólicamente en (“la carretera grande”) por la que fluye su vida sexual. La voz lírica se desdobra, así, en dos identidades: la romántica, de abandono de sí misma, que se deja llevar por fuerzas primitivas, salvajes, incontrolables y la identidad más racional, el espíritu de supervivencia que lucha para ejercer un control.

El tema del amor y sus efectos en la poeta aparecen también en *Quedarás en mí pasando*⁴²⁴. El *yo* poético valora la huella auténtica, positiva que le dejará para siempre el amor. Manifiesta la idea de trascendencia a través del hecho amoroso que es lo único que redime y salva el corazón del ser humano. Los primeros versos se dirigen al receptor tú, amante, para reconocer que, aunque el amor presente que le da es reducido y limitado, se convertirá en el tiempo futuro, en una huella anímica muy importante, por lo tanto, algo de él quedará en ella. El tiempo presente es crucial para la expresión poética y se manifiesta con la repetición del gerundio que intensificar la acción en su curso de desarrollo. Hay una imagen muy expresiva de lo que significa el amor, muy adecuada al tipo de vida viajera que había buscado y hallado: el amor (“pasaje estrecho”), los enamorados (“viajeros”) y el acto de amar (“viajar”). Esta metáfora podría interpretarse desde un punto de vista del acto sexual como ha señalado John C. Wilcox⁴²⁵. Aunque puede subyacer perfectamente este significado, la intención de la poeta va más allá de lo puramente sexual, porque también podría expresar la potencia futura de maternidad deseada por la poeta.

En la siguiente estrofa, el sujeto poético cambia de referente en un magistral deslizamiento, ya no es el *tú* quien (“quedarás en mí pasando”), sino el amor (“pasando quedará en mí”). Este singular quiasmo provoca una intensa emoción intelectual, el efecto del amor, por mínimo que sea, está en una jerarquía de valores muy superior al amante o amado. La ruptura tipográfica de estos versos, con la acotación entre guiones, refuerza con gran habilidad, esa ruptura, ese “crack emocional” que supone en el ser humano el conocimiento del verdadero amor. Gran acierto que matiza la imagen desarrollada que es de carácter tradicional: el amor

⁴²⁴ Para ver texto completo, Anexo.

⁴²⁵ John C. WILCOX, “Concha Méndez y la escritura poética femenina”..., art. cit. p. 214.

(“un sol de mi media noche”), el lugar del amor (“mi cielo”), el cielo (“sueño”). La metáfora del amor es la luz roja, intensa, llena de pasión que ilumina la totalidad del ser y que se manifiesta como el sueño encontrado que tanto deseó. La unión amorosa, vuelve a expresarla a través de un desarrollo metafórico más extenso: *Tú-yo* (“Norte-Sur: dos mitades unidas”), amor (“sol sangrante de claridades”). Es decir, los amantes son dos vidas opuestas, singulares, dos individualidades difíciles de aunar, pero que se funden produciendo esa combustión del fuego amoroso, en el que el símbolo de la sangre, fluido pasional, connota la tensión erótica-sexual. La imagen de unión sexual implícita en todo el poema, se actualiza de manera evidente en estos versos.

El final del poema, después de la vorágine de amor, en el plano emocional y sexual, se desplaza a un plano trascendental, metafísico, en una reflexión íntima de consecuencias desiguales y antagónicas: sufrimiento e inmortalidad. El *yo* lírico con el amor establecido, ubicado en su (“cielo”), se aleja del presente (“ya”) para llegar al espacio (“allá”) del futuro subjetivo. Esta compañía o este nuevo bagaje amoroso, que ha conseguido, a través de un viaje sentimental cargado de contradicciones (“en lo mejor que sufrí”), obtiene la mejor recompensa: la trascendencia del mundo real, físico en el tiempo y en el espacio al mundo ideal, espiritual sin tiempo ni espacio, (“pasaré a la eternidad”). El amor adquiere la trascendencia de los místicos, llegando casi al deleite del amor divino o también, la inmortalidad del amor da sentido unamuniano a su existencia⁴²⁶. Seguramente es uno de los poemas de este libro que más recursos emplea.

ÚLTIMA CITA

No había sol, ni luna, ni noche, ni día.
Un silencio frío
nadaba en el tiempo.

Y tus ojos no eran tus ojos
y los míos no sé de quién eran.
Para no mirarnos miramos a un cielo,
faltaban estrellas.

Y tus brazos no eran tus brazos
y los míos no sé de quién eran.
Para no abrazarnos
quedamos inertes,

⁴²⁶ «Si el alma no es inmortal (...), nada vale nada, ni hay esfuerzo que merezca la pena», Miguel de UNAMUNO, *Niebla*, ed. de Mario Valdés, Madrid, Cátedra, 1982, p. 101.

faltaban las fuerzas.

Porque era la última cita,
no se vieron las lágrimas nuestras.
(p. 32)

Última cita es el único poema que se refiere al tema del amor roto y finalizado. Composición intimista que canta la tristeza infinita ante la ruptura inevitable del amor. La voz poética sitúa a los protagonistas presos en un ambiente de silencio e inanidad que les impide reaccionar, comunicar sus sentimientos. La *Rima XXX (40)* de G. A. Bécquer y un poema de H. Heine son claramente la inspiración de este poema de Concha Méndez:

XXX

(40)

Asomaba a sus ojos una lágrima
y a mi labio una frase de perdón;
habló el orgullo y se enjugó su llanto,
y la frase en mis labios expiró.

Yo voy por un camino; ella, por otro;
pero, al pensar en nuestro mutuo amor,
yo digo aún: -¿Por qué callé aquel día?
Y ella dirá: -¿Por qué no lloré yo?

(Bécquer)⁴²⁷

Al separarse dos que se han querido
¡ay! Las manos se dan;
y suspiran y lloran,
Y lloran y suspiran más y más.

Entre nosotros dos, no hubo suspiros
ni hubo lágrimas... ¡Ay!
Lágrimas y suspiros
Reventaron después...muy tarde ya.

(H. Heine)

Al igual que Bécquer rehízo, a partir de ideas o contenidos ajenos, sus poemas⁴²⁸, Concha Méndez trabaja y actúa de manera semejante, intertextualizando estos dos poemas. Los tres poemas tienen como eje central la ruptura amorosa, aunque la resolución poética sea diferente: en Bécquer y Heine destaca la soberbia de los enamorados y el arrepentimiento posterior, reconociendo su error; en cambio, en éste predomina la confusión, el desasosiego, la ansiedad del último momento antes de la ruptura y después, más que soberbia, hay una cierta dignidad, un prurito de orgullo moderno. El poema desarrolla además una estructura muy habitual en Bécquer, combina una exposición objetiva en tercera persona de la asfixiante y nihilista atmósfera que envolvía a los protagonistas en los tres primeros versos. En las dos estrofas siguientes, la voz poética se dirige a un *tú* presente en el contexto, pero sin presencia

⁴²⁷ Gustavo Adolfo BÉCQUER, *Rimas y Leyendas*, de Francisco López Estrada y M^a Teresa López García-Berdoy (eds.), Madrid, Espasa-Calpe, 2000, p.106.

⁴²⁸Ibíd., pp. 368-369.

real en el mismo, con una forma aparentemente dialogada en la que el *tú* y el *yo*, a través de la utilización de los posesivos, y también del *nosotros*, mediante la primera persona del plural en las formas verbales, establecen una oposición dialéctica que convierte a los dos sujetos en entidades antagónicas. Este dualismo resalta el enfrentamiento de los dos mundos irreconciliables por la fatal incomunicación. En los dos versos finales, la voz lírica expone, en un tono íntimo y confidencial, que la causa de esta incomunicación verbal y contención emocional es la ruptura sentimental. Seguramente es uno de los poemas caracterizados por más elaboración y estructuración aunque bajo una aparente sencillez.

El primer verso es la negación absoluta, la prohibición de la realidad temporal con sus cambios de luminosidad. El fracaso de la relación amorosa se proyecta en el aniquilamiento, en una cosmovisión de opuestos. La negación de los símbolos del sol, durante el día, y la luna, en la noche, como testigos de la pasión amorosa, destacan ese vacío, ese abismo, ese hueco anímico que se abre entre esas realidades antagónicas (*tú* y *yo*) y que solo se llena con (“Un silencio frío / nadaba en el tiempo”). La metáfora sinestésica ahonda el fuerte valor sensorial de esta estrofa por contraste: en la división temporal ha desaparecido la luz fecunda, llena de vida y fuerza, causa originaria de todas las cosas que hay en el universo, relacionada con la desaparición del fuego amoroso y ha surgido una muralla que separa a los amantes en un tiempo heraclítico. La imagen del silencio nadando en un mar, que es el tiempo, además de plástica y sugerente, añade un cambio nuevo de significado del agua, del mar que en otros poemas era un refugio íntimo de la poeta y ahora, es el símbolo del fluir temporal.

En la poesía de Concha Méndez hay tres características que definen la relación amorosa: la comunicación verbal o la expresión de sentimientos a través de las palabras, las miradas y el contacto físico de los abrazos. La incomunicación verbal ya nos la ha señalado con (“silencio frío”), las otras dos mediante un férreo paralelismo que proporciona una cosmovisión ordenada dialéctica de los dos sujetos enfrentados, con gran dinamismo lírico (“Y tus ojos no eran tus ojos” / “Y tus brazos no eran tus brazos”). En la repetición de (“Y los míos no sé de quién eran”) sobresale la ansiedad y el desconsuelo del *yo* al no reconocerse, al tomar conciencia del cambio de la propia identidad. En los dos últimos versos la voz lírica cierra el

discurso poético aclarando que toda esta teatralización, tensión emotiva de gran poder destructivo del *nosotros* era debida al fin de la relación (“Porque era la última cita”) y había que fingir algo que no sentían, la indiferencia.

En el poema *¿Te duele la vida...*⁴²⁹, la voz lírica en ese diálogo íntimo con el *tú* presente en el contexto poético, le pide esperar un tiempo para el contacto físico, aunque no rechaza la relación anímica, hasta que sea capaz de superar la ausencia de la persona amada. Manifiesta una cierta contención erótica en la expresión que parece no haber roto totalmente con las ataduras de la moral convencional.

Comienza con una interrogación retórica (“¿Te duele la vida / de tanto esperarme?”), que manifiesta la desesperación del *tú* por la imposibilidad de acceder, de llegar al *yo* poético. La larga e incierta espera del sujeto amado transforma la vida en un sufrimiento continuo. En esta especie de metagoge sentimental del dolor vital, cuya causa es la privación, la separación en el tiempo y en el espacio de los dos enamorados, el *yo* intenta mitigarlo enviando parte de su ser “alma”, que no requiere presencia física, para reconfortar y calmar el dolor del *tú* (“que te dé consuelo”). Hay una propuesta sugerida de un dulce amor idealizado a un receptor que parece tener la mente en otro objetivo: la consecución total del amor. La voluntad del *yo* está presa de una relación ausente anterior, expresada a través de una metáfora antropomórfica de sugerencias marinas (“esta mano / que me ancla a la ausencia”). Cuando la voz lírica se desembarace, se quite el lastre del pasado, se actualizará tanto el impulso de la sexualidad como la sublimación del erotismo a través de la unión corporal (“[la mano] liberte mi cuerpo / y vaya mi cuerpo / a darte su vida”). El deseo femenino, en Concha Méndez, aparece como un movimiento afectivo imprescindible para la configuración esencial del amor; la atracción sexual masculina y su frustración por la imposibilidad de lograr el objeto deseado, es tradicionalmente inherente a su condición, pero lo rompedor, novedoso es el cambio de rol cuando el sujeto femenino manifiesta y expresa, con rotunda claridad, la explicitación del apetito sexual de la mujer.

Contigo ofrece una visión del amor físico-carnal que trasciende a un plano espiritual. Todo el poema es un apasionado, entusiasmado monólogo sobre el gozo de sentir su cuerpo y a

⁴²⁹ Para ver texto completo, Anexo.

través de él, el mundo; la experiencia amorosa, contacto físico, miradas, caricias, la entrega al amor es total, es la glorificación del amor físico, presentado como una parte integrante del ser femenino.

CONTIGO

¡Qué rizada mar de oro
tu cabello entre mis manos!

¡Qué luz de vida en mi vida
la luz de tus ojos claros!

¡Qué caricias tus caricias!

Y el silencio de esta noche
¡qué silencio tan profundo!

Me parece estar contigo
en las entrañas del mundo.

(p. 35)

Exhibición del canto gozoso, voluptuoso y dichoso de la unión amorosa. El leitmotiv es el placer absoluto del amor que transporta al *yo* poético a un estado de sublimación, de éxtasis que le incita y estimula a comprender el significado oculto del mundo sensible. Experiencia sexual, que le proporciona la apertura de sí misma para disfrutar, no solo del cuerpo del otro, sino también de toda la realidad circundante. La exploración corporal de los enamorados hace innecesarias las palabras, solo son necesarios los sentidos de la vista y el tacto, protagonistas absolutos de esta experiencia, que se ponderan y exaltan triunfalmente, en una triple exclamación hiperbólica⁴³⁰. Aparece el imponderable y absoluto *mar* perteneciente al universo imaginario de la poeta, ahora metáfora del cabello que se desliza entre los dedos del amante durante la actividad sensual-sexual del momento. Esta imagen expresa además de volumen, movimiento y cantidad, la suavidad del cabello que se esparce como un fluido entre los dedos. El símbolo de la luz asociado al conocimiento del otro, a la toma de conciencia de algo nuevo frente a la oscuridad de la ignorancia, está presente en esta indiscutible y exaltada sorpresa de lo

⁴³⁰ Es la experiencia erótica que Manuel ALVAR observó en la poesía Delmira Agustini que Concha Méndez había conocido en su viaje por tierras hispanoamericanas: «Hay una voluptuosidad de manos amantes que se abrasan [...] y que ne éxtasis supremo, se entregan al fuego de las miradas, al ardor de los brazos o a la renuncia del beso. [...] Poesía de amor, de plenitud de amor. Y para la consecución del erotismo total, los sentidos van abriendo camino al corazón enamorado, con los ojos, con las manos. Unas veces la senda lleva a regiones de ‘celeste serenidad’, pero otras el barro de la pesada carne se anega en hondos abismos. Por culpa siempre de los sentidos. Y con los sentidos –vista, tacto–, como posibilidad única de salvación», “Delmira Agustini”, Cedomil GOIC (coord.), *Historia y Crítica de la Literatura Hispanoamericana. Del Romanticismo al Modernismo*, Barcelona, Crítica, 1990, p. 542.

experimentado por el *yo* poético. Un sujeto enamorado, excitado al que se le van revelando placeres nuevos que le incitan a exclamar su gozo con expresiones apasionadas, entusiasmadas. La luz que irradian sus ojos, enciende el fuego amoroso que genera (“vida”) en el alma de la voz poética, que se renueva y se transforma en otra vida. Hay casi un significado místico-religioso de luz como salvadora de esas tinieblas, esas sombras, luz engendradora de vida, no en el plano divino, sino en el humano. El tacto, es el placer más exaltado, sensual, corporal por lo que exige de contacto físico. Es el total reconocimiento de la habilidad y destreza del amante por parte del *yo* poético. La seducción y la entrega del sujeto paciente son absolutas. Poesía escrita en un momento de arrebató pasional, enfebrecido. En esta fase unitiva de los cuerpos, el tiempo y el espacio se detienen y la voz lírica solo puede oír el silencio que le llega a sus *esquinas anímicas*, al abismo de ella misma, pero, la diferencia respecto a otros poemas anteriores de la autora, es que, ahora, no está sola: (“Y el silencio de esta noche / ¡qué silencio tan profundo!”). El silencio es positivo, el sosiego y la tranquilidad de los enamorados, hace que la voz lírica interprete la profundidad de la ausencia de sonido con el brutal y positivo impacto emocional que ha experimentado. El gozo es tan intenso que sobran las palabras, la sensación de plenitud, parece instalarse en la atmósfera única, llena de lirismo, donde el tiempo se detiene y permite la evasión en el espacio.

La experiencia sexual termina en un paulatino paso hacia la introspección, que transfigura al *yo* y le hace experimentar el descubrimiento de lo esencial de la vida, los límites del mundo sensible (“Me parece estar contigo / en las entrañas del mundo”). Estas confesiones anímicas, bien pueden significar los efectos del orgasmo, en el que se perdiese la conciencia espacio-temporal de los sujetos agentes. La influencia de Juan de la Cruz en *La noche oscura* y *Cántico espiritual* vuelve a aparecer, sobre todo, en el contexto poético de la escena amorosa (cabello, la luz, la noche, los ojos...); sin embargo, el desenlace es diferente. Mientras en el poeta religioso, la experiencia era el cese del alma de ser, para ser otra⁴³¹, en este poema el resultado, la conclusión es una nueva forma de conocer, de descubrir el mundo. La experiencia

⁴³¹ (“Quédeme y olvidéme, / el rostro recliné sobre el Amado, / cesó todo y dejéme, / dejando mi cuidado / entre las azucenas olvidado”), San Juan DE LA CRUZ, *Poesías completas y otras páginas*, op. cit., p. 30.

erótica traspasa los límites de lo concreto, y transporta a la voz hacia un estado de sublimación cósmica.

El amor de pareja y su devenir en el tiempo lo encontramos en *Antes de mi vida*⁴³², reflexión dialéctica sobre vínculo afectivo y emocional entre el *yo* y el *tú*, antes y después de la realidad presente del amor. La primera estrofa se instala en el pasado. Es la estrofa del *yo* poético que expone que la relación o el vínculo con el *tú* no es efecto del presente real, sino que el conocimiento fue pretérito, en un tiempo irreal, en el mundo de la imaginación, de los sueños. Es la idea de la premonición, del presentimiento que hemos visto en otros poemas del libro. El tiempo presente, en la identidad poética de la voz femenina, se estructura en oposición temporal entre el pasado (“antes”) marcado por la anáfora y el presente. La voz lírica cuando conoce a su amante expresa la toma de conciencia de otra nueva vida que niega la anterior (“no-vida”)⁴³³. El impacto emocional al conocer a su amado es de tal calibre, que aniquila cualquier noción de vida anterior. La poeta comienza a vivir en el presente, es un renacimiento a través de la identificación amorosa. Además vuelve a resaltar un papel activo en la subjetividad erótica de la mujer. El *yo* se reconoce en la imagen del espejo porque es la mujer que quería ser, no la que los *otros* querían imponerle. Es una voz orgullosa, la autoimagen de la mujer definitiva, de clara individualidad. Imagen anímica que implica una representación mental que coincide absolutamente con la imagen real objetiva que ella se había propuesto en el pasado y había conseguido reconocer. Esta *Afrodita*, nueva diosa del amor, nos conduce al tema del reconocimiento de la propia identidad, en el universo de referencias amorosas. No deja de resultar paradójica esta autoafirmación identitaria a partir de un rasgo tan tradicional como la entrega total de la mujer al amor de pareja.

El último eje temático presente en *Vida a vida* gira en torno a las *Horas tristes: el dolor de vivir*. La escritora, observadora inteligente y aguda, percibe del mundo ciertos elementos, sensaciones que le reportan inquietud, angustia, temores que intenta interpretar a través de la creación poética. Ya no alude a objetos materiales, paisajes, es decir, a la realidad tangible, sino

⁴³² Para ver texto completo, Anexo.

⁴³³ En el poema *¿Dónde?* de este libro se preguntaba (“¿Dónde estuve yo antes / de esta vida?”).

a abstracciones, ideas que le ayuden a descifrar las claves existenciales de su tiempo. Además hay una voluntad de no renunciar a una idealizada y simbólica identificación entre el sentido profundo del mundo sensible y el mundo anímico de la poeta. La brevedad y fragilidad de la vida, la decadencia de los seres y las cosas, el egoísmo universal se muestran en sus poemas de forma dolorosa. Hay una clara conciencia de que su actividad vital está íntimamente unida al tiempo, flujo continuo y sin retorno en el pasado. La poeta sabe de la inevitabilidad del dolor en la vida, del que se puede aprender cautela, medida y prudencia y, ante esta constatación, adopta una postura solidaria con el resto de la sociedad, advirtiéndole que el futuro se presenta incierto, errátil e incluso, a veces, cruel, por lo que es necesario estar precavidos. Sin embargo, es consciente que la vida le ha impuesto unas cargas o responsabilidades establecidas sobre modelos sociales que ella no ha elegido libremente y a los que ella no se ajusta. De ahí que manifieste dolor y tristeza por el ingrato e injusto reconocimiento a esta generosidad, a esta cierta renuncia o dejación “temporal” de sus anhelos. Esta sensación de incompreensión se actualiza en una crisis de la voz lírica que lucha entre la fidelidad a sus principios que la dirijan a un claro aislamiento social, y la entrega generosa de su persona a cambio de unas “migajas” de afectividad. Por lo que, en ocasiones no oculta el íntimo dolor que se desvela en un cierto vacío e impotencia en su vida contra los que se rebela y lucha, de manera especial, cuando experimenta la sensación de soledad impuesta, que la poeta tampoco está dispuesta a aceptar; no se reconoce en esa apatía que la deja inerte, con frecuencia, ante las dificultades de la vida. La escritora denuncia que el verdadero drama no surge de su rebeldía, sino de la no-aceptación de su nueva identidad por su entorno humano más cercano. Ella ya conocía el lugar que deseaba poseer en la sociedad y lo único que intentaba era mantenerlo, es decir, había encontrado “su voz”⁴³⁴.

⁴³⁴ Como ha señalado Biruté CIPLIJAUSKAITĖ, en el análisis que hace de la poesía de las mujeres escrita en el último tercio del siglo XX: «Si aceptamos como verdadera la observación, repetida por muchos críticos, de que la mujer, para encontrar su voz, tiene que encontrarse primero a sí misma, y que lo más frecuente en la escritura femenina es un buceo, una indagación e insatisfacción constantes, hay que señalar algunos libros recientes que se apartan de este camino y dan pruebas de “haber encontrado”», “Hacia la afirmación serena: nuevos rumbos en la poesía de la mujer”, *La construcción del yo femenino en la Literatura*, op. cit., p. 278.

El poema titulado *Alerta*⁴³⁵ es un “aviso de navegantes” para que no bajen la guardia, vigilantes porque el futuro no presagia nada bueno. El valor adverbial de esta palabra en el título cederá su función circunstancial para convertirse en una interjección al final del poema que apela y avisa con mayor intensidad a los posibles interlocutores poéticos. El poema incide en la necesidad de la cautela para sobrevivir en este mundo. Se estructura en torno al eje simbólico del viento, o mejor de los vientos, tal que fueran céfiros o silfos, espíritus o elementos del aire, sueños que trajeran malos augurios, presagios. Siete veces aparece la palabra (“viento”), tres veces para señalar las diferentes corrientes de aire (“vientos alisios”, “ancho viento pampero” y “viento del sur”), que ha conocido la poeta en sus viajes, y aquellos a los que no quiere aludir significativamente que niega con rotundidad a través de la coordinación copulativa negativa (“No son vientos... ni... ni... tampoco”) o utiliza en repetición antilógica o paradójica (“es un viento que no es un viento”), para potenciar la desviación simbólica del elemento natural; el viento representa algo que no tiene definición en el lenguaje real, sino que pertenece al mundo de las creencias, de las sensaciones anímico-conceptuales de la autora, podrían ser los efectos, huellas o significados intuitivos, presentidos que han dejado los sueños. Este *viento / no viento* se siente con más fuerza al amanecer (“esta madrugada”). Tradicionalmente la división temporal que anuncia la esperanza, la luz, lo original, lo que está por descubrir, lo positivo, sin embargo, ahora, la sensación intelectual que imprime en el *yo* poético es negativa (“amargo sabor de muerte”), metáfora sinestésica cargada de fatalismo y dramaticidad. Es el despertar acre, desasosegante, el sueño no ha cumplido su función reparadora sino que ha intensificado el agobio. Pero este “sabor amargo” queda trascendido al experimentarlo como necesario, como el consuelo del afligido (“es una humana llamada / en horas de desaliento”). La poeta sabe de la necesidad del dolor en la vida, por lo que es necesario la cautela, la medida y la prudencia. Al final, es significativa la actitud solidaria de esta voz lírica que revela y previene a los posibles receptores poéticos.

La primera exclamación se refiere directamente al órgano por excelencia receptor y creador de sentimientos, es decir, la inquietud expectante hay que remitirla a los propios afectos,

⁴³⁵ Para ver texto completo, Anexo.

emociones, y propone la desconfianza, como principio existencial, cuando el alma siente, cuando el ser se sueña, se imagina. Cuando se dirige a la mente el discernimiento ya no necesita de ponderaciones anímicas. La voz lírica previene al ser en su totalidad, como sujeto que siente, piensa y sueña. Esta llamada de atención queda finalmente justificada a través de hipotaxis causal (“que es de angustia la llamada / que ha llamado hoy a mi puerta”). El (“sabor amargo de la muerte”) ahora es (“angustia”), intranquilidad agobiante, pero que, en su demanda metagógica del presente para ser recibida, ha sido frenada por ese símbolo de apertura y cierre del mundo interior tradicionalmente femenino, las puertas del hogar.

Poema de fuerte valor simbólico referido a ese mundo metarreal tan presente en este libro que se desliza por los terrenos resbaladizos del sueño, las sombras, las premoniciones que siempre rodean a la autora. Se observa de nuevo esa inquietud, esa grieta emocional que no deja de manifestarse cada vez que esencializa, a través de la poesía, sus experiencias.

El poema *Insomnio*⁴³⁶ se estructura en una larga y angustiosa definición de lo que supone para el *yo* la imposibilidad de llegar al sueño reparador: el insomnio⁴³⁷. Si como hemos señalado el eje estructural del poema es una definición enfatizada, ponderada del insomnio, el esquema estructural del poema es tan sencillo como que A es B¹, B², B³..., por lo tanto el insomnio se define en un desarrollo metafórico, en una enumeración caótica de sensaciones. En las dos primeras definiciones la poeta expresa la inversión de las funciones tradicionales de la división temporal, vivir de día y dormir de noche, ahora transformadas en dos opciones que se prestan a un significado dicotómico: no saber vivir de día, entender la existencia como los demás, es lo que le provoca la inquietud, el desasosiego que le anulan la posibilidad de conciliar el sueño; o bien, si el sueño no tiene el efecto reparador en el cuerpo y la mente durante la noche, de día, asoma la figura humana desdibujada, la sombra del *yo* imposibilitado para

⁴³⁶ Para ver texto completo, Anexo.

⁴³⁷ Parece ser que esta crisis del sueño era bastante común entre los amigos del 27 como Rafael ALBERTI: «Las visiones, los insomnios cruzados de pesadilla me hacían llegar al alba con los párpados rotos y los ojos casi ensangrentados. Sufría de miedos, de temores incontenibles», *La arboleda perdida*, Barcelona, Bruguera, 1980, pp. 117-118, «Yo no podía dormir, me dolían las raíces del pelo y de las uñas, derramándome en bilis amarilla, mordiendo de punzantes dolores la almohada. ¡Cuántas cosas reales en claroscuro, me habían ido empujando hasta caer, como un rayo crujiente, en aquel hondo precipicio!», *ibídem*, p.p 245-246, o Federico GARCÍA LORCA que en una carta al poeta Jorge Zalamea (1928) escribe «Tú no te puedes imaginar lo que es pasarse noches enteras en el balcón viendo una Granada nocturna, vacía para mí y sin tener el menor consuelo de nada», *Epistolario completo*, op. cit., p. 582.

desarrollar sus potencialidades. El tema del *tempus fugit* aparece matizado por la negación, la ausencia angustiosa el (“vacío”) de contenidos vitales como el sueño, la fantasía, la imaginación, con los que llenar esas horas en la noche, que le engendran el eterno espanto de seguir en vigilia para siempre (“infinito terror”); es la hipérbole del miedo a la nada, probable contingencia para su futuro vital. En el centro del poema, la voz lírica manifiesta y destaca cuál es la consecuencia categórica de este problema (“¡Y este ver cómo se va / lo que soy / para no ser más allá!”), la anulación de la propia identidad en el tiempo presente y futuro⁴³⁸. Aunque en Concha Méndez la referencia trascendental de la muerte no está presente, sí aparece, sin embargo, la angustia ante el fluir inevitable de la existencia y además, no poder hacer nada con ella en el presente que modifique el futuro. Reflexión barroca trascendida en la idea moderna del impedimento físico y psíquico, derivado del insomnio, que le anula para seguir buscando ese destino soñado, todavía lejano o no conseguido, expresado a través del adverbio de lejanía (“allá”).

Al final de la composición, se vuelve a uno de los símbolos más utilizados de su poesía: la cárcel, el presidio como la falta de libertad “para ser” y que aquí se identifica con el insomnio, es decir, es el confinamiento de la vigilia, alejada del mundo de los sueños, tan amado y necesario para la indagación en su verdadera identidad. Si recordamos el estribillo de otro poema de este libro (“¡No me despiertes, amor!”), es evidente que el sueño para ella no solo es liberación, sino también fuente de conocimiento, análisis de la realidad y capacidad mágica de sugerencias.

Tristeza y dolor centran también el contenido del poema *Silencio*⁴³⁹, una meditación poética estrictamente intelectual sobre las emociones, sensaciones y sentimientos adversos que le provoca el silencio impuesto por la noche. Esta composición guarda estrecha relación con

⁴³⁸ Hay una reminiscencia manriqueña, no solo en el tema sino, incluso, apoyada por la quiebra del pie métrico, que nos lleva a sus famosos versos (“... contemplando / cómo se pasa la vida / como se viene la muerte / tan callando...”), Jorge MANRIQUE, *Coplas a la muerte de su padre*, Introducción de Carmen Díaz Castañón, Madrid Castalia, 1984, p. 47. Y también nos recuerda, incluso, a versos de poesía metafísica (“... soy un fue, y un será, y un es cansado”) o aquellos (“Ya no es ayer; mañana no ha llegado; / hoy pasa, y es, y fue, con movimiento / que a la muerte me lleva despeñado.”), Francisco de QUEVEDO Y VILLEGAS, *Poesía completa*, Edic. de José Manuel Blecua, Madrid, Turner Libros, 1995, pp. 4 y 5.

⁴³⁹ Para ver texto completo, Anexo.

Insomnio, ya que el punto de inicio temporal y emocional del *yo* poético en la reflexión, es el mismo: la noche y la soledad. La respuesta hacia los dos ejes estructurales de los poemas, *Insomnio* y *Silencio*, provocan dos respuestas diferentes: en el primer poema, hay una violenta actividad psíquica que se rebela en el vacío existencial que se le abre ante el horror de la vigilia; sin embargo, en este poema, vemos inactividad, pasividad, apatía, indolencia, es decir, una abulia que asume y acepta su estado emocional. Siguiendo el esquema habitual de abstracción poética de Concha Méndez, la emoción, la turbación, el desasosiego están proyectados en imágenes vehementes en las que asoma el *yo* que vuelca la angustia existencial en cuerpo y alma como dimensiones receptoras de dichos sentimientos. La imagen metafórica, de fuerte simbolismo, alrededor de la cual gira todo el texto, es la de una mujer paralizada por un enorme peso (“el silencio de piedra”), después, (“losa”) Esta metáfora sinestésica connota una potente sugerencia de significados opuestos: el sustantivo silencio se define por privación, ausencia, mientras que piedra y losa se definen por su contundencia física; unidos crean esta múltiple imagen táctil y acústica, en la que parece que el silencio se hiciera sonoro. La (“cárcel”) que aparecía en *Insomnio* ahora ha dado un paso más en la adversidad, el *yo* no puede *ser*, no tiene la fortaleza para liberarse de esa (“losa”) que la ha anulado dentro de un sepulcro corporal y anímico. La ruptura métrica del verso cuarto incrementa el significado letal de ese peso. Una de las características tipográficas que no abandonó de las vanguardias, especialmente del Ultraísmo, es la disposición tipográfica para recrear poemas visuales. (“Tendida estoy a la noche / –árbol de sombra sin ramas–”): guiño caligramático en el que reproduce, a través de los guiones, la imagen múltiple de un rectángulo o cilindro: ella tumbada en la noche como el tronco de un árbol. Es muy interesante destacar la preposición (“a”) referida a la noche en lugar de “en” que denota esa predisposición, o esa realidad permanente de la poeta, para convertir este espacio de tiempo en una vigilia exasperante y alienante para su voluntad. La metáfora de la noche como (“árbol de sombras sin ramas”) comunica uno de los miedos más comunes del ser humano: el terror de uno mismo a enfrentarse con su propia existencia, para la voz poética una vida perdida en ese silencio adverso que le hará enfrentarse a sus “sombras”. En la construcción preposicional (“sin ramas”), la relación sintáctica más normal sería con el término “árbol”, que

connotaría esa desnudez absoluta de la noche, en la que todos los matices, todo los detalles complementarios desaparecen por la negación de la luz. Sin embargo, si la relación la establecemos con (“sombra”) aparece una connotación matizadora de esos miedos únicos, totales, sin ramificaciones porque pertenecen solo al yo. Ese (“árbol de sombra sin ramas”) también podría ser la propia voz lírica femenina desnuda, desarmada, despojada de todo artificio, llena de dudas y temores.

Después del análisis de los estados de ánimo, viene la consecuente reflexión metafísica (“Parece el tiempo dormido / parece que no soy yo / quien está a solas conmigo”), de clara influencia machadiana, que le devuelve a uno de los temas más queridos por el poeta: la soledad que se convirtió en su eterna compañera. La semejanza es evidente en los versos finales del poema “Otro viaje” de *Campos de Castilla*: (“Soledad, sequedad. Tan pobre me estoy quedando, / que ya ni siquiera estoy /conmigo, ni sé si voy / conmigo a solas viajando”)⁴⁴⁰. Es la toma de conciencia de la pérdida de identidad, la duda de la propia existencia, al renunciar a la lucha interior para superar la soledad. Lírica intimista, humanizada e intelectualizada de versos cortos con imágenes desoladoras que connotan momentos de desarraigo existencial⁴⁴¹.

En el poema *Ahondar en mí...* reconoce y acepta la imposibilidad de que los demás entiendan su verdadera esencia, la personalidad del yo poético, claramente, la voz o alter-ego de Concha Méndez.

Ahondar en mí.
No me encontraréis
por más que me preste
a unirme a vosotros
y os muestre mi alma...
y os hablen mis ojos...

Por más que mi vida
sea el sacrificio
de todos los días
y queráis rendirme
lo que me debéis,

⁴⁴⁰ Antonio MACHADO, *Obras: poesía y prosa*, ed. de Aurora Albornoz y Guillermo de Torre, Buenos Aires, Losada, 1964, p. 182. Rosario REXACH señalaba que: «aparentemente un sino trágico pareció presidir la vida del poeta para condenarlo siempre a una soledad más allá de lo que era de esperar», “La soledad como sino en Antonio Machado”, *Cuadernos hispanoamericanos*, Nº 304-307 (1975- 1976), p. 629.

⁴⁴¹ Es la poesía *psíquica* que José Miguel OVIEDO describía en Alfonsina Storni: «La autora descubre que la fuente de sus angustias no es el hombre, sino ella misma, que hay un esencial equilibrio entre el cuerpo y el alma, entre las exigencias físicas y las espirituales», “La emoción y la reflexión de Alfonsina Storni”, art. cit., p. 259.

¡no me encontraréis!
(pp. 19-20)

Es la constatación de una de los estigmas autobiográficos que la van a perseguir durante toda su vida: la frustración por la incompreensión. La mujer que ella es no cabe en las categorías establecidas por la sociedad del momento. La composición se estructura en dos estrofas simétricas de seis hexasílabos, una readaptación libre y sencilla de la sextina. La primera estrofa comienza con verbo en infinitivo de valor imperativo que se dirige a un *vosotros* a los que casi reta para que escudriñen, investiguen en lo más profundo de su ser. El segundo verso, repetido al final, es rotundo, con un tono tajante, seco, directo: (“No me encontraréis”), una proposición principal en relación de hipotaxis con tres prótasis-concesivas que se coordinan copulativamente y que plantean las acciones que podrían obstaculizar el cumplimiento de lo afirmado por la voz poética (“por más que me preste / a unirme con vosotros”). Ella está dispuesta a compartir su *yo*, su más íntimo y generoso ser con los demás y mostrará esa subjetividad a través de los órganos más representativos de la cara de la persona, que ni fingen, ni engañan, ni esconden nada, y para ello utiliza una imagen sinestésica de gran fuerza (“os hablen mis ojos...”). La utilización de los puntos suspensivos tienen un significado temporal, es decir, el *yo* lleva tanto tiempo mostrándose en toda su desnudez, que sabe, sin ninguna duda, que si antes no ha sido posible el entendimiento, la comprensión, ahora, ya es irrealizable. El problema de la incomunicación, por lo tanto, radica en *vosotros*. Y la razón última de esta incompreensión es que faltan puentes de relación, semejanzas de actitud ante la vida que puedan unir, servir de vínculo entre su existencia y la de los otros. En la segunda estrofa se halla la queja y la deuda de *los otros* hacia ese *yo* complejo, inescrutable, a través de la misma estructura sintáctica que la estrofa anterior, pero invertido el orden: primero dos adverbiales concesivas, relacionadas por coordinación copulativa y, luego, como colofón, la proposición principal. Denuncia que la vida como un acto de abnegación y de amor hacia los otros, el acto de filantropía constante no ha obtenido la respuesta adecuada (“Por más que mi vida / sea el sacrificio / de todos los días”). Hay una intención clara de constatar a los demás que el esfuerzo diario no es el deseado por el sujeto poético, sino el impuesto por “vosotros”. Concha Méndez

siente con rotundidad que los que la rodean tienen una deuda con ella en el presente que es necesario liquidar (“me debéis”).

El último verso repetido con la entonación exclamativa (“¡No me encontraréis!”) es el grito, en “sordo silencio”, a los demás, mitad denuncia, mitad dolor de la negación ajena a su verdadera existencia; aunque también, podría contener la rabia y la certidumbre de que ya el yo, a partir de aquí, no estará tan dispuesto hacia el *vosotros*. Es uno de los poemas más tajantes y directos de la autora. No sueña, no suspira, constata la cruel y dura realidad de haber llegado a una meta que los demás no reconocen y anuncia una voz cada vez más fuerte y segura que va transformando la queja en denuncia.

La incomunicación humana vuelve a aparecer en *Quisiera estar muy cerca de las almas*⁴⁴². Insiste en el motivo, es una reflexión triste, dolorosa del aislamiento y extrañamiento entre la voz lírica y las personas implicadas emocionalmente con ella. Poema de la frustración ante la impotencia de alcanzar y lograr relaciones afectuosas, positivas con personas significativas desde un punto de vista sentimental. Esta “cuarentena” emocional y no deseada a la que se ve sometida por sus seres queridos, podría deberse a las circunstancias vitales de Concha Méndez en aquella época, cuando vuelve de Buenos Aires⁴⁴³.

Es un tipo singular de exilio interior, provocado no por el contexto histórico-político de ese momento, sino por la separación, la exclusión educada pero cierta de la poeta, en su grupo familiar más íntimo. También podía referirse a la sensación de cortés displicencia hacia ella que percibía en el grupo de amigos de su compañero sentimental, como ya hemos analizado en la introducción. La sociedad de ese momento histórico utiliza un estereotipo negativo de la mujer intelectual, que degrada su pensamiento individual hacia una esclavitud de formulaciones predefinidas: la mujer puede entrar en determinados ambientes, siempre que no se cuestione la posición dominante del grupo masculino, observe cierto decoro externo “femenino” en su

⁴⁴² Para ver texto completo, Anexo.

⁴⁴³ «Me di cuenta de todo lo que había cambiado cuando asistí a la boda de una de mis hermanas y volví a mezclarme con las amistades y conocidos de otra época. Todo el mundo fue amable conmigo, pero me sentía extranjera. Aquella tarde mi padre y yo no nos saludamos; él se quedó mirándome desde lejos, con su traje de etiqueta; estaba como el típico padre español que con una mano se retuerce el bigote y a la vez está “mirándote feo”- como dicen en México-. De toda mi familia, la única que terminó por comprenderme, fue mi madre; al saber que estaba viviendo en el hotel Dardé, venía por las tardes y la pasábamos charlando», Concha MÉNDEZ, *Memorias...*, op. cit., p. 88.

imagen y no imponga el modelo innovador representativo del rol social y artístico real que ella realiza, o al menos, intenta realizar en la sociedad. La mujer liberada es concebida como mercancía que el tiempo destruirá, porque no se ha conformado con su papel de “musa” y ha adoptado el papel de “sujeto de la creación”.

La fragmentación anímica provocará en la poeta la contradicción entre el nítido deseo de querer y ser querida, aceptada en su totalidad, en su singularidad por los suyos y el cierto desdén, indiferencia “fingida”, sobre la posible respuesta afectiva de este grupo familiar o amistoso hacia ella. La respuesta de ese entorno afectivo no puede ser más demoledora, ya que, además del rechazo de cercanía, a través de la violenta imagen hiperbólica y sinestésica (“espadas de sus fríos”), su indolencia se convierte en arma letal para el estado de ánimo de la poeta. La espada y el frío, símbolos de destrucción personal, aportan el tono de tristeza infinita ante la imposibilidad de alcanzar sus ilusiones ya rotas. El segundo y último cuarteto es una respuesta resentida, demoledora del *yo* hacia los que debieran haber abierto de forma clara, sin prejuicios, sus vidas a la poeta. Lo primero que destaca en ellos es su total ignorancia de cómo se funciona en el mundo de los afectos a través de la reiteración obsesiva del verbo saber, siempre negado *in crescendo* (“no saben”, “no saben”, “ni nada saben”).

El final del poema es amargo, al llegar al convencimiento de la total impotencia e incapacidad para rehabilitar lazos afectivos sinceros, limpios y verdaderos entre estos seres “queridos” y la voz lírica (“Solo en la superficie las encuentro”). Concha Méndez experimenta una escisión entre su mundo de mujer moderna, libre, independiente, pero, al mismo tiempo, mujer afectiva y preparada para derrochar cariño y el mundo de los *otros*, para ella, pleno de desconfianza, de incapacidad para sentir y amar, de superficialidad y vanidad (“esas almas ajenas a mi mundo”). El *yo* poético desafía los límites que la sociedad le quería imponer, sacando de ella misma esa rebeldía íntima y moderna que la definía.

Así, en el poema *Tan segura voy que voy*⁴⁴⁴, el tono cambia y defiende una actitud ante la vida, fuerte y combativa. Las profundas experiencias vitales de años anteriores habían transformado su existencia, asumida libremente con todas sus consecuencias y aceptaba el riesgo

⁴⁴⁴ Para ver texto completo, Anexo.

que suponía el camino iniciado por ella para encontrar su destino⁴⁴⁵. Como he señalado anteriormente, en el estudio de su libro *Canciones de mar y tierra*, la estancia en Buenos Aires y la amistad con la escritora Consuelo Berges resultó categórica y esencial en el futuro vital y profesional de la poeta. Consuelo conoció y apreció, desde el comienzo de su amistad, esa energía vital que derrochaba y esa necesidad de conocimiento del mundo para extraer de él la última esencia; sabía que la Concha Méndez había hecho una apuesta decisiva en su vida, a la que jamás iba a renunciar⁴⁴⁶. Y, aunque las circunstancias vitales de Concha Méndez, modificaron y alteraron de alguna manera, como es normal por el paso del tiempo, este torrente de vitalidad, sin embargo nunca renunciaría a ser la verdadera y libre conductora de su destino:

Tan segura voy que voy
perdida en todos los rumbos.
Ni brújula ni timón:
perdida por lo absoluto,
y perdida llegaré
a los confines del mundo.

La noche negra no es negra
cuando se lleva una luz
más fuerte que las tinieblas.
(p. 30)

En este poema nos descubre al *yo* poético femenino aparentemente extraviado, desorientado pero, al mismo tiempo, nos avisa, con la seguridad que da la propia fortaleza de su espíritu, que la pérdida es aparente, que el proyecto de vida es tan claro que no puede ser un error. Aparece una mujer anhelante de ser, de ser feliz, pero desorientada y extraviada en un mundo en el que no se siente comprendida y en el que, a pesar de todos los obstáculos que se le presenten, intentará llevar a cabo su proyecto de existencia. Adopta una postura mucho más positiva en este poema que en otros del libro. Ya en el inicio resalta la convicción, la certeza del plan vital diseñado que jamás cambiará, aunque le cueste encontrar los cauces, procedimientos

⁴⁴⁵ Pilar NIEVA DE LA PAZ resalta la firme dedicación y voluntad de estas mujeres pioneras de principios del siglo XX para buscar su libre identidad a pesar de la fuerte oposición de su entorno: «Abrían unos cauces raramente transitados por las mujeres, motivadas tanto por sus deseos de libertad y emancipación a través del trabajo, como por el impulso de cumplir una vocación y construir un destino personal libremente elegido», *Regards sur les Espagnoles créatrices*, op. cit., p.196.

⁴⁴⁶ Consuelo BERGES, “Los *raids* náutico-astrales de Concha Méndez Cuesta”, art.cit., 1930, p. 9. «En su práctica actitud vital —Concha no sabe ni quiere saber nada de actitudes teóricas—, está de acuerdo sin sospecharlo, con el omnipresente Ortega y Gasset cuando éste dice: “La vida cobra sentido cuando se hace de ella una afirmación de renunciar a nada”. Hay quien pasivamente, se proyecta en el mundo, diluyéndose en él, y hay quien, activamente, proyecta el mundo en sí, centralizándose en su eje. Los últimos son, de fijo, los únicos que llevan probabilidades de ganar, por lo mismo que llevan también las de perder».

adecuados para lograrlo e, incluso, está dispuesta admitir la pérdida en este recorrido vital. La escritora utiliza el género femenino, dejando constancia, otra vez, que es una mujer la protagonista, la que necesita seguir su “rumbo”, explicita de forma rotunda el orgullo y el compromiso de ser mujer con todas sus consecuencias. La hipérbole espacial sirve a la poeta para destacar la tenacidad y firmeza de sus propósitos. La palabra (“perdida”) posee un significado plurisémico: espacial (“perdida en todos los rumbos”), metafísico (“perdida por lo absoluto”) y autobiográfico (“perdida llegaré / a los confines del mundo”). Sin embargo esta desorientación que expone no contradice su férrea voluntad de llegar a su destino por encima de todas las dificultades. Y así los tres últimos versos son esperanzadores y en ellos evidencia que es ella la portadora de esperanza, de vida, de (“luz”), capaz de cambiar lo penoso, dañino y amargo de la existencia por lo luminoso, brillante y positivo de la vida exprimida hasta su última potencialidad.

En cuanto a la concepción formal de los textos de este libro, la mayor parte de los poemas son cortos, el número de versos oscila entre ocho y diecinueve versos y el más frecuente de versos para formar el poema es el del nueve que aparece en cinco ocasiones, seguido del de doce, en cuatro. El verso más repetido en este libro es el sencillo octosílabo utilizado en once poemas; después el heptasílabo y hexasílabo, en cinco poemas. En el resto combina versos de muy diferente medida que van desde tres sílabas a trece. El uso de versos de arte mayor es mínimo, en dos poemas aparecen intercalados con los de arte menor, y solo en uno utiliza el endecasílabo. La rima que triunfa es la asonante de forma abrumadora, aparece en trece poemas con una utilización muy libre. La consonante es mínima y aparece regular en dos poemas y al final de uno. La rima blanca (versos de igual medida pero sin respetar ninguna rima) aparece en cuatro composiciones y hay uno escrito en verso libre. Las estrofas constituyen, la mayoría de las veces en una de las más libres interpretaciones de la retórica que podamos imaginar. Sin embargo, la distribución tipográfica de los versos en el poema sigue un esquema que podemos analizar de la siguiente manera: obedece a un claro objetivo estructurador del poema, prefiere, sobre todo, las tiradas compuestas de cuatro versos en diecisiete poemas, de tres en once y de seis en diez. Estrofas de la retórica tradicional, en

puridad, hay pocas: el romance de octosílabos en asonancia es frecuente, cuyas tiradas a veces se dividen en coplas y otras, en soleá. Utiliza también el romance en heptasílabos. Incluso readapta algún romance con la rima consonante. También utiliza la sextina de una forma muy libre. Por lo tanto, la organización métrica y estrófica es sencilla y natural. No le obsesiona la rigidez formal y busca una salida correcta a su inspiración poética, sin alardes retóricos gratuitos.

Este libro anuncia un cambio positivo, hacia la madurez lírica, más libre y personal. Poesía subjetiva que no teme la caída sentimental rechazada por las vanguardias, poesía poco retórica y nada ampulosa. Investiga en los diferentes planos de la lengua, hasta encontrar las herramientas lingüísticas idóneas que pudieran recoger esa emoción lírica que deseaba comunicar. Así, se puede ver que cada poema selecciona o incide en un plano de la lengua para proyectar sobre él esa carga lírica que se le había revelado en su pensamiento. Los recursos del plano semántico dominan, como es natural en toda su creación poética, sobre el resto, aunque el juego morfológico y sintáctico no está ausente. El orden propuesto para el análisis respeta casi en su totalidad la aparición de los poemas de la primera edición del libro.

En *Recuerdo de sombras*, la rima asonante y el verso corto logran transmitir imágenes estáticas secuenciadas, casi como una presentación seriada de fotografías de dos cuerpos en la noche de un dormitorio; inmovilidad que se rompe en la tercera estrofa de absoluto movimiento paralelo a la actividad sexual. En cambio, en *Madrigal*, la poeta va hacia lo sereno, esencial y nos ofrece una intuición personalísima de la espera amorosa de gran valor afectivo. Las imágenes del tiempo, de su capacidad premonitoria y del sueño son los ejes estructurales del poema. Aunque solamente hay un elemento descriptivo (“lecho”) para crear la atmósfera adecuada para el grato recibimiento del ser amado, es lo suficientemente explícita para crear una imagen plástica de gran fuerza sensual en la retina del receptor poético interno, *tú*, y externo, el lector. Prácticamente no hay casi figuras retóricas, excepto la repetición del imperativo que busca reiterar sus efusiones líricas, su deseo más sincero y algún encabalgamiento que crea un ritmo pausado y ralentizado.

El poema *Ahondar en mí...* destaca por una estructura sintáctica muy elaborada del poema buscando el equilibrio entre parataxis e hipotaxis. Cuando Concha Méndez utiliza esta estructura de concesiva-prótasis, realmente lo que expresa es que si en el presente el *yo* está dispuesto a tal entrega, el futuro de la misma es hipotético. La reiteración de oraciones unida a las estructuras paralelísticas semejan dos cuentas matemáticas de adicción, en las que las prótasis concesivas serían los conceptos que la voz poética aporta a la suma y las proposiciones principales serían el resultado final. El poema *Tan segura voy que voy...*, utiliza uno de los recursos preferidos de la poeta, la isotopía semántica. Predominio del plano semántico en imágenes de viaje, como forma de liberación y búsqueda vital y la luz, como principio eficaz y auténtico para afrontar la vida con fuerza y optimismo. El encabalgamiento y estilo nominal aportan un tono de fortaleza, pero también de rotunda seguridad. Del poema *Te vi venir presintiéndote...* sobresale la estructura del romance tradicional distribuido en pequeñas tiradas en función de la tensión emotiva *in crescendo* al tiempo que se produce un traveling óptico o zoom cuando se acerca el objeto deseado a la voz lírica. *Alerta* es un poema de fuerte valor simbólico referido a ese mundo metarreal, tan presente en este libro, que se desliza por los terrenos resbaladizos del sueño, las sombras, las premoniciones que siempre rodean a la autora. La predicación nominal es patente en el texto aspirando encontrar un enlace, una vinculación entre el sujeto, difícil de definir si no es por exclusión, que hemos llamado *viento /no viento*, perteneciente al mundo onírico y los atributos pertenecientes al mundo de lo real sensible e inteligible (“humana llamada”) y (“angustia la llamada”). Parece que el quiasmo proporciona el sentido último del poema, la condición unamuniana inherente al ser humano: la angustia existencial, el pavor de ser.

No me despiertes, amor... vuelve a utilizar la estructura encuadrada de sus primeros libros *Surtidor* e *Inquietudes*, que como ya habíamos señalado, no era más que la asimilación del *rondeau* muy utilizado en la poesía de Federico García Lorca. El poema de corte claramente lorquiano, con un brillante acento popular, una calidad plástica y sensual importante, una estructura métrica diferente –la poeta más segura de su dominio poético, se atreve con la rima consonante–, un vocabulario sencillo, y cuyo recurso más empelado es el paralelismo, revela

hondo y sincero lirismo. En *A tan alta presión llego...* la velocidad y el vértigo aparecen reforzados por la selección de un léxico de agresiva denotación del movimiento o de su brusco antónimo en verbos como (“llegar, saltar, fluir, parar, refrenar, detener, encontrar”) e implacables sustantivos (“prisión, sangre, fuego, aire, vértigo, frenos, caballos, carretera, encuentro”). Muy escasa adjetivación (“alta, viva, grande”) de fuerte valor ponderativo ya que el objetivo buscado es transmitir el temor y angustia de un destino incierto, el miedo al abismo existencial que sugiere el dinamismo verbal, nominal, y la pausa temporal de la descripción adjetival.

El poema *Mi angustia se hace fuego...* expone una formalización métrica nueva ya que prescinde prácticamente de los amarres poéticos de la rima asonante, y rompe con el ritmo monótono de la misma, proponiendo uno más sutil acorde al fluir de su pensamiento. Rehúye las figuras retóricas superfluas o gratuitas y utiliza algunas imágenes sensoriales de silencios y gritos en la oscuridad de un paisaje urbano, alienante, que ejerce la función de potenciar, aún más, esa angustia vital, añadiendo la soledad a esa indagación, continua exploración de su paisaje anímico. La composición *No sé multiplicados...* es un diálogo íntimo y doloroso con su tiempo vital pasado, en el que utiliza el plano léxico para lograr un tono seco, tajante que va directo a la esencia del concepto. Está estructurado en torno a la imagen de la vida del yo femenino que aparece como si se encontrara en un campo de batalla, bombardeado con tenacidad y sin compasión. El glosario de términos combativos ayuda a crear este ambiente bélico de asedio, sitio y acoso: (“minaron, vidas y sin vidas, herida de experiencias, sangre, fin a fin, polos extremos, perpetua cadena, cadena de fuego, sujeta, pesa, sin libertad”). Léxico de clara denotación de violencia intrínseca apoyado por la simbología, que ayuda a recrear esta atmósfera de asfixia emotiva.

En *Quedarás en mí pasando...*, la imagen del amor como un viaje que va dejando rastro, recuerdos eternos en la memoria aparece formalizada en diferentes planos lingüísticos: en el plano fónico, la acentuación aguda en la rima de tantos vocablos parece marcar el trayecto, los pasos firmes que da el amor hasta que fija su morada; en el morfológico, los verbos de movimiento establecen una dialéctica temporal entre el presente y el futuro. La adjetivación es

mínima ya que le interesa nominar lo esencial y no describir lo accesorio. Destaca por el efecto rítmico rotundo, altisonante de las rimas agudas de más de la mitad de los versos, pero sobre todo, al final, en una recreación muy personal del romance. *Insomnio* también emplea la rima aguda para marcar de forma dramática las exclamaciones angustiosas de la poeta. El poema tiene un planteamiento formal sencillo, pero eficaz: Cuatro largos períodos exclamativos que agigantan, desorbitan las derivaciones anímicas de la ausencia del sueño. La exclamación final es el reconocimiento de la desolación y al mismo tiempo de la soledad del individuo, de un entorno deshumanizado, o, por lo menos, ingrato e incomprensible para ella. La oposición dual, dicotómica del léxico empleado intensifica el contraste de lo positivo y negativo de esta división temporal: día-vivir, luz, sol / Noche-terror, vacío, sombras. *Silencio*, también con una estrofa de soleá, es sencillo, con una gran economía de recursos, con ciertos toques sutiles de modernidad y al mismo tiempo fuertes emociones que surgen de esos recorridos por sus (“ángulos”), como ella los llamaba, de su mundo interior.

Última cita es un poema muy libre de normas métricas, cuyo fuerte ritmo está basado en la reiteración de estructuras sintácticas de la composición. Todas las relaciones lingüísticas (anáforas, paralelismos, redundancias...) se organizan en torno al fracaso de la identificación amorosa de dos polos que se repelen, que huyen, es una lucha de contrarios en tono de aparente frialdad. Es en realidad la soledad y la incomunicación de dos vidas, que ya no se reconocen en el amor, es la revelación de la dolorosa desarmonía de dos desconocidos. *¿Adónde están...*, sigue la total libertad estrófica y métrica. En las interrogaciones retóricas iniciales, intento de autorrespuesta que no es más que una divagación entre lo que podría ser, pero que jamás será, la voz lírica es fuerte y directa, mientras que la de la segunda estrofa, la asonancia proporciona un ritmo entrecortado, acorde al fluir angustioso del pensamiento. Los elementos de la naturaleza, en una cosmología romántica y simbolista, se imbrican de tal manera con lo soñado y sentido, que aumentan el universo poético añadiendo nuevas sugerencias. Poesía intimista, metafísica mucho más trascendente que la de los libros poéticos anteriores, y que niega esa “cosmovisión

sencilla” de la vida, casi de *andar por casa* que señala John C. Wilcox⁴⁴⁷ y que se debe rechazar categóricamente en este libro, en el que la poeta demuestra una actitud de profunda reflexión lírica.

En *¿Te duele la vida...*, otra vez vemos poesía, libre, expresiva y espontánea, con un estilo amoroso-erótico muy directo de escasísimos recursos. El eje estructurador semántico del mismo, es triangular y bastante tradicional: alma, cuerpo y vida, como la esencia del ser en el mundo. La imagen más lograda, que además nos remite al reiterativo y utilizado tesoro de significados que encontró en el *mar*⁴⁴⁸ y que tanto la ayudó a proyectar su alma poética, es la de la mano→ ancla / suelo de arena→ ausencia. Si interpretamos el poema como un texto palimpsesto, es muy sugerente el significado que se deriva ya que el que pregunta es el amante al *yo* femenino y lo que propone es que lo espere hasta que pueda superar el dolor por las ausencias de sus seres queridos⁴⁴⁹. *Contigo* es la modernización de la canción amorosa que con metro y léxico tradicionales, además de una estructura sencilla que desarrolla de modo original y subversivo el tema del gozo desde una perspectiva femenina de absoluta libertad, naturalidad y sinceridad.

Quisiera estar muy cerca de las almas..., emplea el endecasílabo, muy poco habitual de su poesía, quizá porque este poema es más reflexivo y no se basaba tanto en el impulso poético intuitivo. Sigue con una cierta austeridad de recursos: la reiteración y algunas metáforas sinestésicas tradicionales que transmiten esa oposición antagónica de los dos mundos irreconciliables. Tono pesimista, destructivo, que resalta el vacío, el abismo entre el pasado que se diluye en un presente auténtico y único.

⁴⁴⁷ WILCOX, John C., “Concha Méndez y la escritura poética femenina”, art. cit., p. 232.

⁴⁴⁸ El mar se convertirá en su vida en algo parecido a lo que describía Karl JASPER: «el mar es para mí el trasfondo natural de la vida sin más. El mar es la presencia gráfica de lo infinito», *Entre el destino y la voluntad*, op. cit, p. 21.

⁴⁴⁹ Hay un hecho biográfico muy doloroso en la vida de M. Altolaguirre que podría ayudar a esta interpretación: la muerte de su madre lo arrastró a una fuerte depresión. Este hecho podría justificar otra interpretación del poema.

2.3. El duelo de la madre como proceso de reafirmación de la identidad. *Niño y sombras* (1936).

Al año de casados tuvimos un niño, que murió al nacer; se hubiera llamado Juan. Manolo quiso hacerme creer que el niño vivía para que yo no sufriera; y entonces me encontraba en una angustia terrible: él me decía que vivía, y la enfermera, que había muerto. Esa misma noche pedí que me trajeran papel y lápiz, y entonces escribí mi libro *Niño y sombras*. Todos los amigos se volcaron en el hospital para verme y Federico me llevó un manojito de poemas dedicados para que los publicáramos en la revista⁴⁵⁰.

En *Niño y sombras* se exponen importantes hechos vitales categóricos para la trayectoria personal y poética de su autora, quien evoluciona desde el vitalismo positivista que había supuesto su nueva imagen de mujer intelectual y autónoma al volver de Buenos Aires, atravesando después del fallecimiento de su hijo por una situación límite de personalidad inadaptada, enfrentada al mundo, hasta una recuperación psíquica basada en el comienzo de una cierta concienciación social.

Ofrece una voz lírica depurada, concentrada en lo esencial, deja de lado los ejercicios vanguardistas, amplía de manera notoria el cómputo silábico de sus versos y se decanta por un léxico natural, sencillo pero muy exacto y concreto en la capacidad para denotar o connotar sus sentimientos⁴⁵¹.

Hasta ahora había basado su existencia en impulsos vitales, a veces alejados de la norma social, pero en este momento empieza a cuestionarse si no habría errado en sus planteamientos esenciales. Esta postura la arrastra a un cierto irracionalismo freudiano por el que intentará averiguar, a través de la ensoñación, el sentido de su existencia. Es consciente del paso del tiempo, de la mutabilidad de las personas, de la realidad y la religión no le sirve ni para explicar, ni consolar su radical sufrimiento. Busca respuestas y llega a una solución individualista: su vida solo depende de ella, los estímulos para seguir viviendo los tendrá que buscar y encontrar en sí misma porque nadie se los puede proporcionar; las fantasías y sueños

⁴⁵⁰Concha MÉNDEZ CUESTA, *Memorias habladas, memorias armadas*, op. cit., pp. 92-93.

⁴⁵¹Biruté CIPLIJAUSKAITĖ señala que «La voz de Concha Méndez adquiere su nota más original en los poemas del desconsuelo. El tema de la maternidad como una experiencia vivida produce versos que son únicos en el repertorio de la generación. Incluso éstos representan una variación *sui generis* sobre el tema del exilio; el exilio de la alegría de verse madre. La pérdida del hijo trae enriquecimiento de la expresión, introduciendo imágenes de la crianza y del ciclo lunar. La ternura, la inflexión de la voz al hablar a la criatura muerta son los puntos culminantes de su expresión lírica, que adquiere una nota exclusiva entre los compañeros de su grupo», «Escribir entre dos exilios: las voces femeninas de la Generación del 27», *De signo y significaciones. I Juegos con la vanguardia: poetas del 27*, op. cit., pp. 161-162.

descritos en épocas anteriores ya son espejismos. Nace una mujer nueva, más vulnerable e insegura, pero que vislumbra la necesidad de ser fuerte, enérgica ya que la vida es un espacio de tiempo, a menudo incomprensible e inabarcable, pero sobre todo, doloroso y cruel. Manifiesta una concepción vital desesperanzada y pesimista cercana a la de Schopenhauer.

La escritora era una mujer diferente y esa compleja personalidad, que no se ajustaba a un desarrollo previsible y lineal, era para los demás una cuestión que atraía, pero inquietaba al mismo tiempo, porque rompía y cuestionaba los esquemas tradicionales en las relaciones sociales. La paradoja de la escritora, aunque ella lo negara o disimulara, es que necesitaba desesperadamente ser aceptada por los demás, como la persona que era y no como la mujer que ellos querían que fuera; y, sin embargo, cuando estaba acompañada, la mayor parte de las veces, por amigos o por su marido, ella se sentía extraña, a menudo incomprendida; expresa, en muchos momentos, incertidumbre, confusión, dudas y siempre, experimenta sus vivencias en la más profunda de las soledades, escondida en lo recóndito de su intimidad.

Al perder a su primer hijo, entra en un proceso anímico demoledor, del que le costará mucho esfuerzo salir; el sufrimiento, impensable para ella, de esa pérdida y la verificación de que su compañero no la estimaba o comprendía como ella había imaginado, la arrastrarán a una situación extrema, descrita perfectamente en el libro, muy cercana a un tipo de enajenación psíquica, al que finalmente no se dejará llevar por un categórico, consciente y enérgico acto de voluntad individual de superación personal. Schopenhauer justifica y explica esta reacción positiva de las personas ante las circunstancias adversas de la vida por una necesidad de supervivencia⁴⁵². En los últimos poemas del libro la escritora expresa pensamientos como (“el más allá sin remedio”, “alma que pulsa los límites... / Horizontes... y desvelos...”, “Ni sé por

⁴⁵² «Todo acontecimiento perjudicial puede ser asimilado por el entendimiento, en otras palabras, puede ser aceptado por el sistema de verdades conectado con nuestra voluntad y sus intereses [...] Tan pronto como esto ocurre, se hace mucho menos doloroso; pero esta operación en sí misma es, a menudo, muy dolorosa y en la mayor parte de los casos tiene lugar solo lentamente y con reticencia. Pero la salud de la mente puede mantenerse solo en la medida en que esta operación sea llevada a cabo correctamente cada vez. Por otro lado, si, en un caso particular, la resistencia y la oposición de la voluntad a la asimilación de algún conocimiento alcanza un grado tal que la operación no puede culminarse; y en consecuencia, si ciertos acontecimientos y circunstancias son completamente suprimidos del entendimiento porque la voluntad no puede consentirlo, entonces si los huecos resultantes son rellenados arbitrariamente para poder establecer una conexión necesaria, abocamos a la locura», Arthur SCHOPENHAUER, (1844). *The World As Will And Representation*, Volume 2. Trans. E. F. J. Payne. New York: Dover Publications, 1966, p. 400.

qué obedezco, / sin perderme en las sombras / ateridas, heladas”) o (“Yo soy la vida sin remedio”) que exponen el proceso de asimilación del duelo en su entendimiento. Sin embargo, estas palabras descubren que la reorganización anímica no es total; hay una voluntaria negación a la pérdida de los límites de la razón para definir el estado en el que se encontraba; ella terminará por aceptar la nueva vida, con todas las “perdidas”, porque sabía que, si no lo lograba, podría extraviarse por los vericuetos de la sinrazón. Con todo, lo que sí se puede afirmar es que en la poeta se abren ya para siempre, unas grietas afectivas-emocionales que van a determinar el resto de existencia.

La construcción de la identidad de Concha Méndez muestra una cronología muy singular, imprescindible para entender con rigor su libro de poemas *Niño y sombras*. Cuando publica este libro, el último editado en España, su vida había dado un giro espectacular que ella narrará en sus *Memorias*. Resulta revelador si se compara con lo narrado en el diario íntimo de Morla Lynch⁴⁵³, un testigo directo, muy cercano a la escritora. Contrae matrimonio con Manuel Altolaguirre, poeta andaluz, integrante del grupo del 27, en una boda a la que acudieron la mayor parte de los mejores intelectuales del momento; poco tiempo después se queda embarazada, pero cuando llega el momento del parto, surgen complicaciones y el niño nace muerto. Durante el tiempo que duró el alumbramiento los amigos del 27 acompañaron a la pareja y transportaron a la propia experiencia vital, el talante estético vanguardista de la modernidad. En 1935 Pedro Salinas reconocía que en los modos literarios nuevos existía un impulso a reunir los extremos, que él denomina como “esa necesidad de convivencia que en el espíritu y en el arte moderno hay, hace muchos años, de actitudes humanas polares, de burla y profundidad, de cabriola y de dolor”⁴⁵⁴. Sin embargo, en este libro vamos a comprobar cómo, frente a la actitud de solidaridad poética de los “amigos”, había una mujer-madre que comenzaba a experimentar el que sería uno de los momentos más trágicos en su existencia. Esta experiencia vital va a provocar la creación del poemario *Niño y sombras*, como ella constató en

⁴⁵³ Vid *En España con Federico García Lorca...*, op. cit. pp. 249-250, 265-269, 323, 335-338. Carlos MORLA LYNCH narra con detalle los acontecimientos claves de este período de la vida de Concha Méndez y Altolaguirre.

⁴⁵⁴ Pedro SALINAS, “Escorzo de Ramón”, *Literatura Española siglo XX*, Madrid, Alianza, 1972, p. 157

sus *Memorias*. Además, a esta necesidad poética de catarsis a través de la poesía⁴⁵⁵, se le unirá el momento de madurez artística. La práctica literaria por su trabajo y colaboración en la imprenta “Nuestra vida era sedentaria pero rica, porque no hay mejor manera de leer poesía que dejando caer las letras, una a una, sobre la plancha”⁴⁵⁶ y la participación en los círculos literarios de la mayor y mejor élite intelectual del momento contribuirán también a consolidar la voz poética personal y lograda que aparece en este libro.

Niño y sombras reúne, como toda su obra anterior, poesía y vida. Este ejercicio de escritura autobiográfica a través de la poesía es muy importante para la poeta ya que desarrolla el poder interpretativo de la subjetividad, con el propósito de reconstruir su identidad perdida. El libro realmente se convierte en una reflexión íntima de efecto catártico para liberar esos pensamientos y sentimientos que confundían, bloqueaban a la escritora. Los versos que leemos en este libro respiran dolor, inseguridad e incertidumbre; sabe que es una mujer libre, pero necesita buscar apoyos emocionales fuera de ella misma, porque en esa indagación íntima no se puede encontrar. Revela que ha perdido la armonía entre ideas y acciones, porque desea lo que no tiene y desprecia lo que le ofrecen. Es una persona vulnerable que no encuentra salidas a su tristeza y desesperación por el profundo desacuerdo con su destino.

La separación trágica de su hijo provoca en ella tal sufrimiento que no puede asumirlo y lo transforma en un inmenso y doloroso clamor, que resuena desde el fondo de su conciencia a través de la poesía. La poeta establece un íntimo diálogo con su hijo fallecido para mitigar el penoso duelo que la muerte ha originado al cercenar de forma violenta e imprevista la secuencia natural de la vida. La poeta que, cuando se queda embarazada no parecía demasiado alegre con la noticia, sin embargo se revela ahora como una madre amorosa y feliz con su nueva condición, si ésta se hubiese producido. Expone el concepto de maternidad como una forma de realización femenina, en su caso no cumplida. Este fallecimiento la sumerge en un vacío lleno de sombras,

⁴⁵⁵ Lucía ETXEBARRIA expone en algunas escritoras su tenaz lucha por encontrar la cordura a través de la poesía: «yo me he planteado mil veces: el hecho de que una mujer tiene más papeletas para la rifa de la depresión, y no por una cuestión hormonal o genética, sino social, puesto que las mujeres lo hemos tenido más difícil a la hora de demostrar y vivir nuestras apetencias sexuales o a la hora de decidir lo que queríamos hacer», *La letra futura*, Barcelona, Destino, 2000, p. 23.

⁴⁵⁶ Concha MÉNDEZ, *Memorias...*, p. 92.

de inseguridades lo bastante explícitas, como para comprender la radical soledad de una mujer deprimida y sensible, enfrentada a un círculo social que no la comprendía. Vacío que llena poéticamente meciendo a un niño que solo existe en su imaginación, por eso surgen esas sombras que proyectan a la mujer que ya no es madre y al hijo que solo es una ilusión. Esa mujer que había sido Concha Méndez, individualista, que necesitaba desplazarse, buscarse, encontrarse con una identidad y voz propias, ahora se siente despojada de algo que era suyo, y que la había transformado en una mujer diferente: en madre (“El mundo / se afianzaba en mi sangre...”). La maternidad era para ella un estado que enriquecía el significado de la vida de la mujer.

La poeta, además, en la segunda parte del libro, ofrecerá una triste demostración de las horas bajas que vivía su relación de pareja; expondrá una dependencia afectiva total hacia su compañero, aunque reconocía que ya no era el hombre del que ella se enamoró. Se creía injustamente tratada y reclamaba su derecho a poder expresar la revolución de sentimientos contradictorios que experimentaba y la necesidad de ser escuchada con afecto, por lo menos por él, la persona que más necesitaba pero que parecía alejarse de ella cada vez más. (“Silencio”), (“frío”) son imágenes que connotarán esta incomunicación y soledad forzada que cada vez van haciendo más vulnerable a la escritora. La soledad por la ausencia del hijo y del compañero, le recordaba día a día la persona que ya no era, ni volvería a ser y que, además, no lograba encontrar su lugar en el mundo. La desintegración emocional primera va cediendo en el tiempo y da paso a un escepticismo y un cuestionamiento de la condición humana.

El libro está compuesto por veintiocho poemas, todos ellos numerados del 1 al 28, siete de ellos, además, están titulados. El *imprimatur* final del libro reza: “Se acabó de imprimir en los talleres de Manuel Altolaguirre y Concha Méndez, Viriato, 73, Madrid, el 16 de mayo, 1936 (p. 27)”⁴⁵⁷. Los ejes temáticos que estructuran el contenido de este libro reflejan hondo pesimismo y un fuerte poso de desencanto vital: *la muerte* y *el duelo* muy relacionados con el hecho de *la maternidad*, *la angustia existencial*, *el dolor por la humanidad*, y, en algunos pocos poemas surge *un germen de esperanza* regenerador para el futuro. Alrededor de estos núcleos,

⁴⁵⁷ *Niño y sombras*, op. cit., p. 27.

surgen las sombras y las voces del más allá que logran configurar una atmósfera de reclusión y pesadilla que recorre todo el poemario. El *yo* poético interpreta la respuesta de la humanidad ante su tragedia íntima como silencio, frialdad, incompreensión o rechazo lo que implica un progresivo decoloramiento en su identidad que identifica con las sombras y supone una inquietante llamada a otros mundos de preocupante realidad.

El dolor por la muerte del hijo, la dimensión de la pérdida justifica el fundamento de la mayor parte de los poemas. *El duelo* de la poeta surge como respuesta inmediata a esa aflicción intolerable, que parece encauzar en la expresión de un campo lírico, donde el *yo*, madre mutilada y el *tú*, el hijo muerto, hacen que la autora se posicione ante este sentimiento como hecho inmutable, definitivo en el tiempo y el espacio. La muerte de “Juan □ nombre elegido para el niño □”⁴⁵⁸ es transformada en el paradigma del dolor porque reúne todos los ejes del sufrimiento: al dolor y tortura padecidos por el propio cuerpo, añade la pregunta del sentido, el misterio, el recuerdo del ser *que no fue y debió haber sido*.

El concepto de maternidad que se manifiesta en el libro responde a una sincera reflexión sobre el papel de la madre cuando establece y crea un íntimo vínculo con el hijo que potenciará el desarrollo de campos emocionales nuevos, ignotos hasta ese momento. Muchos aspectos ocultos de su psique femenina se le iban a desvelar con la presencia de su futuro hijo y ella estaba dispuesta a vivir esta experiencia que se le revelaba auténtica y positiva en su identidad. Emerge persistentemente la idea de la gestación proyectada en ese prodigio de la creación, de la facultad de engendrar vida; el feto se convierte en el punto de partida, como campo de exploración de su vida, se le abría todo un universo de posibilidades que estaba por descubrir. Ella imagina siempre una relación íntima de complicidad entre madre e hijo que hubieran recorrido juntos, de la mano un placentero camino amoroso. Surgen imágenes cálidas de la madre protectora que arrulla y acaricia a su hijo en una atmósfera plácida y que lo observa crecer en armonía con el universo. Sin embargo todos estos sentimientos de la futura madre encontrarán un abrupto final con la muerte del recién nacido. Los sentimientos de pérdida que

⁴⁵⁸ «Al año de casados tuvimos un niño, que murió al nacer; se hubiera llamado Juan», Concha MÉNDEZ, *Memorias...*, op. cit., p. 92.

aparecen en el poemario la acercan a otra escritora, Rosalía de Castro que sufrió la misma circunstancia⁴⁵⁹.

Mientras en la muerte por vejez, se completa el ciclo cronológico de la vida, al niño se le ha "arrebataado" la vida, de hecho el luto de los padres es particularmente duro pues ven la muerte como algo antinatural e injusto. Factores específicos complican el duelo en la pérdida de un hijo pequeño según explica el psiquiatra R. A. Furman por el hecho de que se da una incompatibilidad de dos procesos psicológicos que suceden simultáneamente: el de alejamiento y el de vinculación afectiva⁴⁶⁰. El alejamiento o proceso de separación del fallecido empieza primero por una identificación del superviviente con el difunto, así Concha Méndez escribirá ("Tú, sangre de mi sangre, / centro de mi universo", "se desprendió mi sangre para formar tu cuerpo. / Se repartió mi alma para formar tu alma"). A través de la identificación con su hijo muerto le es posible retener los atributos del fallecido que los mantendrá como parte de la propia psicología del superviviente. Este proceso de identificación preserva psicológicamente la continuidad de la relación entre los supervivientes y el difunto ("Mi corazón que es cuna que en secreto te guarda, / [...] / te seguirá meciendo hasta el fin de mis horas"). Más adelante, cuando posea una situación más estabilizada para su yo, ella podrá distinguir entre aquellos atributos que le pertenecen a ella y los que pertenecieron a su hijo. En el caso de las muertes perinatales o neonatales, según describe C. S. Lewis, a los padres no les es posible incorporar en sí mismos ninguna parte del indefenso recién nacido y hacerla adaptable. Según él, el duelo por la muerte de un niño se comprende mejor si se lo compara con la pérdida de un miembro. La muerte del hijo provoca que quienes los rodean, también los esquiven, tal como harían con un mutilado, puesto que incitan en ellos miedo y ansiedad⁴⁶¹. K. Knapp nos refiere que la imagen de sí mismo del padre y de la madre es amputada

⁴⁵⁹ Rosalía DE CASTRO también perdió un hijo y expresó toda su desolación, todo su dolor y desesperación en un poema, que aunque las circunstancias del óbito fueron muy diferentes, el duelo como madre las acercará: ("Era apacible el día / y templado el ambiente, / y llovía, llovía / callada y mansamente; / y mientras silenciosa / lloraba yo y gemía, / mi niño, tierna rosa, / durmiendo se moría. / Al huir de este mundo, ¡qué sosiego en su frente! / Al verle yo alejarse, ¡qué borrasca en la mía!"), *En las orillas del Sar*, prólogo de Manuel Murguía, Madrid, Páez Edit., 1884, p. 44.

⁴⁶⁰ R. A. FURMAN, *The Child and his Family: The Impact of Disease and Death*, New York, E. J. Anthony & Koupornik, Wiley, 1973.

⁴⁶¹ C. S. LEWIS y A. PAGE, *Failure to Mourn a Stillbirth: An Overlooked Catastrophe*. *British Journal of Medical Psychology*, Vol. 51, 1978, pp. 237-241.

en parte habiendo encontrado seis características principales comunes a todos los padres que han perdido a un hijo. Estas *pautas modales comunes de respuesta*, tal como las denominó, se daban en una amplia mayoría de los padres de su muestra tanto en la forma como en la intensidad, *entrañando unas connotaciones beneficiosas y otras perjudiciales*⁴⁶². Concha Méndez responde perfectamente en este poemario a estas pautas modales de respuesta que representan aspectos naturales del complejo fenomenológico del proceso del duelo: *la promesa de no olvidar nunca al hijo* (“[Mi corazón] te seguirá meciendo hasta el fin de mis horas”, “has resucitado / para quedar ya en mí / en una eterna lágrima”); *el deseo de morir*: (“Ahora esa voz, que vence, / del más allá me llama / más imperiosamente / porque estás tú, mi niño”, “Le he querido seguir y nada puedo... / Existe un más allá que nos separa”); *la revitalización de las creencias religiosas*: Aunque esta característica no se da como tal en su poesía, sí aparecen léxico y símbolos pertenecientes a la liturgia cristiana (“cielo”, “limbo oculto” y “niño-ángel”); *un cambio de valores*: (“Ibas a nacer, el mundo / se afianzaba en mi sangre”, “El mundo es como un desierto / y el hijo en él un oasis”); *sombra de dolor*: (“Si turbia la razón y roto el sueño / pasó a ser una sombra entre mortales, / quede de mi luz que ahora me guía / antes de ser mi sombra larga noche”, “¿De qué color tus ojos, tu cabello, tu sombra?”). Además, en el proceso de la pena, está inmersa una sensación de afrenta que emerge, en especial tras la muerte de los niños, como una necesidad de justicia. Nuestro sentido de la rectitud sobre la vida se siente profundamente ofendido cuando un niño muere y a menudo tratamos, en nuestra pena, de enderezar esta situación⁴⁶³.

En muchos de los poemas, la poeta establece un diálogo consigo misma en tono confidencial, para comunicar todo lo que había imaginado ser y experimentar como madre futura, pero que nunca llegó a sentir. Catherine G. Bellver utiliza las palabras “exilio-destierro” para describir el estado emocional de la pérdida del hijo⁴⁶⁴. Esta situación de encontrarse

⁴⁶² Klaus KNAPP BOETTICHER, (1986) *Beyond Endurance: When a Child Dies*. Referido por Judith. A. SAVAGE, en su libro *Duelo por las vidas no vividas*, Barcelona, Ediciones Luciérnaga, 1992.

⁴⁶³ C. LEE, *La muerte de los seres queridos*, Barcelona, Plaza & Janés Editores, 1995.

⁴⁶⁴ «...el exilio también puede denotar la separación entre un individuo y otro ser, junto con sus consecuencias psicológicas, no tanto de fragmentación como de amputación, y no tanto de desdoblamiento y distanciamiento como de abandono y disminución. Así ocurre para la madre doliente, quien siente las raíces de su identidad humana cortadas y su alma sumida en la oscuridad. Basándose en estudios psicológicos, algunos teóricos concluyen que la identidad psíquica de la mujer depende del

desplazada de un posicionamiento familiar, una condición social “ser madre” que era suya y que violentamente había sido aniquilada, puede compararse a ese extrañamiento y desubicación que experimenta el desterrado. En este libro asoman la soledad, aislamiento, es decir, carencias afectivas que la hacen cada vez más una persona muy vulnerable. De este remolino de sentimientos negativos de pérdida, seguramente M. Altolaguirre también participaría⁴⁶⁵, pero por lo que revela la poeta, parece ser que cada uno resolvió la tragedia individualmente, sin compartirla con el otro⁴⁶⁶. En esta intensa experiencia emocional Concha Méndez necesita redefinir su identidad y resolver esas dolorosas y complejas emociones; para ello gran parte de los poemas los dedica a los recuerdos, pensamientos y sentimientos hacia el niño, que disminuyen su disposición emocional, su acercamiento a otros temas, tan queridos por ella en anteriores libros (el mar, los viajes, etc.). Necesita averiguar en una profunda exploración de sí misma, los anhelos frustrados e ideas aniquiladas respecto al hijo perdido, para poder dar salida a esa profunda crisis que la tiene bloqueada y paralizada emocionalmente. Son los efectos de un duelo que todavía no ha sido capaz de resolver. Así el duelo se incrusta en un campo imaginario, tierno y apasionado donde todo se dirime entre el *yo* doliente de la madre y el *tú* exaltado del niño muerto, lo que provoca una toma de postura inmutable ante esa muerte que borra las fronteras del tiempo y el espacio. La muerte del hijo se convierte en el paradigma del

establecimiento y la continuidad de relaciones íntimas con otras personas, mientras que la orientación teológica del hombre se forma a través del apartamiento individual y la ejecución de sus proyectos».

Catherine G. BELLVER, “Los exilios y las sombras”..., art. cit., p. 204.

⁴⁶⁵ En el *Epistolario* de M. Altolaguirre no hay ni una sola referencia a este trágico suceso, sin embargo en 1936 en su poemario *La lenta libertad*, dedicado “A Concha”, aparece un poema titulado *Mi hijo muerto*: (“Aquella intimidad, / aquel silencio, / cuando todo era amor / sin libertad posible, / cuando te confundías con su carne / en caricia total y prolongada, / existen en la muerte / ahora que te confundes con la tierra. / Este silencio íntimo / en otra nueva madre, / que no te dará el frío / ni a la luz de la vida, / será más prolongado, / no terminará nunca. / En este seno estéril / quisiera desnacerte, / reintegrarte a los ríos, / volver a ser mi sangre. / Te veo en fuga de ti, / huyendo disgregado / en todas direcciones. / Huyes de tu unidad. / Solo yo te concentro.”), Manuel ALTOLAGUIRRE, *Poesías completas*, Edic. Margarita Smerdou y Milagros Arizmendi, Madrid, Cátedra, 1987, pp.222-223.

⁴⁶⁶ En este decaimiento psíquico de la poeta, pudo colaborar el pensamiento que, como ha estudiado María Cinta MONTAGUT tenían muchos hombres de la época, entre ellos su esposo, Manuel Altolaguirre, de las mujeres que rechazaban la maternidad y que expresó en su poema *Mujer sola*, perteneciente a su libro *Soledades juntas*. Y aunque no es la misma negación de la maternidad porque aquí es deseada aunque no lograda, sí connota una imagen de desolación y soledad de la mujer-no procreadora: «En el pensamiento de Altolaguirre, una mujer que se niega a la función socialmente establecida para ella es como un barco que ha perdido el rumbo y no lo encuentra no sólo porque no tiene hijo, sino porque no tiene tampoco otra figura masculina a su lado, un amante o, se supone que un padre porque está como huérfana. Sin comentarios» (“La imagen de la mujer en la poesía canónica del 27”, *Calas: Revista de Literatura del Centro Cultural Generación del 27*, N° 5, [1999], p. 53)

dolor humano. La simple idea de aminorar el dolor se le antoja insoportable porque desnaturaliza el propio sentido del amor maternal. Esta impotencia humana ante el hecho ilógico de la muerte de un recién nacido, también la va a sentir uno de los amigos más cercanos, Luis Cernuda, que desde su peculiar visión de la realidad, en 1933 compone esta magistral elegía dedicada a los padres dolientes:

XIV

A Concha Méndez
y Manuel Altolaguirre

Eras tierno deseo, nube insinuante,
Vivías con el aire entre cuerpos amigos,
Alentabas sin forma, sonreías sin voz,
Dejo inspirado de invisible espíritu.

Nuestra impotencia, lenta espina,
Quizá en ti hubiera sido fuerza adolescente;
No dolor irrisorio ni placer egoísta,
No sueño de una vida sin maldad triunfante.

Como nube feliz que pasa sin la lluvia,
Como un ave olvidada de la rama nativa,
A un tiempo poseíste muerte y vida,
Sin haber muerto, sin haber vivido.

Entre el humo tan triste, entre las flacas calles
De una tierra medida por los odios antiguos,
No has descubierto así, vueltos contra tu dicha,
El poder con sus manos de fango,
Un dios abyecto disponiendo destinos,
La mentira y su cola redonda erguida sobre el mundo,
El inerme amor llorando entre las tumbas.

Tu leve ausencia, eco sin nota, tiempo sin historia,
Pasando igual que un ala,
Deja una verdad transparente;
Verdad que supo y no sintió,
Verdad que vio y no quiso.⁴⁶⁷

En el poema *Niño perdido*⁴⁶⁸ la madre busca, añora intensamente al hijo fallecido que nunca conoció, y al que se dirige para ofrecerle sus amorosas manos, aunque ya, solo sea, a través del mundo de los sueños, el único espacio donde es posible el contacto. La elegía está compuesta de veintiséis versos de arte menor, hexasílabos, excepto algunos versos que no

⁴⁶⁷ Luis CERNUDA, *Donde habite el olvido*, versión original del texto y manuscritos, A. Jiménez Millán (ed.), Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2004, p. 20. Antonio Jiménez Millán señala que del poema “hay cuatro versiones manuscritas y numeradas. La última fechada el viernes 18 de marzo de 1933. El primer borrador ofrece una versión muy extensa de la que Cernuda eliminará prácticamente toda la segunda parte; [...] La segunda y tercera versiones, mucho más breves, se aproximan a la definitiva. La cuarta versión es ya la que aparece en RD [...] El poema se publicó en el diario *El Sol* (26 de mayo de 1933) con el título “Eras tierno deseo” [...] La dedicatoria a Manuel Altolaguirre y Concha Méndez no aparecería hasta la tercera edición de *La realidad y el deseo*.

⁴⁶⁸ El título recuerda a la obra de teatro *Peter and Wendy* (1911) de James Matthew Barrie donde aparecían el personaje de “los niños perdidos” del país de “Nunca jamás”.

muestran esa regularidad. El poema está estructurado en tres agrupaciones versales de cinco, dieciséis y cinco versos; distribución que encuadra la necesidad de establecer un vínculo afectivo profundo con su hijo entre dos reflexiones de dolor. Son los efectos negativos de un duelo “no resuelto”, en el que el hecho de no haber podido tocar ni ver al recién nacido, le impide redefinir su identidad y resolver sus complejas emociones. La madre ocupa su tiempo, porque no puede hacer otra cosa, en recuerdos, pensamientos y sentimientos que van disminuyendo su disponibilidad emocional hacia el exterior; desea crear, aunque sea efímero y falso un mundo onírico en el que “soñar a su hijo perdido”, experiencia que aumenta el sufrimiento al comprobar que jamás volverá a sentirlo como ser real.

Comienza el poema con una metáfora sinestésica inquietante que connota la frialdad de la muerte, la madre no oye los sonidos normales de un ambiente donde existiera un niño recién nacido (“Silencio de nieve”). Este silencio frío, además añade sentimientos de soledad y aislamiento a la atmósfera buscada por la madre, para poder empezar a soñar a su hijo, ese ser que se originó a partir de su sangre derramada sin sentido y que se ha perdido (“¡oh niño perdido, tierna flor de sangre!...”). La poeta afirma la existencia del hijo como ser en esa sangre hecha cuerpo, que si en otro poema era como imagen metafórica un “arbolillo”, ahora es “tierna flor”, aludiendo a su carácter efímero y delicado. La madre se dirige a su hijo, en un lugar soñado donde solo existen el *yo* lírico y el *tú* exaltado en el ámbito de la muerte, ofreciéndole toda la ternura contenida (“Para ti mi mano / caliente de amores/ que ahora a la esperanza / de dolor se abre...”). Frente al frío gélido de la muerte, la calidez de una mano maternal que busca definir un espacio de incertidumbre, un lugar que solo se puede definir en la polaridad hijo-muerte-frío / madre-vida-calor. La realidad de la pérdida se asienta de tal manera en la madre que la arrastra a la negación de ella misma en la vida, para acercarse al tenebroso y asfixiante mundo del niño fallecido (“Esta mano mía / que para buscarte / en la noche triste / más allá del aire / se me va conmigo”). La esperanza de mantener un vínculo más allá de la muerte con el hijo va a resultar fallida, porque cuando la madre intente trasladar esa expresión sensorial del amor metaforizada en el tacto, comprobará que la no-existencia, la no-entidad anula toda

posibilidad de unión, incluso en ese mundo de irrealidad (“y todo es en balde, / que alcanzar no puede / ni sentir tu carne / de niño nacido”).

El traumático nacimiento es sugerido por una imagen religiosa de levedad del ser no viviente que marcha de la vida, no como en otros poemas caminado hacia la muerte, sino volando hacia el más allá (“con pena y sin aire, / con alas de ausencia / hecho niño-ángel”). La psicología médica, discute actualmente si es conveniente que para despedirse, la madre vea y toque a su hijo muerto, no habiendo una postura clara sobre el tema, pero prevalece la idea de que aquellas madres que se han despedido de sus hijos viendo y tocándolos, asumen el duelo de manera más positiva y con una duración más corta que aquellas que no. Concha Méndez pertenece al grupo de las segundas y parece añorar la imagen del niño para así poder recordarlo, hubiera necesitado fijar su recuerdo en una representación física de su busto, focalizado en el color del pelo y la cara (“Ni vi tu cabello / rubio, ni vi tu semblante, / pero me dijeron... y he de recordarte / como aquella estampa... / cuando me dejaste”).

Concha continúa con el tipo de poesía iniciado ya en *Vida a vida*, esencial, clara, con algunas imágenes dispersas, alejada de la retórica vanguardista y dedica a la expresión del sentimiento un tono de introspección riguroso, en una atmósfera de pesadilla que revela el estado de vulnerabilidad psicológica, en el que estaba inmersa.

El poema *¿Hacia qué cielo, niño...*⁴⁶⁹ que abre este libro es la expresión del doloroso vacío, de la mutilación anímica experimentada por la ausencia del hijo, es decir, describe un paisaje anímico de soledad, en el que intenta encontrar un sentido que mitigue el dolor insoportable que padece. Es una conmovedora elegía funeral (*endecha* o *planto*) compuesta por una tirada de veinticuatro versos heptasílabos blancos, es decir, de versos libres medios (Navarro Tomás)⁴⁷⁰. Comienza con el tópico del *ubi sunt?* que pregunta con angustia sobre el paradero eterno de su hijo (“¿Hacia qué cielo, niño, / pasaste por mi sombra / dejando en mis

⁴⁶⁹ Para ver texto completo, Anexo.

⁴⁷⁰ Tomás NAVARRO TOMÁS, *Métrica Española*, Barcelona, Edit. Labor, 1986: «Modalidad de siete a once sílabas».

entrañas / en dolor, el recuerdo?”)⁴⁷¹. Y en estos versos, una “sombra” de la madre que quiso ser y no lo consiguió, busca la dirección de esa morada donde se encuentra el hijo, ese lugar azul “cielo” para el inocente, que dejó como única huella de su existencia “el recuerdo”, el dolor real y anímico. “Las entrañas”, el lugar esencial e íntimo de alma y cuerpo, recipiente en el pasado de la vida, ahora están doloridas, no tanto por el traumático parto real, sino porque es el propio sufrimiento y dolor real, el responsable de actualizar el recuerdo de la privación de una parte de su ser. La muerte aparece sugerida por la imagen de la impotencia del nuevo ser para captar la luz (“No vieron luz tus ojos”), y esta negación queda trascendida por oposición con la luz que infundió la nueva vida que se gestaba durante el embarazo (“Yo sí te vi en mi sueño / a luz de cien auroras. / Yo sí te vi sin verte”). Se alude a esa capacidad machadiana de soñar la vida, en un momento temporal perfecto al efecto, el amanecer, por los matices en el juego de luces que encerraba; ella en muchos despertares (“cien auroras”) imaginó cómo sería su hijo con tanta intensidad (“yo sí te vi...yo sí te vi”), que consiguió otorgarle entidad real, algo inefable que no podía expresarse sino a través de la paradoja (“te vi sin verte”). Pero no solo era un sueño, sentía la presencia real del ser que existía en ella. La sangre, como ha señalado John C. Wilcox, tiene diferentes significados en relación al momento vital de la escritora:

Simboliza una energía desbordante (en un poema para Alfonso Reyes) y una velada o recóndita feminidad (en un poema para Carmen Conde). Luego con *Niño y sombras*, la sangre se relaciona, primero con la alegría del embarazo y, después, con la tristeza (cuando el primer hijo muere al nacer). Así que la sangre se relaciona con el ciclo de la fertilidad femenina. [...] se trata de una metáfora complicada, ya que por un lado sugiere pena por la sangre derramada y desperdiciada, pero, por otro, lleva una connotación positiva (o, al menos, no negativa) □ en el sentido de que a través de la sangre derramada se crea algo □. [...] la sangre es una metáfora polivalente y conflictiva; reconoce que la vida empieza y termina con sangre, que la sangre es a la vez génesis y término⁴⁷².

Sin embargo en este poema la sangre es un símbolo de unicidad entre el hijo y la madre, es la prueba de que el *tú* solo se justifica por el *yo*, es la trascendencia última de la maternidad en la que la mujer pierde una parte de sí misma en el alumbramiento (“Tú, sangre de mi sangre”). Este proyecto de ser, se convierte en la vida de la poeta, en su justificación (“centro de

⁴⁷¹ Catherine G. BELLVER advierte que Concha Méndez, en su obra poética, utiliza la imagen de las sombras muy pronto en su obra creativa « A partir de 1932 las sombras y los sueños, la oscuridad y la luz, se enfrentarán en la poesía de Méndez, algunas veces compaginándose y alternándose y otras veces chocando en un conflicto interior de inquietud desoladora», “Los exilios y las sombras”, *Concha Méndez en su mundo. (1898-1986)*..., op. cit., p. 201.

⁴⁷² John C. WILCOX, “Concha Méndez y la escritura poética femenina” en *Concha Méndez en su mundo*..., ibídem, p. 223.

mi universo”) porque el ser que todavía no era, pero que soñaba que sería, ocupaba el lugar de su eterna soledad (“llenando con tu ausencia / mis horas desiguales”)⁴⁷³. La tensión emocional de la madre ansiosa que espera a su hijo, queda rota en la mitad exacta del poema, cuando la llegada del nuevo ser se convierte en partida, cuando los primeros gestos y las normales respuestas de los recién nacidos son brutalmente usurpadas por la ingrata muerte (“Y después, tu partida / sin caricia posible / de tu mano chiquita, / sin conocer siquiera / la sonrisa del ángel”). La relación materno-filial entra dentro del círculo interno de las relaciones íntimas, en las que la mujer queda ligada, encadenada emocionalmente con los eslabones del sentimiento amoroso al recién nacido; es una de las relaciones más interesantes y complejas de la mujer, que provoca desde el mayor placer al mayor dolor, porque se establece entre seres que se necesitan recíprocamente para su estabilidad emocional. En la interacción primaria de la madre con el hijo, los sentidos del tacto, la vista y el oído son definitivos para configurar y mantener relaciones íntimas y emocionalmente saludables. La pérdida de su hijo despierta una vehemente ansiedad ya que no lo ha podido tocar, ni ver, ni oír; esta carencia sensorial la lleva a encontrarse deshabitada en su interior y exclamar (“¡Qué vacío dejaste, / al partir, en mis manos! / ¡Qué silencio en mi sangre!”). Y así Catherine G. Bellver expone que: “En este libro las imágenes de oscuridad –noche, bruma, niebla– se combinan con otras de frialdad y silencio para crear un paisaje anímico de desolación. El silencio penetra el cuerpo humano superando sus propiedades audibles para alcanzar dimensiones fisiológicas”⁴⁷⁴. El duelo afecta a toda su corporalidad, que no se expresa, ni siquiera, a través del símbolo de la energía femenina, la sangre, que parece haber perdido el significado generador de vida.

La madre intenta resolver el bloqueo emocional provocado por esta muerte, a través de la huida de esa situación dolorosa para terminar con el tormento vital. Escucha, en su interior, la llamada del mundo de las sombras cada vez con mayor nitidez, porque allí se encuentra alguien que le pertenecía: su hijo (“Ahora esa voz, que vence, / del más allá me llama / más

⁴⁷³ Vid Nancy CHODOROW, *The Reproduction of Mothering: Psicoanálisis and the Sociology of Gender*, Berkeley, University of California Press, 1978 y Carol GULLIGAN, *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development*, Boston, Harvard University Press, 1982.

⁴⁷⁴ Catherine G. BELLVER “Los exilios y las sombras”, art. cit., p. 201.

imperiosamente / porque estás tú, mi niño”). Esta visión negativa responde a la actitud fatalista, casi barroca que señala Catherine G. Bellver en la posterior época del exilio e incluso antes cuando la poeta “prefiere eludir la tensión equilibrada unamuniana para acudir al sentido de temporalidad, desengaño y descenso del Góngora que ve todo deshacerse *en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada*”⁴⁷⁵. La voz poética no puede seguir con el dolor psíquico intolerable de la separación, por ello vislumbra como única salida la reunión con su hijo en el otro lado, (“el más allá”). Esta fuga anímica estuvo en boga sobre todo a partir de las vanguardias tanto en revistas como también en los propios textos literarios. La poeta, en un estado de aniquilamiento brutal, se aislará voluntariamente en una especie de “balazo moral”, que no llega al suicidio porque todavía existía en ella una conciencia de arraigo en este mundo, que atraía hacia la vida a personas que, como ella, expresaban los lazos afectivos o poco claros o a punto de romperse.

En esta composición, la autora evita formalismos retóricos gratuitos ya sean tradicionales o vanguardistas y busca “la palabra esencial” que plasme su estado anímico; por ello utiliza un léxico sencillo que expresa una visión del mundo pesimista y sin esperanza; poesía del desarraigo que indica la no conformidad con el destino que le había tocado sufrir. Las imágenes, las sombras, la sangre, las voces del más allá, manifiestan una visión angustiada de la vida, en una autoevaluación negativa, con una inquietante desvalorización. Pero también, el poema es una suave llamada de auxilio de una persona que observa impotente cómo su mundo se está desmoronando. La imagen de mujer que se formula en este poema está muy lejos de esa imagen de mujer moderna frívola, alocada, superficial que describía Morla Lynch; en cambio sí observamos a una mujer profunda, sufriente, que reivindica el derecho a ser madre con todas sus consecuencias. Una mujer verdaderamente moderna que no renuncia a nada en su vida.

La misma expresión de desolación anímica por la pérdida del hijo y la proyección de la maternidad a esa zona de las sombras donde se halla el niño, reaparece en el siguiente poema *Se desprendió mi sangre para formar tu cuerpo*⁴⁷⁶. El tono elegíaco es similar al anterior. El poema está compuesto por dos tiradas de cuatro y cinco versos alejandrinos asonantados los

⁴⁷⁵ *Ibidem*, pp. 200-201.

⁴⁷⁶ Para ver texto completo, Anexo.

versos pares y sueltos los impares. Concha Méndez marca mucho la cesura en cada verso, dividiendo la mayor parte de los versos en hemistiquios de siete sílabas que imprimen al poema un ritmo fúnebre muy marcado. Está estructurado en dos realidades temporales: el embarazo y las consecuencias del fatal parto, que coinciden con las dos estrofas. La primera estrofa evoca, por el recuerdo, el embarazo en su dimensión corporal-anímica de creación del nuevo ser y en la dimensión temporal-corporal del ser generador de vida, la madre. El origen, el germen, surge por el altruismo de la madre que cede gustosamente parte de ella misma para engendrar al hijo. Utiliza el símbolo de la sangre, fluido vital necesario para el hecho de creación física del ser y proyecta entidad metafórica a lo inmaterial del espíritu para poder compartirlo con el ser que nace en ella (“Se repartió mi alma para formar tu alma”). El tiempo de la gestación es evocado a través de la imagen temporal-astral (“Fueron nueve lunas”). Si a los naturales nueve meses intensos de gestación, llenos de dudas en las madres primerizas, se les añade el problema del insomnio, es natural la inquietud emocional de dicho período. El hecho de no haber podido ver al niño, desencadena un agudo dolor asociado al tiempo exacto (“Y fue en la hora de verte que te perdí sin verte”); subyace en esta comunicación afectiva, la imagen tradicional de la madre expectante, es decir, la que espera ver a ese hijo en el momento preciso del nacimiento. Esta imposibilidad le hace cuestionarse sobre el cromatismo de partes esenciales del cuerpo del niño en las que se fija cualquier madre (“¿De qué color tus ojos, tu cabello, tu sombra?”), pero no en el color de la sombra, que parece tener un significado disémico: el color de la no-existencia se rebela contra la sombra, al no haber obstáculo alguno que rompa el haz de luz y, también, la poeta evoca a través de la sombra los miedos, temores, la incertidumbre de la existencia del recién nacido. En los tres últimos versos la poeta se despide, con sincera ternura de su hijo, en una proyección anímica, metáfora de la maternidad, en una “nana”⁴⁷⁷ espiritual (“Mi corazón

⁴⁷⁷ Decía Gabriela Mistral que «En la mitad de la vida he venido a saber que todos los hombres son desgraciados y necesitan siempre una canción de cuna para que apacigüen su corazón», Otto MORALES BENÍTEZ, *Gabriela Mistral. Su prosa y poesía en Colombia*, op. cit., p. 14.

que es cuna que en secreto te guarda, / porque sabe que fuiste y te llevó en la vida, / te seguirá meciendo hasta el fin de mis horas”)⁴⁷⁸.

El *yo* poético, la madre, se dirige a un receptor ausente, el hijo, en un tierno diálogo sin respuesta. El poema está basado en repetitivas estructuras binarias que a veces desembocan en paralelismos sintácticos (“Se desprendió mi sangre para formar tu cuerpo. / Se repartió mi alma para formar tu alma.” “Y fueron nueve lunas / y fue toda una angustia”). La utilización de los tiempos verbales va cambiando del tiempo pretérito para el recuerdo del golpe mortal, el presente para asentar su condición de madre y el futuro para asegurar ese amor materno-filial al infinito. El verso de arte mayor es muy poco frecuente en la poesía de Concha Méndez, pero en este poema lo utiliza porque para el tema grave que desarrolla, la muerte de su hijo, se muestra más apropiado.

En *Recuerdos*⁴⁷⁹, la autora evoca los momentos felices, las intensas emociones, en soledad, anteriores al nacimiento del hijo, como una de las experiencias más enriquecedoras y plenas de la mujer. El poema está compuesto por doce versos octosílabos que riman en asonante la mayor parte de los versos pares, formando un irregular romance. Igual que en los anteriores se estructura a través del recuerdo en dos temas perfectamente delimitados en la mitad del mismo: la soledad de la madre y la felicidad regeneradora del embarazo en ella. El poema comienza con dos versos (“Ibas a nacer, yo sola / iba contigo a esperarte”) que sugieren significados diferentes: el primero, nos transporta al origen mismo del hecho donde se dirige a su hijo para comunicarle que ella, su madre, sí estaba expectante ante su llegada, aunque fuera en soledad. El segundo significado será una constante de la vida de Concha Méndez: la soledad manifestada desde sus primeros libros que adquiere diferentes modulaciones (melancolía, tristeza...), pero que, a partir del poemario *Vida a vida*, acrecienta su intensidad, convirtiéndose ya, en un tema recurrente. Aparece una cálida imagen de la madre que se dirige hacia “algún

⁴⁷⁸ En el poema de Rosalía de Castro sobre la muerte de su hijo también señala este vínculo eterno entre madre e hijo: (“Tú te fuiste por siempre; mas mi alma / te espera aún con amorosa afán, / y vendrás o iré yo, bien de mi vida, / allí donde nos hemos de encontrar. / Algo ha quedado tuyo en mis entrañas / que no morirá jamás, / [...] / En el cielo, en la tierra, en lo insondable / yo te hallaré y me hallarás. / No, no puede acabar lo que es eterno, / ni puede tener fin la inmensidad”), *En las orillas del Sar*, op. cit., p. 45.

⁴⁷⁹ Para ver texto completo, Anexo.

lugar temporal” para recibir al hijo, pero como lo lleva en su interior, van los dos juntos, borrándose los límites temporales entre el presente y el futuro en un acto de encuentro amoroso e íntimo que nadie puede compartir. Los cuatro versos siguientes van entre paréntesis porque quiere hacer la aclaración de que la soledad es una condición necesaria de la maternidad y para ello, utiliza el símil del desierto, para el mundo, en el que la creación de un nuevo ser es el oasis: “(La madre va siempre sola, / quien quiera que la acompañe; / el mundo es como un desierto / y el hijo en él un oasis)”. Expresa una de las circunstancias vitales que definen al hombre moderno, el de la soledad en compañía, pero que en ella viene ligado en este momento, a la maternidad. Destaca del mundo, la esterilidad, la monotonía, la dureza para sobrevivir en él, terribles condenas que conlleva el hecho de vivir, intensificadas por oposición, a la fertilidad, la tregua, el descanso que supone la génesis de un hijo en este aislamiento de la mujer viviente. El embarazo, simbolizado como un camino que deben recorrer juntos, madre e hijo, (“Caminabas en mi seno”) se enriquece por las desconocidas emociones, que van despertando en ella, una nueva forma de ver el mundo, una nueva mirada más segura, amplia y mucho más positiva que justificaba sobradamente el sentido de la existencia (“mis ojos se hacían más grandes; / la tierra con mar y cielo / era más firme que antes. / Ibas a nacer, el mundo / se afianzaba en mi sangre...”). La voz poética vuelve a sentir visceralmente su gestación, en esta hipérbole metafórica en la que el mundo cobra sentido por la energía originada en la nueva madre. Los puntos finales son demoledores porque nos señalan el abismo entre lo que la autora había experimentado antes del alumbramiento y lo que sufrió después: (“ibas a nacer”) pero (“te perdí sin verte”)⁴⁸⁰. Hay un símbolo recurrente, que subyace en todo el poema y es el de la vida como el camino-gestación, desde una perspectiva muy novedosa, el de la mujer-madre que debe recorrerlo al lado de su hijo, estableciendo unos vínculos afectivos profundos, en los que nadie puede participar, solos los dos protagonistas, el embarazo (“caminabas en mi seno”) y el parto que era terminar ese recorrido (“iba contigo a esperarte”).

En la poesía de Concha existen dos tiempos: el tiempo subjetivo personal que la poeta paraliza en su obra, con múltiples fotogramas de su vida y cuyo paso empieza a justificarse más

⁴⁸⁰ Del poema *Se desprendió mi sangre...* de este libro, p.82.

con las pérdidas que produce, que con los frutos que recibe, y el tiempo objetivo, histórico de los demás, que le ha servido a lo largo de su viaje vital, para conocer e investigar la realidad exterior, pero del que se va alejando. La autora evoca, en esta poesía teñida de nostalgia, la potencial y soñada armonía del pasado, rota posteriormente.

El tono elegíaco de *Fue*⁴⁸¹ vuelve a expresar el intenso dolor que le causa la pérdida y ausencia del hijo. Poema, transición entre la silva⁴⁸² y el verso libre moderno, compuesto de quince versos, la mayor parte heptasílabos, y el resto endecasílabos, sin rima, en el que la poeta se define como un dios-demiurgo que actúa, primero imaginando en el mundo superior de las ideas al ser-hijo para después, cuando se materializa en el mundo sensible, se rompa la armonía de la creación en el tiempo, y termine por resucitar en el triste recuerdo inteligible, pero nunca sensible⁴⁸³. La poeta conversa con su hijo y le revela que ella ya, mucho antes de concebirlo como ser en su materia, lo había creado espiritualmente en una realidad más allá de lo sensible, ininteligible, ni siquiera, como en otras ocasiones, el mundo onírico le había servido como refugio; era un primer nacimiento psíquico, en soledad, donde vivía a su hijo desde la primera conciencia de existencia, creando unos vínculos que daban sentido a esta construcción subjetiva (“Fue más allá del sueño, / en otra realidad no compartida, / donde mi alma concibió la tuya”). Esa (“realidad no compartida”) en la que ella piensa por primera vez en su hijo, la relaciona con el lugar a donde, según la doctrina tradicional cristiana, van las almas de quienes antes del uso de la razón, mueren sin el bautismo (“Al limbo oculto de esas claridades, / por ruta de misterio caminando, / hacia ti me acerqué con tu alborada”). Y, como ya es normal en este poemario, la escritora vuelve a utilizar el símbolo de la sangre, el fluido vital generador de la madre que, como una escultora o pintora, utiliza su propia y mejor materia para esculpir o dibujar, con

⁴⁸¹ Para ver texto completo, Anexo.

⁴⁸² Poema no estrófico de extensión indeterminada en el que se combinan al arbitrio del poema heptasílabos y endecasílabos que riman en consonante libremente, pudiendo quedar algunos versos sueltos sin rima.

⁴⁸³ PLATÓN distinguía dos modos de realidad, una, a la que llamaba inteligible perfecta “Ideas”, y otra a la que llama sensible “copia de la perfección”. La realidad inteligible se caracteriza por ser inmaterial, eterna, siendo, por lo tanto, ajena al cambio, y constituye el modelo o arquetipo de la otra realidad, la sensible, constituida por lo que ordinariamente llamamos “cosas”, y que tiene las características de ser material, corruptible, sometida al cambio, esto es, a la generación y a la destrucción, y que resulta no ser más que una copia de la realidad inteligible. Vid *Obras completas*, traducción del griego, preámbulos y notas por María ARAUJO [et al]; introducción a Platón por José Antonio MÍGUEZ, Madrid, Aguilar, 1969.

mano firme y segura, su mejor creación (“Mi sangre fue después / a señalar con pulso / preciso tu contorno”). Sin embargo, esa alborada que anunciaba la armonía del universo en la futura madre, queda devastada por la luz de un nuevo día, que desanda el camino iniciado por la misma en el encuentro con su hijo. La muerte es sugerida, dentro de esa “cotidianeidad”, por una imagen de un sujeto femenino temporal que con naturalidad, aparta eternamente al hijo de la madre (“Hasta que nueva aurora / te llevó para siempre”). En la narración que hace Morla Lynch del “parto literario” de Concha, relata que el desarrollo del mismo no avanzaba dentro de la normalidad, pasaban las horas y las fuerzas iban decayendo; por ello, los dos doctores que la atendían y M. Altolaguirre decidieron llevarla a un hospital en la madrugada, el aborto se produjo durante esa primera parte del día. Parecía que esos iniciales momentos positivos de fuerzas vitales, cuyo origen es “el enigma de la propia vida”, llevaban en sí la fatal temporalidad que anunciaba su terminación. El poema, exactamente igual que en el poema *Recuerdo*, encuadra la proyección anímica del dolor al origen mismo de la causa, con la repetición de parte del primer verso, donde únicamente desplaza el tiempo verbal del pasado ilusionado, esperanzador (“Fue más allá del sueño”) al tiempo presente desmoralizado, pesimista (“y es más allá del sueño”), en ese (“limbo oculto”) que se encuentra en los abismos de su alma, donde a través del recuerdo, vuelve a vivir (“donde has resucitado”) la imagen de ese hijo que jamás será, aunque se actualizará en la madre (“para quedar en mí”) como infinito dolor, sugerido por una bella y sufriente imagen (“en una eterna lágrima”).

Juan Herrero Senés define como una característica en el Arte Nuevo de esta época de principios del XX, lo que él llama “visión primordial” que busca explicar el verdadero significado de la existencia que siempre se presenta contradictorio y absurdo⁴⁸⁴. Este poema no

⁴⁸⁴ « Por un lado, la importancia de la noción misma de “visión” y la comprensión de la producción estética como un nuevo modo de mirar. [...] con “visión primordial” se alude al fenómeno de la aparición de súbitos momentos de “iluminación” donde parecen captarse los verdaderos caracteres de la vida, revelaciones protagonizadas tanto por personajes, como por narradores y por sujetos poéticos donde se cree observar la existencia desvelada en su significación última, que es casi siempre su carencia de significado, y por tanto se experimenta lo trascendente. [...] La visión primordial tiene no poco de experiencia contradictoria. [...] La visión tiene como resultado algún modo de “comprensión reveladora” de la vida donde se percibe lo que ésta tiene de desfundamentada, absurda y carente de significado. Pero, eso, precisamente, es *su significado*. El sentido de la vida es experimentado en la visión reconocedora de que no posee sentido alguno. [...] La visión primordial guarda una relación esencial con el nihilismo, en tanto que experiencia cognoscitiva de la nada», Juan HERRERO SENÉS, *Nihilismo y Literatura de*

es más que la aplicación de esta “visión primordial” que le revela al sujeto poético que el sentido medular de su vida es cruel, absurdo y demoledor, que la fantasía le podía hacer creer que estaba dentro del mundo, pero la realidad se encargaba de demostrarle que esa “querida armonía” desembocaba, a veces, en la nada.

El *yo* poético expresa a un *tú* receptor, su compañero, el dolor anímico de la pérdida y la pena por la eterna imposibilidad de reunión en *Ha vuelto donde estaba*⁴⁸⁵. El tono elegíaco es el mismo que en todos los poemas, pero la diferencia es que al dirigirse a su compañero, el niño ya está fuera, ausente de ese diálogo íntimo al que se sujetaba la autora en otras composiciones, para no terminar de perderlo definitivamente. Con esas imágenes de la vida como ir, transitar, caminar y de la muerte, como un retorno, un volver al lugar desde donde se partió, la poeta reflexiona sobre este desandar el camino iniciado (“Ha vuelto a donde estaba”) y compara el diferente efecto, la desigual magnitud de la carencia de este ser, mucho más honda y profunda en la madre (“de mí se llevó el alma”) que en el padre (“de ti se habrá llevado un imposible”). Hay amargura en la utilización del futuro: sugiere la duda sobre los sentimientos del *tú* y los reduce a una fría reflexión de la existencia inviable (“alguien que no pudo llegar a ser”). Dos modos antagónicos de sentir, maternidad y paternidad: a ella no le importa exhibir sus emociones, al *tú* sí, lo que no significaba que negara o suprimiera el sentimiento, sino que, seguramente, lo que buscaba era dominarlo, en una especie de asepsia emotiva. La voz poética sufre la pérdida del hijo como una mutilación de ella misma, se siente incapaz de afrontar positivamente el propio presente. La intensidad del duelo no depende de la naturaleza de lo perdido, sino del valor que se le atribuye⁴⁸⁶.

Poesía desnuda, sencilla y directa. El poemita está estructurado a través del movimiento entre los límites espaciales de vida y muerte que se acercan y se alejan al ritmo de la tensión y expresión emotiva; verbos de movimiento (“Ha vuelto, habrá llevado, se llevó, seguir, separa”),

entreguerras en España (1918-1936), tesis dirigida por Dra. Dolors Oller Rovira, Barcelona, Universidad Pompeu Fabra, 2006, ISSN 84690-0321-6, pp. 340-341.

⁴⁸⁵ Para ver texto completo, Anexo.

⁴⁸⁶ La interpretación del duelo como consecuencia de los apegos es afirmada por Murray Parkes y John Bowlby como que el duelo es la consecuencia de nuestros apegos afectivos. El dolor del duelo forma parte de la vida exactamente igual que la alegría del amor y de hecho es el precio que pagamos por el amor, el coste de la complicación, C. M. PARKES, “Il lutto: Studi sul cordoglio negli adulti. Feltrinelli”, Milán, 1980 y J. BOWLBY, *Attacamento e perdita*, Turín, Opere Y. Boringhieri, 1976.

todos para evocar ese arrebato, ese intento de huida fracasado, esa distancia insalvable, es decir, esa desorientación anímica que no logra ubicar.

*Canción*⁴⁸⁷ es una nana elegíaca a su hijo nonato que identifica con un (“arbolillo”) que no pudo crecer. Es un poema de corte popular, de sencillo pero intenso lirismo. Está formado por doce versos polimétricos con la misma rima asonante en todos los versos pares, que enriquece el valor rítmico de la canción. El poema está dividido de dos en dos versos, y, las parejas pares, van entre paréntesis, una distribución que ya había utilizado en el poema “Estanque” de *Surtidor*, para diferenciar dos mundos, el de la infancia y el de la naturaleza. En cambio, en este poema los versos acotados por los paréntesis son la expresión de pérdida, el dolor de la destrucción, de la esperanza, de las expectativas; los paréntesis sugieren el corte brusco y tajante del curso vital-natural del tiempo por la acción de la muerte. En el resto de los versos la voz lírica describe el proceso luctuoso a partir del recuerdo.

El primer pensamiento se proyecta en la terrible injusticia que ha cometido el universo por el arrebato del hijo, propiedad del *yo* solamente durante el embarazo y que ahora posee la tierra para siempre (“Ya tiene la tierra algo / que fue mío nueve lunas”). Es significativo que utilice “algo” y no “alguien” para referirse al feto, parece sugerir la pérdida de la condición humana. Además el adverbio “ya” también recuerda el proceso cíclico de la muerte que devuelve a la tierra lo que antes era vida. Roberta Quance encuentra “la huella de Alfonsina Storni (“nueve lunas”), a quien la autora conoció en su viaje a Argentina y Uruguay”⁴⁸⁸. Con una delicada, tierna y sugerente metáfora (“arbolillo nuevo / sin ramas ni fruta”), evoca al nonato y destaca su pequeño tamaño con el diminutivo, y su desnudez-esterilidad. Proyecta en un elemento de la naturaleza vegetal, el árbol frutal, la imagen de su hijo, que regado y alimentado hubiera podido crecer y ofrecer sus frutos más dulces. A partir de esa metáfora del arbolillo, elabora un desarrollo alegórico (“brotó en mañana florida / de esperanzas y de luchas”) que rememora obsesivamente el doloroso parto. El significado de la muerte está evocado por la imposibilidad de contemplar la belleza de los principales elementos del

⁴⁸⁷ Para ver texto completo, Anexo.

⁴⁸⁸ Roberta QUANCE, “Hago versos, señores...”, art. cit., 1998, p. 195.

firmamento, el sol y la luna, tan obsesivamente contemplados y admirados por la poeta “(pudo ver el sol / y no vio la luna)”. Parece sugerir con el pretérito “pudo ver” la posibilidad de que el niño naciera vivo y viera, aunque poco tiempo, la luz de la mañana. Con la imagen del “ángel de la guarda” que imprudentemente abandona su función protectora para dormir, la poeta argumenta la causa de este luctuoso suceso (“El ángel que lo guardaba / se durmió en la noche oscura”). La protección divina se muestra impasible ante el destino de un inocente. La oscuridad de la noche acrecienta el patetismo del enunciado. El niño recién nacido, “(mi arbolillo nuevo / tuvo triste cuna...)”, tiene un impersonal y frío féretro donde recogerse. Si en otro poema el corazón de la madre era (“cuna que en secreto te guarda”), ahora es este duro, hostil depósito terrestre, el que va a acoger al hijo, como si fuera una cama protectora donde la tierra-madre pudiera acunar al niño. Refugia su desconsuelo en una identificación del hijo como elemento natural que vuelve a la tierra protectora, que arrebatara el papel de madre al *yo* lírico. La voz poética no señala a un interlocutor, se dirige a cualquier receptor que pueda escuchar el relato de su tragedia; la poeta comienza a aceptar la evidencia de la pérdida, lo que no impide que al revivir el suceso en el recuerdo y constatar que es solo eso, un recuerdo, le ocasione el abatimiento anímico.

En el poema de iacónico contenido, *Que no venga, no, no venga*⁴⁸⁹, sextilla de seis octosílabos de rima asonante, de tono tradicional de poesía popular en la que se combina la levedad y gracia de la estrofa, con la intensidad emotiva y dramática del tema, reitera el recuerdo de aquel día fatídico y luctuoso, para que no vuelva a su memoria, porque todavía no ha sido capaz de superar el suceso y el dolor se le presenta como insuperable. Se autodefine como (“viviente herida”) porque la pérdida se ha convertido en incapacidad para afrontar el nuevo modo de ser, de vivir y siente ya su derrota; no puede utilizar ya ninguna energía que le ayude a resolver y a enfrentarse a esta nueva situación de ser (“madre sin hijo”), ya ha agotado toda su potencialidad anímica⁴⁹⁰. Poema sencillo pero intenso y cristalino que describe el estado

⁴⁸⁹ Para ver texto completo, Anexo.

⁴⁹⁰ La psiquiatría actual considera que un duelo bien asumido suele durar entre tres y seis meses. Si tenemos esto en cuenta, Concha Méndez narra en sus *Memorias* que escribió estos poemas

de víctima sufriente en el que estaba sumida la poeta. Los prejuicios sociales de la época que consideraba la muerte del feto como un fallo en la naturaleza de la madre, podría haber favorecido de alguna manera este bloqueo emocional de la poeta⁴⁹¹.

El segundo eje temático de este libro, *la angustia existencial*, mantiene estrecha relación con los tristes hechos acaecidos en su vida. Es evidente que el luto por la muerte de su hijo afectó de manera importante en el equilibrio emocional de la poeta que se ve incompleta, mutilada en una parte de su ser, pero el hecho posterior de no sentirse comprendida y querida por su entorno más próximo, la convierten en una sombra de lo que ella había sido hasta entonces. Emilio Miró observa en este libro que “La maternidad frustrada, el sufrimiento por el hijo perdido, han madurado y ennegrecido la escritura poética de Méndez. La pena, el infortunio se hacen elegía, y en ella la pregunta de siglos, el *ubi sunt?* sin respuestas”⁴⁹².

Catherine G. Bellver señala en la poesía de Concha Méndez a partir de 1932, fecha en la que se publica *Vida a vida*, un tipo de exilio psicológico⁴⁹³ que nada tiene que ver con el exilio “interior” según lo definió el crítico Paul Ilie⁴⁹⁴, ni con el exilio “espiritual”⁴⁹⁵, en la poesía de

inmediatamente después del parto, es decir, estaba en pleno proceso de asimilación del duelo y es evidente que todavía no había interiorizado de forma constructiva la pérdida.

⁴⁹¹ «Como es sabido, *la división de esferas* y la rígida distribución de papeles [...] ideología que se concreta en tres elementos: 1) la rígida separación de las esferas con la participación del varón en la esfera pública de la producción y la política, y la relegación de la mujer a la esfera doméstica, el hogar y la familia; 2) la idealización de la mujer madre y de la feminidad a través del «culto a la verdadera mujer»; 3) la moral sexual fundada en la doble moral sexual y la consideración de la mujer como ser asexual cuyo impulso a la maternidad sería análogo al impulso sexual del varón. Desde esta perspectiva, estos elementos de la ideología dominante facilitarían la transición de una sociedad industrial capitalista, consolidando la separación de ciertos sectores de mujeres de la producción y su restricción a la esfera privada, a la familia transformada en mera unidad de reproducción y consumo. La sublimación de la maternidad serviría entonces para restituir a la mujer su dignidad y sentido de utilidad, a la vez que ella se convierte en garantizadora de la familia constituida en refugio contra la hostilidad de la sociedad exterior», Mary NASH, *Mujer, familia y trabajo en España 1875-1936*, op. cit., pp. 41-42.

⁴⁹² Emilio MIRÓ, *Antología de poetisas del 27*, op. cit., p. 42.

⁴⁹³ «A nivel psicológico, se puede hablar de un exilio que coincide con la predisposición subconsciente hacia sentimientos de enajenación y alteridad o con la ruptura de ciertas necesidades subconscientes de relaciones íntimas. En cualquiera de sus diferentes manifestaciones, el exilio provoca sentimientos de separación, soledad y ausencia que se proyectan frecuentemente en la poesía a través de la repetición de la imagen de la sombra, acompañada de sus motivos complementarios de oscuridad, vacío y negación. [...] En este libro las imágenes de oscuridad -noche, bruma, niebla- se combinan con otras de frialdad y silencio para crear un paisaje anímico de desolación», Catherine G. BELVER, “Los exilios y las sombras”..., art. cit., pp. 193-194.

⁴⁹⁴ Un exilio social entendido como una exclusión del ser humano de su ciudad, de su país por razones casi siempre de censura u opresión. Paul ILIE, *Literatura y exilio interior*, Madrid, Fundamentos D.L., 1981, pp. 7-13.

⁴⁹⁵ Octavio PAZ definió este “exilio espiritual” “La palabra edificante”, *Papeles de Son Armadans*, 35, Palma de Mallorca, 1964, pp.45-46.

Luis Cernuda, del hombre moderno, es decir, de la soledad omnipresente de sentirse prisionero y perdido en la vida. La inseguridad que manifiesta la poeta en su identidad, originada por esas carencias afectivas, transforma su visión del mundo, hacia una postura cada vez más escéptica y desconfiada. Ella observa su realidad como una extraña, a la que no se le reconoce el derecho a expresar lo que en realidad está experimentando, por lo que se evade a espacios de irrealidad poética donde puede proyectar su identidad desdibujada. Catherine G. Bellver al hablar del exilio emotivo que sufre la madre por la pérdida de un hijo, dice que Concha Méndez no puede ayudarse de otras personas como en el exilio físico sufrido por los españoles poetas republicanos⁴⁹⁶, no puede utilizar este antídoto emocional que Biruté Ciplijauskaitė⁴⁹⁷ destacaba entre ellos. Uno de los sentimientos más destacados en este libro es el de la soledad real y metafísica. La exclusión de la maternidad es la que desencadena un sentimiento físico de soledad, pero interiorizado hasta convertirlo en una verdadera tortura metafísica, cercana a la negritud anímica. La expresión se hace desnuda y sin artificios retóricos porque lo que la autora necesita mostrar es su inmensa desolación.

Por lo tanto Concha Méndez afronta el futuro con su potencial afectivo gravemente dañado, lo que la convierte en una persona cada vez más frágil. Aparece la poeta de la soledad, de las oscuras sombras que enturbian los recuerdos, de las negras revelaciones, la poeta que recuerda el dolor de vivir. La poeta reconoce que necesita ayuda por la terrible experiencia que le ha marcado para siempre. Su duelo no ha sido superado pero nadie parece darse cuenta, la única respuesta que encuentra es la soledad y la incompreensión. En la época en que pierde al niño, la mujer no solo tenía que sufrir la pérdida, sino que se enfrentaba con la frustración de no haber podido cumplir con lo que la sociedad consideraba su destino primordial: ser madre.

⁴⁹⁶ «El exilio psicológico que representa para una madre la pérdida de su hijo no admite estas posibilidades. Carente de la justificación ideológica, la confianza en la victoria moral o el sentido de comunidad que consuelan y unen a los desterrados, Méndez, cuando pierde a su hijo poetiza una soledad más radical y penetrante que la de los desterrados», C. G. BELVER, “Los exilios y las sombras”, art. cit., p. 204.

⁴⁹⁷ Biruté CIPLIJAIUSKAITĖ, *La soledad y la poesía española contemporánea*, Madrid, Ínsula, 1962, pp. 188-193. Esta crítica encuentra que el compromiso político inspiró versos entusiastas y fomentó después una solidaridad fraterna.

a otra noche pulsando caminos.
Y la luz de la vida no sirve.
Solo voces y voces y voces.
Y en el fondo, ese mar hondo y turbio
y ese afán sin sentido de todos.
Sin mirar que más cerca tenemos
un espejo que sueña, empañado
de ese vaho de las lágrimas vivas.
Y que acaso una mano pudiera
descubrir del cristal esa imagen;
esa imagen, o esencia, que clama
porque todos los ojos la vean.

(p. 20)

De lo oscuro venimos y vamos inicia una serie donde se plantean un cambio temático, una honda reflexión metafísica sobre el profundo sentido que tiene la vida. La poeta observa que el ser humano se pierde en las apariencias, en lo superficial y, sin embargo no sabe apreciar lo esencial, lo primordial de la existencia que pasa desapercibido. Está compuesto por doce versos decasílabos blancos. Utiliza la primera persona del plural en las formas verbales que implican al receptor en el mismo origen y término de la existencia; predominan imágenes de oscuridad, desde el útero materno hasta la tumba, que se suceden con gran rapidez marcadas por el encabalgamiento (“De lo oscuro venimos y vamos / a otra noche pulsando caminos”). El símbolo de los caminos como trayectos vitales está reforzado por los verbos de movimiento (ir / venir); no se trata de un solo camino vital sino de varios que el ser humano va tanteando, en la incesante búsqueda de su destino. La imagen de la muerte como el hecho de deshacer lo andado, dar la vuelta para regresar a esa oscuridad (“la noche”) vuelve de forma recurrente en su poesía⁴⁹⁸.

La luz, que en sus primeros libros le había ayudado a ver el mundo desde una óptica más positiva, ahora ya no tiene sentido. El juego de luces del amanecer y anochecer, al que tanto tiempo dedicó, no le proporciona la paz, el sosiego y la calma que necesita (“Y la luz de la vida no sirve”). Parece haber perdido la capacidad de ilusionarse y emocionarse ante el espectáculo de la vida. A raíz de la muerte de su hijo, vivir se ha convertido para la escritora en un tormento, en el que solo oye “voces”. Si en otros poemas las voces eran del más allá, ahora no las localiza y son solo “voces” que la llaman sin cesar provocándole una gran ansiedad; esta angustiada

⁴⁹⁸ Catherine G. BELLVER señala que para la poeta en este momento «la vida se define como vacío parentético entre límites oscuros», “Los exilios y las sombras”..., art. cit., p.202.

sensación se marca con pertinaz repetición, además del polisíndeton que alarga de forma dramática el proceso de desgaste emocional en el tiempo (“Solo voces y voces y voces”). Percibe la existencia de presencias, a través de estas visiones que supuestamente la conectan con otros canales sensoriales. La poeta se encierra en sí misma para encontrar los resortes que la hagan salir de esta pesadilla y solo advierte más confusión, más desconcierto en ese “mar” proceloso donde se mueve su vida (“Y en el fondo, ese mar hondo y turbio”). La existencia se ha convertido en una caída al vacío de la depresión y nadie parece comprender cuál es la mejor manera de ayudarla porque, o no saben o la realizan incorrectamente (“y ese afán sin sentido de todos”).

Sin embargo, detrás de esa sombra, donde hay un reflejo distorsionado de ella, el (“mar hondo y turbio”) ahora, (“espejo empañado de ese vaho de las lágrimas vivas”), demuestra que, aunque sufra, todavía existe. La soledad ahora no es voluntaria; está clamando por sentirse querida y acompañada, aceptada como la mujer que es y que desea desesperadamente ser reconocida (“Y que acaso una mano pudiera / descubrir del cristal esa imagen; / esa imagen, o esencia, que clama / porque todos los ojos la vean”). Esta imagen nos devuelve al *yo* lírico, encarcelado en el espejo. Para poder liberarlo hay que “querer” mirarlo para encontrar lo más importante, la “esencia” de su personalidad, y, después, tenderle una mano para arrancarla de ese mundo de tinieblas en el que se encuentra.

*El miedo es amarillo*⁴⁹⁹ sirve para reflexionar sobre el concepto de la muerte, el horror a no-ser, manifestación de un hondo pesimismo barroco que ofrece una visión desolada del ser humano y del mundo. Poema compuesto de heptasílabos con algunas asonancias dispersas al arbitrio de la poeta: metro sencillo que rompe de alguna manera la gravedad del tema y ayuda al acercamiento cotidiano del óbito como el desenlace natural e inevitable de la vida. Utiliza la estructura encuadrada del *rondeau* con la repetición del verso (“El miedo es amarillo”). Esta identificación de la imagen sinestésica entre la perturbación que supone el miedo y el

⁴⁹⁹ Para ver texto completo, Anexo.

simbolismo del color amarillo⁵⁰⁰, intenta sugerir el estado emocional de inquietud e incertidumbre que atravesaba la poeta en ese momento y que no sabía definir. ¿De qué tiene miedo Concha Méndez? Tiene miedo a recordar, miedo al sentimiento de pérdida, miedo a lo que pueda estallar dentro de ella misma, pero, sobre todo, tiene miedo a la soledad real y metafísica. A partir de este momento, la poeta define el concepto de muerte a través de su identificación con el cielo, un *agujero negro* del universo en el que todo termina, un cielo de apariencia engañosa porque nos hace creer en algo que no es verdad (“y la muerte ese cielo / que a todos nos confunde”). Es el desengaño típicamente barroco y la actitud desconfiada del mundo de las apariencias propia de una mujer que no puede advertir seguridad alguna en el mundo que la rodea. La muerte es también, a través del símil, esa imagen lumínica de la que hablan aquellos que han estado en situaciones críticas muy próximas a la muerte (“Como una luz lejana / que no queremos ver, / está al final de nosotros”); la vida, ruleta hacia la muerte, se va escapando y, mientras, el tiempo avanza irremediabilmente en un *tempus irreparabile fugit*, de una manera azarosa, contradictoria y desconcertante (“en el múltiple juego / de las horas inciertas”). Esta concepción del tiempo no verdadero, inseguro nos vuelve a llevar al concepto barroco de la inseguridad temporal, el transcurso inexorable de la vida⁵⁰¹. Y por último la muerte, no es más que el desenlace lógico del sinsentido que es la vida (“Final, o estrella fija, / y dintel de la nada”)⁵⁰². Como ha señalado Francisco Javier Díez de Revenga, un signo generacional indiscutible de los poetas del 27 es el constante regreso, en su estética a la

⁵⁰⁰ El color amarillo representa la inseguridad, el color de la advertencia por su óptima visibilidad que llama la atención sobre lo peligroso o desagradable; en la Edad Media identificaba a los proscritos y en los ambientes teatrales es el símbolo de la mala suerte pero, sin embargo, también, en otros contextos, simboliza la luz del sol y tiene otras connotaciones positivas. Vid Frédéric PORTAL, *El simbolismo de los colores*, op. cit., 1996.

⁵⁰¹ En este poema podemos ver al Quevedo que surge en el último terceto de uno de sus famosos sonetos filosófico-morales: (“Cualquier instante de la vida humana / es nueva ejecución, con que me advierte / cuán frágil es, cuán mísera, cuán vana”), *Poesía completa*, op. cit., p. 32.

⁵⁰² Es la desolación, traída por este nihilismo metafísico, que expresa muy bien Julián Marías, en un artículo, a los dos años de la muerte de Miguel de Unamuno cuando entre otras cosas, reflexiona sobre el horror de la conciencia unamuniana al comprobar que después de la muerte no existe nada: «Ahora está en la muerte. Ya ha afrontado el momento de confirmar la fe en la inmortalidad o no confirmar nada, sino en encontrarse. Que esto es, y bien lo veía Unamuno, lo terrible del caso: que la aniquilación no significa el hallar frustrada la fe en la otra vida, sino el no hallar; no que le pase a uno algo horrendo, sino, lo que es infinitamente más angustiioso pensar, que *no pase nada*. Esto es lo que sobrecoge a las almas enérgicas y llenas de vida; estarían dispuestas a afrontar cualquier cosa; pero ¿no tener que afrontar? Bien está la más dura tragedia; pero ¿que no haya tragedia?», Julián MARÍAS, “La significación de Unamuno”, *Blanco y Negro*, Número extraordinario, Madrid, enero (1939).

tradición literaria española oral y escrita⁵⁰³; esta característica, como hemos visto, ya aparecía en poemarios anteriores.

El penúltimo verso, con una sinestesia de gran patetismo, evoca el ataúd-tumba de su hijo a través de dos sensaciones, que se marcaron en su conciencia más profunda para toda la vida: la frialdad de la piedra-lápida que encerraba el féretro y el color blanco de los muebles funerarios cuando el muerto es un niño. Sensaciones que conoce en su verdadero significado porque las ha experimentado (“Yo sé que el frío es blanco”). El poema termina como empezó para envolver toda esta reflexión en un desolado recinto anímico, casi de pesadilla “y el miedo es amarillo”. Proyecta su nihilista reflexión a través de una sucesión de imágenes antitéticas de muerte (cielo, luz, final, estrella fija, dintel de la nada) y sinestesias connotadas de miedo y frío (miedo-amarillo y frío-blanco). Es seguramente uno de los poemas más desoladores y pesimistas de la escritora.

La poeta vuelve a proyectar su identidad anímica a través del sueño en el poema *Por paisajes de bruma y anhelo*⁵⁰⁴, creando una inquietante atmósfera onírica en la que unas luces advierten y aconsejan al yo lírico, sobre peligros imprecisos e inciertos, y otras arrojan a la ingravidez de ese espacio onírico (“palabras”) cuyo significado produce la impresión de una angustiosa irrealidad. Poema compuesto por ocho versos decasílabos con rima asonante en los pares. Es un metro poco frecuente en la poesía de Concha Méndez, que sí confirma la tendencia de este libro a utilizar los versos de arte mayor, más adecuados para la expresión profunda de su dolor existencial. Durante toda su vida, el sueño era la recreación de una querida y buscada existencia aparte, que la posicionaba en un mundo e historia vital distintos y alejados del curso de la vida despierta, en los que intentaba descubrir y, a veces, conseguía encontrar puntos de contacto; conexión que le revelaba la importancia para interpretar acontecimientos de la realidad, para conocer la verdadera esencia de la condición humana, y, de forma especial, le

⁵⁰³ «Por un lado, el interés propiciado por las investigaciones del Centro de Estudios Históricos, por los cancioneros poéticos de los siglos XV y XVI, que debemos completar con el importante regreso a los clásicos castellanos, especialmente propiciado por la resurrección no tan sólo de Góngora sino de otros muchos poetas del Siglo de Oro. Juan Ramón Jiménez tuvo también mucho que ver en esta actitud. En su revista *Índice* incluyó antologías de los poetas del Siglo de Oro, y tal actitud fue seguida puntualmente por todas las publicaciones periódicas relacionables con la generación del 27», Francisco Javier Díez DE REVENGA, *Los poetas del 27, clásicos y modernos*, op. cit., pp. 14-15.

⁵⁰⁴ Para ver texto completo, Anexo.

servía para indagar en su propia identidad. El contenido del sueño lo evoca como un incierto recorrido por lugares desdibujados que nos recuerda los poemas *Paseos, Hyde Park* y *Paisaje* de su estancia en la ciudad de Londres en el poemario de *Canciones de mar y tierra*⁵⁰⁵. Esta atmósfera londinense, donde proyectaba sus estados de ánimo en el pasado, traslada a sus sueños de ahora el ambiente de irrealidad y pérdida onírica que le sirven para disiparse y proyectar sus deseos (“Por paisajes de bruma y de anhelo / a lo largo del sueño he vagado”).

En este mundo onírico creado en el sueño, los interlocutores son luces; la metagoge sinestésica de corte surrealista es impactante y sugeridora de mundos fantásticos, porque parecen seres sobrenaturales que surgen de cielos lejanos y fríos. Son como rayos, haces lumínicos que en una sugestiva imagen se muestran en el sueño de la poeta para comunicarse con ella (“Altas luces salieron a hablarme / desde cielos remotos y helados”). Parece sugerir algo parecido a una “voz de conciencia” que se actualiza en el sueño, en un afán de protegerla; sin embargo, esta imagen de claridad contrasta en violenta oposición semántica, al conocer el referente de estos. En el poema *El miedo es amarillo...*, esa luz lejana y ese cielo frío representaban la muerte. Por lo tanto las luces que avisan al yo lírico, son voces que llegan desde la muerte. El poema adquiere un matiz dramático. La primera luz le ordena o le ruega (“¡No vayas!...”) donde los puntos suspensivos sugieren que la causa de esta prohibición, el peligro que acecha es la propia muerte. Este aviso se complementa con otro (“¡Espacio!...”) como orientando su recorrido onírico para que no confunda su destino hacia *ninguna parte*. Las exclamaciones ponderan esos inquietantes susurros, que provocan el miedo, al establecer el vínculo significativo entre las percepciones y las cogniciones. Al final todas las luces, en esta pesadilla, parecen decirle cosas que ella no puede interpretar, por ello se quedan suspendidas, vagando en esa irrealidad (“Otras y otras decían palabras / que en el sueño quedaban temblando”). Sigmund Freud, concebía el sueño como la vía perfecta de acceso hacia el mundo

⁵⁰⁵ (“¿De dónde viene este sueño / de sombra que voy soñando?... / [...] / Y con un timbre de niebla / siento que una voz me nombra”), (“El viento trae cien canciones. / Las ciento se prenderán / de la niebla en los rincones”), (“Otra sombra sonámbula / Voces sonámbulas / [...] / Luces de escarcha en su mejor sueño / [...] / Me voy viendo / proyectada en todas las sombras”), MÉNDEZ CUESTA, Concha *Canciones de mar y tierra*, op. cit., pp. 57, 58, 51, 41,42.

de lo inconsciente en el que aparecían los pensamientos sobre aquellos hechos dolorosos, incómodos o desagradables que evitamos cuando estamos despiertos. La poeta en este sueño parece que anhela ir al lugar donde se encuentra su hijo fallecido, y es la propia muerte la que le comunica que todavía es pronto y que debe esperar. El dolor de la maternidad frustrada es la génesis de este sueño. Inquietante y de cierto toque romántico este poema de ultratumba, tamizado por imágenes surrealistas. Tradición y vanguardia en perfecta armonía.

En *Te toco y es una sombra*⁵⁰⁶ se plantea la absoluta soledad de la voz poética que ya ni siquiera reconoce a su amado, mientras duda de su propia identidad en medio de un entorno opresivo de sobrecogedora incomprensión. Diez versos octosílabos, la mayor parte sin rima, menos al final, en los tres versos impares que son asonantes. Ella ya no es la mujer que era, sino una lejana representación del pasado. Ante esta modificación de su personalidad, ahora tan vulnerable, el *tú*, sigue relacionándose con el *yo* lírico como antes, como si nada hubiera sucedido; esto es lo que le despierta todas las dudas sobre su verdadera existencia, y, de manera especial, el daño anímico que conlleva, comprobar que aquel que debía entender toda su tragedia, es incapaz de percibirla. Si antes, la voz poética, en una actitud de entrega total gozaba, al tocar la cabeza de su amante, del cabello que se deslizaba entre sus dedos⁵⁰⁷, ahora, en cambio, cuando lo siente encuentra confusión, desorden sentimental muy lejano del placer del pasado, que proyecta a través de la imagen enmarañada de la sombra (“Te toco y es una sombra / lo que se enreda en mis manos”). Estos contradictorios sentimientos que experimenta, la conducen a una de las conclusiones que irán fijándose en su mente, y, que en su sentido último, comunican una derrota vital: comprobar que es una persona extraña sin la fortaleza necesaria para poder sobrevivir (“como si yo no estuviera / formada para este mundo”). La percepción de esta incapacidad emocional para afrontar la vida la expresa a través del sentido del tacto, que le asegura la veracidad y realidad de lo percibido⁵⁰⁸. Pero si en la impresión táctil

⁵⁰⁶ Para ver texto completo, Anexo.

⁵⁰⁷ En el poema “Contigo” de su anterior libro *Vida a vida* Concha exclamaba (“¡Qué rizada mar de oro / tu cabello entre mis manos!”, “¡Qué luz de vida en mi vida / la luz de tus ojos claros!”, “¡Qué caricias tus caricias!”) para comunicar el gozo de la vida junto a su amor o amante. (p. 35)

⁵⁰⁸ En 1931, Manuel ALTOLAGUIRRE coincide en esa valoración del sentido del tacto para el hecho amoroso:«(Las caricias) ¡Qué música del tacto / las caricias contigo! / ¡Qué acordes tan profundos! /

no reconoce al otro, ni se reconoce a sí misma, tampoco la palabra tiene el imprescindible valor para romper la incomunicación, o por lo menos, para restablecer los mínimos resortes en los que sujetar las dos identidades de los sujetos referidos en el poema. La relación se ha transformado en una Torre de Babel, un lugar inhóspito y cruel para recomponerla con palabras que ninguno entiende, urge un modelo de relación que otorgue el sentido a la propia existencia (“Si te escucho, no te entiendo, / como si no fuera éste / el lugar de mi existencia”). Y el último sentido, el de la vista, le sirve para verificar este aislamiento, que confirma que el *tú* que ella creyó conocer en el pasado, ya no existe, es *otro* para ella; se ha convertido en un extraño, no porque hubiera cambiado, sino porque el *yo* era ya un ser distinto que veía el mundo con nuevos ojos, con una “honda pupila triste” que le hace afirmar (“Viéndote no sé quién eres”⁵⁰⁹). El *yo* y el *tú* se han convertido en dos extraños sorprendidos en su unión, al no reconocerse como las individualidades que siempre fueron, es decir, eran dos *Soledades juntas*⁵¹⁰. La poeta llega a tal desconcierto ante esta situación enajenante, anuladora de su identidad, que empieza a dudar de su existencia real como Segismundo en *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, aunque en sentido inverso: en el protagonista calderoniano hay una evolución positiva: de la oscuridad real-anímica de la que parte en la cárcel donde estaba preso, a la luz real, al ser liberado y, anímica, al vencer el destino que parecía tenerlo marcado. En cambio el *alter ego* de Concha Méndez parte de una situación de luz, que se proyecta en su vida real y anímica pasada, hasta llegar a un cierre espiritual oscuro, doloroso en el que vagan las sombras de su soledad y sus sueños; espacio inquietante, diluido, borroso que le lleva a confundir su propia identidad, por efecto de su conciencia, o, simplemente, como producto de la casualidad, del fluir existencial que la arrastra a acumular otra duda existencial (“temo soñar esta vida / o que esta vida me sueñe”).

¡Qué escalas de ternuras, / de durezas, de goces! / Nuestro amor silencioso / y oscuro nos eleva / a las eternas noches / que separan altísimas / los astros más distantes. ¡Qué música del tacto / las caricias contigo!», *Soledades juntas* (1931) en *Poesías completas 1926-1959*, preliminar ensayo de Luis Cernuda, Madrid, Tezontle, Fondo de Cultura Económica de España, 1ª edición facsimilar, 2005, p. 88.

⁵⁰⁹ James VALENDER aclara que «el desajuste absoluto que vive el *yo* en sus relaciones con el *tú*, disonancia que hace que a ese *yo* la vida se le vuelva inconsistente, irreal. [...] El *yo* se siente perdido porque necesita del *tú*, del *otro* para fundamentar su identidad en el mundo. Pero este *otro* se niega a darle la confirmación que ella busca», “Introducción”, *Poemas (1926-1986)*..., op. cit., p. 19.

⁵¹⁰ Manuel ALTOLAGUIRRE, *Soledades juntas*, Madrid, Plutarco, 1931.

El tema de la absoluta soledad vuelve a *Un silencio de rosas temblaba*⁵¹¹ y se combina con el de la ensoñación buscando el *yo* desorientado, que se esfuma entre contradicciones anímicas. El poema está compuesto por ocho versos decasílabos asonantados distribuidos en dos tiradas. El contenido está claramente estructurado en dos secuencias temporales: un preámbulo que origina la atmósfera adecuada para desarrollar el sueño y una segunda secuencia temporal de desarrollo onírico. El lento fluir temporal, en el poema 19 (“tarde ancha sin un eco”) ahora se enriquece de tonos cromáticos, en una imagen sinestésica que connota el decadente tedio, hastío vital que envuelve al *yo* lírico en una confusa atmósfera de ensoñación (“Un silencio de rosas temblaba / en el ámbito azul de la tarde”). El encuadre espacio-temporal invita al *yo* poético a dejarse llevar a una realidad marcada por el sueño, que se proyecta de forma metafórica en un ave, símbolo de la paz y sosiego que invaden ese momento preciso (“La paloma del sueño giraba / dando blancas estelas al aire”). El efecto de monotonía, viene marcado por el significado de repetición del verbo “girar”, que parece evocar un ventilador que voltea en un constante movimiento (“dando blancas estelas al aire”). Y comienza el abandono de la voz lírica a ese mundo del subconsciente donde los deseos adquieren la categoría de realidad: la voz lírica en ese camino onírico escucha el sonido que originan las pisadas de alguien que se acerca (“Por la senda crujieron pisadas”), presencia que se hace cada vez más cercana y próxima, hasta el punto de percibir el delicado aire de su boca (“Se sentía un aliento suave”). Esta percepción sensorial origina el equívoco de creer que, en ese camino silencioso del sueño, alguien la acompañaba (“Yo pensaba: “Alguien viene conmigo”). Sin embargo, esta evasión, aun onírica, no está permitida a la poeta, que ni siquiera puede desbordar los límites de la lógica; la soledad es tan sentida y profunda, que ni el inconsciente alberga la posibilidad de conseguir esa compañía (“Y mis ojos no vieron a nadie”). Soledad y desengaño que reflejan el sentimiento de vivir una vida de irrealidad, en la que hay una lucha constante entre lo anhelado y la frustración de lo no logrado.

⁵¹¹ Para ver texto completo, Anexo.

La desolación existencial de la poeta se intensifica en *Debajo de esta noche, ¿quién camina?*⁵¹² y entra en un mundo oscuro, caótico en el que abandona ya toda posibilidad de ser redimida por el amor. La vida, en la soledad de la noche, se convierte en un sinsentido, donde todo es confuso, disociado, contradictorio y angustioso. El poema, compuesto de trece versos libres, expresa la desintegración anímica que se focaliza en una turbadora disgregación formal de imágenes que genera la atmósfera alucinante, inquietante, pero sobre todo, incoherente y anárquica. La composición se inicia en la noche, momento habitual para que la mente divague, se disperse en reflexiones que buscan encontrar algún sentido a ese caos emocional, esa negritud anímica de la poeta (“Debajo de esta noche, ¿quién camina?”). La dimensión temporal se confunde con la dimensión espacial-anímica, el yo lírico se pregunta por la entidad vital de ella misma, es decir, se cuestiona si es posible sobrevivir a tanta desolación. La escritora que, en un tiempo pasado, fue capaz de comunicar en tantos poemas la plenitud de la vida y del ser, ahora no solo duda del hecho de sentir, sino que tampoco se reconoce en su antítesis, en esa abulia emocional; imágenes de fuego y hielo connotan la contradicción interior que experimenta (“¿Quién llevará ese hielo o esa llama?...”). Si había alguna posibilidad de volver a ilusionarse, de regenerarse, ésta queda descartada con la imagen sinestésica (“Se ha empañado una luz”), aunque a la voz poética, parece no importarles ya el lugar donde se ha mitigado esa luz regeneradora de vida (“¿quién sabe en dónde!”). Exhibe una actitud de derrota asumida que ni siquiera se preocupa en comprender. La desolación se hiperboliza cuando llega a la conclusión de que ya, ni el refugio y el consuelo de la religión la puede ayudar a salir de ese abismo emocional al que parece querer arrojarse, por haber perdido la fe (“Y el ángel de la fe de nada sirve”).

Las inquietudes anímicas, las pasiones que en otros poemarios la llevaban a la acción, a la no resignación y a la respuesta inmediata, es decir, a un vitalismo regenerador y de constante superación, a partir de *Vida a vida*, y sobre todo en este libro, se convierten en un problema porque, ya, la fortaleza de espíritu ha desaparecido (“sin alas”) y el dolor no puede compartirse

⁵¹² Para ver texto completo, Anexo.

con otro, no pude verlo reflejado en el *tú* (“Se inquieta el corazón –no tiene alas– / ni el dolor tiene espejos”). Sin embargo, el “corazón” de la poeta no ha dejado totalmente de funcionar, de latir, de sentir (“Debajo de esta noche, yo lo escucho / –la noche es el silencio que no quema–”). Esta metáfora de la noche que es silencio no doloroso, afianza la descarnada soledad de la poeta que lo percibe durante el día, una ausencia de sonidos que se justifica por la ausencia del *otro* o de los *otros*. La respuesta final parece sugerir que si los seres más queridos por ella no pueden, no saben o no quieren ayudarla, las fuerzas cósmicas del universo le proporcionarán la energía vital necesaria para resistir estos embates de la vida (“Siento en mi sangre girar el Universo”). El símbolo de la sangre otra vez como el fluido, génesis de la vida, aunque su explicación esté sugerida por una total desorientación cósmica.

24

¿Qué atmósfera de niebla
tendré para vosotros
cuando me siento sombra
sólo con acercarme?
¿Qué atmósfera de hielo
encuentro que os envuelve,
oh seres de la tierra?

Porque el frío es el límite,
no me acerco del todo,
y no prende la llama
que mi anhelo quisiera.

Y es una estrella helada
la que el sueño me guía,
ese sueño de pulsos
que lleváis en vosotros,
¡oh seres de la tierra!

(p. 32)

La poeta, en *¿Qué atmósfera de niebla...* describe un paisaje anímico de desolación que vuelve a describir el desamparo y aislamiento que sufre, utilizando imágenes que connotan la frialdad de los *otros* y la penumbra anímica del *yo*. Poema compuesto por dieciséis versos heptasílabos blancos divididos en tres estrofas de siete, cuatro y cinco versos. El tema está centrado en la incomunicación de la poeta con los demás, aunque exista una proyección exterior hacia el universo. La escritora se ve instalada en una atmósfera de fría incomunicación, que no facilita las relaciones afectivas que su alma desearía (“Porque el frío es el límite, / no me acerco del todo, / y no prende la llama / que mi anhelo quisiera”). La imagen antitética de la (“estrella helada”) connota esa incapacidad de la voz poética para acercarse a los demás. Simboliza el

paradigma de la soledad del ser humano, de la enfermedad casi romántica del *mal de siècle*, en un mundo hostil y deshumanizado. El final exclamativo del poema, que había desterrado definitiva y afortunadamente en este poemario, manifiesta ese lamento de desolación e incomunicación humanas (“¡oh seres de la tierra!”).

Esta composición, igual que otras del mismo poemario, nos remite a una “caja oscura” en la creación literaria de Concha Méndez que se articula en torno a la soledad. El sujeto poético aparece enclaustrado en su aislamiento, parece adoptar un rol de ausencia atada a la función reproductiva, y, los seres de su entorno la hacen sentir casi invisible, sin identidad coherente, una autorrepresentación que se alimenta de la contradicción y la impotencia entre el “querer y no poder ser”.

*Yo sé*⁵¹³ es un poema cuya reflexión sarcástica y dolorida configura una forma de conocimiento y por serlo poético, una forma de revelación: reconocimiento del *yo* y de su situación en el tiempo, es decir, su insignificancia como ser humano y su afirmación de querer y tener derecho a comunicar el dolor de ser madre doliente, por muy incómodo que esto resulte a los demás. En poemas anteriores, su personalidad afrontaba los estímulos de la esperanza, de los sueños e ilusiones, certificando el fracaso; ahora, ante tanta ingratitud e indiferencia, exhibe una voz menos dócil, decidida y algo más resentida, superando todo dramatismo sentimental con el distanciamiento que ejerce la ironía⁵¹⁴. Largo poema de cincuenta y cinco versos polimétricos, aunque predomine el heptasílabo. Los cuatro primeros versos expresan el drama de su soledad y la indiferencia humana hacia su dolor (“Yo sé que a nadie importa / lo que tengo”), al igual que generaliza ese desprecio y desinterés en un mundo empequeñecido e impasible ante la destrucción (“como a nadie le importa / que el mundo se deshaga”). Cuando la poeta manifiesta sus posesiones (“lo que tengo”) no remite a los aspectos materiales de su vida sino a los valores, pensamientos y sentimientos configuradores de su personalidad. La

⁵¹³ Para ver texto completo, Anexo.

⁵¹⁴ Este cambio de actitud es parecido al que experimenta Alfonsina Storni a partir de su libro *Poemas de amor* (1926), como ha señalado Jorge RODRÍGUEZ PADRÓN: «Antes, la poesía manifestaba la tensión irresoluta entre aquella intimidad apasionada y la ausencia (o el desdén) con que era acogida □mujer y poeta□ por el mundo; ahora esa misma pasión se encara y tropieza con el vacío material del mundo, otra forma de ausencia, más radical si cabe», “Prólogo” de *Antología mayor*, op. cit., p.17.

indiferencia e insensibilidad se hace universal. Sorprende a la voz poética esta apatía universal del hombre ante todo lo que le rodea y, en una aproximación hacia el mundo de lo cotidiano, a través de una enumeración caótica va a señalar los muchos contenidos esenciales e importantes de la vida. El valor anafórico de las conjunciones disyuntivas, aparte de ofrecer a los posibles participantes del diálogo un amplio abanico de temas varios, recrea una catarata de significados que aumenta el ritmo lírico del texto. Sin embargo, aunque la poeta sabe que estos contenidos conversacionales son los que podrían ocupar el día de la mayor parte del los seres humanos, lo que le preocupa verdaderamente es hablar de sí misma con los demás (“quiero hablar de mí”). La escritora se encuentra en el más dramático desamparo, necesita expresar sus miedos, tristezas y angustias para liberarse de este pesado equipaje emocional (“sola, / frente al mundo distante”) y exponer los argumentos de esta necesidad comunicativa que definen la compleja definición de su personalidad en ese momento vital.

Destaca la nota fuertemente individualista incardinada en su propio existir, la importancia del *yo* es de estirpe romántica; la poeta prefiere indagar en su mundo, en su singularidad frente a esa organización social ajena que le propone otras opciones, válidas en el pasado, pero ahora, inútiles. Necesita desnudarse sentimentalmente, borrar esa impotencia para verbalizar su dolorosa contingencia existencial delante de los demás, en un exhibicionismo que deja entrever su gran vulnerabilidad, al afirmar que lo único importante y auténtico es su subjetividad. Ella como sujeto se convierte en el eje de su ser y en la artífice de su capacidad volitiva. Reivindica el derecho a contar al mundo lo que está sintiendo en la realidad, a pesar de la resistencia que parece encontrar por todos los lados, porque tiene que ser capaz de determinar su existencia en el mundo, saber que existe un lugar para ella dentro de él.

A partir del verso treinta y seis, hay un cambio abrupto del contenido para evocar la recreación del periodo de gestación. La voz lírica habla en presente, del feto que llevaba en sus entrañas y del derecho de la madre a poder expresar todas las nuevas sensaciones que experimentaba. Ante la comunicación a menudo banal y superficial entre los seres humanos, en la que pocas veces se aborda lo que realmente preocupa o se siente importante, reivindica el poder desnudar su intimidad ante los demás porque, en el tema del embarazo el vínculo carnal-

anímico establecido entre madre e hijo era de tal trascendencia que ocupaba todo el espacio de su existencia (“Así ha empezado el mundo: / piecitos pisando / la carne que ha dolido”). Esta segunda parte del poema está construida desde una perspectiva llena de tristeza: muestra un impulso inevitable a dar existencia cognoscible, al sueño del embarazo, sueña en la vigilia para recrear un paréntesis temporal de enorme trascendencia anímica. Expresa a través de esta fuga consciente, el signo de una identidad incierta porque tendría que haber sido madre y no lo era; y, aunque lucha por reintegrarse en el mundo, su identidad nebulosa la dirige a un callejón sin salida, a sus recuerdos, donde buscará la definición de sí misma. Estos dramáticos intentos de conciliar su pasado inmediato con su presente para resolver de alguna manera el laberinto en que se ha convertido su identidad, parecen abocarla de forma negativa a un retiro social, que ella desea evitar, pero ignora la manera.

En los siguientes poemas el sentimiento de tristeza infinita se expande y recorre el estado de ánimo de la poeta que lo universaliza, proyectándolo al mundo entero. La angustia existencial amplía su recorrido hacia una violenta sociedad que parece no admitir. La proclamación de la II República provocó un sentimiento de euforia entre los intelectuales, que pronto se resolvería, para muchos de ellos, en frustración y tristeza. La realidad traicionaba las aspiraciones y las ilusiones que habían puesto en ella, los sometía a una duda radical acerca del futuro. Concha Méndez, al igual que otros muchos, habían apostado por este proyecto político; la tristeza que expresa podía deberse a la disociación entre la búsqueda de los valores deseados de regeneración en la sociedad por el magisterio, la reorientación de la vida política, y la turbulenta, violenta e insegura realidad social y política que se desarrolló en la España de ese momento. Sin embargo, en *Salgo a la calle y voy en ascua viva*⁵¹⁵, la tristeza comunicada, el problema político es un factor adyacente de la causa originaria: el decaimiento y vacío existencial de la vida de la poeta que ofrece una visión pesimista de la vida⁵¹⁶. Los acontecimientos personales de la vida de la poeta debieron ser más determinantes para la

⁵¹⁵ Para ver texto completo, Anexo.

⁵¹⁶ Emilio MIRÓ lo relaciona con los momentos preliminares de la Guerra Civil española «Terminado de imprimir, en los talleres del matrimonio Altolaguirre-Méndez, el 16 de mayo de 1936, dos meses antes del comienzo de la tragedia española, *Niño y sombras* trasciende la desdicha personal en la desolación universal», *Antología de poetisas del 27*, op. cit., p. 43.

concepción de un mundo inhóspito y temible. El poema está compuesto por diez versos endecasílabos con algunas libres asonancias dispersas. El *yo* lírico focaliza, en el mundo, su subjetividad malherida y cuando no encuentra en él la respuesta a sus anhelos, a sus deseos, lo percibe de manera negativa (“el mundo es triste”). Y aunque en el hogar, encuentre el consuelo, ella que en un poema anterior de este mismo libro decía haber perdido la fe (“Y el ángel de la fe de nada sirve”), sin embargo, ahora ese “ser” está en la habitación y se comunica con ella acompañado de un dios cotidiano y doméstico (“Y no es que falte un ángel en la estancia / que nos sonría, que nos hable al menos. / Y no es que falte un dios para las cosas”). Hay un distanciamiento sarcástico del consuelo de la religión en momentos de aflicción, ya que la ironía anula ese poder consolador. El polisíndeton ralentiza el ritmo lírico y el efecto de tensión expresiva reforzado por el valor anafórico de la conjunción y la reiteración de términos negativos. Es el sueño, otra vez, la válvula de escape. Esta imagen de las voces flotando en el ambiente, quejas ahora, tan frecuentes en este poemario⁵¹⁷, connotan sufrimiento añadido porque la poeta, tan generosa siempre con los de su entorno⁵¹⁸, ahora se niega a añadir a su desolación personal la de los demás. Es un poema que aunque permite una lectura social-política, sin embargo, el sentimiento de tristeza que lo recorre es personal, íntimo, aunque proyectado al exterior.

*No voy a preguntarme de dónde vengo*⁵¹⁹ expresa la desoladora visión del mundo y de su vida, reflejo de la frustración y desengaño ante la imposibilidad ya de albergar esperanza de cambio positivo en los seres humanos. Revela la angustia existencial del ser humano, ejemplificado en ella misma, frente a un mundo insensible, egoísta, indiferente al dolor; ante este desamparo el *yo* lírico se encuentra desarraigado, no tiene valores permanentes donde asirse

⁵¹⁷ Poema 21: “voces de aire que se clavan”; Poema 19: “Voces sordas en mi pecho...”; Poema 13: “voces me llaman de distintos cielos”; Poema 12: “Solo voces y voces y voces”.

⁵¹⁸ En el diario de Carlos MORLA LYNCH, cuando hace el retrato de la escritora escribe: «predomina una bondad auténtica, sincera y desinteresada. Concha Méndez, sin método ni disciplina, sin medios extraordinarios ni mucha cabeza, ampara, con una generosidad en ella innata, a los artistas pobres que encuentra en su camino; coopera a la labor de ellos, se desprende de lo que le hace falta para ayudarlos, con un sentimiento hecho de una mezcla de camaradería y de espíritu maternal. Se cree rica sin serlo, poderosa sin motivo, y, lo que vale más que todo, insufla a sus protegidos el optimismo de que carecen en la vida», *En España con Federico García Lorca. (Páginas de un diario íntimo). (1928-1936)*, op. cit., p. 240.

⁵¹⁹ Para ver texto completo, Anexo.

y la lucha por encontrar nuevos motivos para la ilusión, la esperanza, no merece la pena. Es mejor casi dejarse llevar por esa inanidad, la ataraxia barojiana, ya que la vida es dañina, produce un sufrimiento que se hace cada vez mayor porque además el inexorable *tempus fugit* siempre está presente. Composición de veintisiete versos, repartidos en la primera mitad del poema trece endecasílabos y dos dodecasílabos; en la segunda, diez alejandrinos y dos heptasílabos. La rima en asonancia siempre se distribuye de manera irregular. Como es normal en este poemario no utiliza ninguna de las estrofas tradicionales, pero sigue apostando por la utilización del verso largo, sobre todo para los poemas de clara resonancia trascendental y filosófica.

El poema está estructurado, más bien desestructurado por la combinación de ráfagas de recuerdos y reflexiones existenciales que se deslizan de forma paralela al ritmo, un tanto caótico, del propio pensamiento de la escritora. Comienza negando las eternas cuestiones existenciales del ser humano, es decir, el origen, el destino y el lugar que ocupa en el universo enmarcadas en un paisaje humano devastado, desconcertado, dislocado (“No voy a preguntarme de dónde vengo, / ni adónde iré después de la tormenta, / ni qué estrella es la mía en este tránsito”); en cambio, sí cuestiona la razón de la situación actual del mundo y la indiferencia de los seres humanos ante ese fatal destino (“lo que sí me pregunto es por qué el mundo / es lo que es y nadie puede nada”). Describe un mundo en demolición (“tormenta”) que algún día terminará, solo dejará a su paso desolación y destrucción convirtiendo la propia supervivencia en una pesadilla (“adónde iré después”). Además añade a esta atmósfera de tempestad mundial, la nula fraternidad del ser humano que solo ofrece frialdad y distanciamiento. A través de una pequeña enumeración caótica se van desgranando las pequeñas parcelas de vivencias humanas, que esta fría respuesta ha herido y despreciado, cuando son los ejes vertebradores, la base de su existencia. Es la soledad del pasado inmediato lo que parece aflorar en estos versos. El verbo “gritar” connota de forma dramática esta denuncia. La enumeración termina *in crescendo*, al destacar al final de la misma, las características emocionales antitéticas que mejor definen lo más sublime y lo más abominable de la humanidad: el amor y el odio. Y a modo de síntesis:

(“hay un hielo que cubre todo gesto”), es decir, ante las acciones de la vida, el ser humano solo aporta fría indiferencia y displicencia gratuita.

El *yo* ha contribuido a la lucha por la vida, con su ilusión, unas veces sincera, otras no tanto; incluso, a veces la poeta ha soportado sonrisas propias o ajenas que lastimaban como afiladas navajas por su falta de sinceridad (“Yo he llevado sonrisas de dos filos”). También ha sido capaz de alcanzar horizontes impensables, superando los límites que la propia naturaleza le imponía, obviando muchas veces las mismas leyes (“y he saltado los mares y las treguas”), incluso ha llegado a la contienda, al enfrentamiento humano con *otros* y ha salido triunfadora (“y he aceptado combates y he vencido”). Se describe la personalidad activa, arriesgada, temeraria y combativa de una mujer que ha sabido adaptarse e incluso superar los retos y desafíos de la vida, por muy arriesgados y complejos que fueran. No es, por tanto, una persona conformista, pusilánime la que “confiesa” que ha vivido, sin embargo estas victorias personales no han servido para nada, la incomunicación, la indiferencia ante esta postura vital ha seguido, por lo que el *yo* lírico se pregunta por el sentido último de tanta energía gastada (“Pero ¿a quién he vencido más que al hielo?”).

Cuatro imágenes metafóricas resumen las “vidas” que ha adoptado la poeta para existir en este mundo, que ya no le interesan demasiado en el *taedium vitae* en el que parece encontrarse. Dispersas formas de ser y actuar que retratan los diferentes momentos en la evolución de la identidad de la escritora, en una rápida enumeración de elementos yuxtapuestos: (“Toro suelto, centella, nube, espiga:” / ¿qué más da?”). El (“toro suelto”) símbolo de la libertad, la fuerza y bravura de su época transgresora y rupturista; la (“centella”) símbolo del dinamismo, la época de intensa y fecunda actividad de la escritora; en cambio, la (“nube”) rememoraría los momentos de mayor inseguridad sobre su identidad y, por último, la (“espiga”) sería el símbolo de su vida actual, una personalidad exigua, mínima, muy lejos de lo que alguna vez fue. El pasado le provoca ya indiferencia, y el presente es asfixiante, la bloquea emocionalmente, mientras el tiempo parece pararse y hacerse eterno; la imagen utilizada para significar este freno temporal es la de un aire que momifica todo, hasta la alegría, es decir, conserva las cosas en el tiempo porque ya están muertas (“Hay un aire que embalsama los

hechos, / que embalsama las horas y la risa”). Este ambiente maldito que va inmovilizando, paralizándolo todo para la nada final, sin embargo no provoca la más mínima reacción en la humanidad; los seres humanos esperarán, cada vez más indefensos, más disminuidos en su identidad, con el alma expectante (“Mientras tanto, es el pulso lo que aquietta en la sombra”), para ver cómo pasa la vida, el tiempo, hasta llegar solamente a este pasado a través de la memoria (“son los ojos que todos pasaremos mirando, / y el espejo de un día, y después el recuerdo...”). La imagen de esa sangre sosegándose y esperando en la oscuridad y los ojos vigilantes recrean un mundo de pesadilla que se repite día a día como el reflejo del espejo, que solo permanecerá en el recuerdo. Concha Méndez en el momento que desencadena esta capacidad para rememorar el pasado, actualiza el recuerdo del suceso que se puede relacionar con la desolación del momento: la muerte, que llegó sin avisar. Está claro que la referencia real es la muerte de su hijo recién nacido y que ella presintió (“¡Cuántas veces la muerte se asomó a nuestros labios!... / Yo la vi, despacito, entrándose a la alcoba”). La exclamación pondera la amargura de la poeta que no pudo ni siquiera verbalizar su dolor, o bien por los condicionamientos sociales o bien por su incapacidad para intercambiar y comunicar sus desgarros emocionales. La imagen de esa muerte que penetra suave y dulcemente “despacito” en el dormitorio, nos recuerda a la suave muerte de Jorge Manrique en las *Coplas a la muerte de su padre*⁵²⁰.

Ahora es la experiencia acumulada en la vida, subrayada por la reduplicación trimembre y el polisíndeton que dilatan de forma hiperbólica el tiempo (“Yo he visto y visto y visto cosas”), la que le ha marcado y cambiado de tal manera que ya no se reconoce (“que me han dejado / sin sombra de lo que era”). Esta transformación de su personalidad en el tiempo se ha convertido en una carga demasiado pesada porque contiene tanto la belleza como el sufrimiento y las incertidumbres de la vida; es un peso demasiado denso para un alma tan leve como la “espiga” en que se ha convertido, (“porque las cosas pesan; / igual pesa un paisaje que un dolor, que una duda”). Resulta curiosa la escala de valores de la poeta al igualar sentimientos tan

⁵²⁰(“Recuerde el alma dormida / avive el seso y despierte / contemplando / como se pasa la vida / como se llega la muerte / tan callando”), Jorge MANRIQUE, *Coplas a la muerte de su padre*, op. cit., p. 47.

dispares en la percepción, sensible y cognoscible. El final poemático vuelve a Jorge Manrique y al tradicional *irreparabile tempus fugit* para demostrar que la vida es un proyecto individual, solitario frente a un mundo distante, en el que la solidaridad y la comunicación no son posibles, por lo que el ser humano se siente indefenso ante esa carga existencial que debe asumir, porque contiene el dolor y soledad que desembocan inexorablemente en la muerte (“Y las horas se llenan de pesos y de sombras, / y las horas nos llevan con el peso, callando...”). Emilio Miró observa en estos versos finales la influencia de Espronceda⁵²¹.

En tres ocasiones Concha Méndez utiliza los puntos suspensivos en este poema con un fúnebre y claro valor temporal en presente, pasado y futuro: sugerir que comienza el recuerdo (“y el espejo de un día, y después el recuerdo...”), lo que se debió hablar y no se hizo (“¡Cuántas veces la muerte se asomó a nuestros labios!...”) y connotar el desenlace de la muerte (“y las horas nos llevan con el peso, callando...”).

El poema *Si turbia la razón y roto el sueño*⁵²² manifiesta una angustiada meditación que traslada a un primer plano su fuerte resistencia a dejar de sentir y pensar antes de que todo acabe⁵²³. Si el futuro que le espera como ser humano es el de ser un borroso reflejo de sí misma, desea que, por lo menos, permanezca en esta niebla de vida, algo de lo positivo que existe todavía en ella. Después llegará la muerte o la sinrazón absoluta y ya no habrá nada que hacer (“antes de ser mi sombra larga noche”). Una atmósfera borrosa y confusa domina estos versos. Imágenes y léxico recrean un mundo de pesadilla (“turbia la razón, sueño, sombra entre mortales”) que podría desembocar en el aniquilamiento personal, (“larga noche”). La (“luz”), símbolo de vida para ella, no la puede expresar sino a través de términos antitéticos, en ese espacio de incertidumbre, sin definiciones, contradictorio en el que parece moverse su vida, un espacio difícilmente definible sino es en relación a los polos (“Quede en mí la angustia y el

⁵²¹ «...alejandrinos en los que resuenan algunos endecasílabos del esproncediano *Canto a Teresa*: “Que así las horas rápidas pasaban, / Y pasaban a la par nuestra aventura; [...] Las horas, ¡ay!, huyendo nos miraban, / [...] Y temblaban las horas que vendrían. / Y llegaron en fin...” (octavas 24 y 25)», MIRÓ, Emilio, *Antología de poetisas del 27*, op. cit., p. 43.

⁵²² Para ver texto completo, Anexo.

⁵²³ Poema de ocho endecasílabos con algunas rimas asonantes dispersas, distribuidos en dos estrofas. El endecasílabo permite a la autora poder desarrollar con mayor destreza y lirismo esas complejas emociones que, el verso corto podría no conseguir. Igual que domina a la perfección el octosílabo, podría haber insistido más en este metro que tan bien se adapta a este tipo de poesía existencial.

anhelo / y la risa y el llanto en esa espera”). El dolor se ha vuelto consustancial a su propia condición humana, sin embargo, no desiste de la búsqueda del sueño que la retenga en este mundo. Solo el futuro podrá penetrar en su paradójica existencia y el símbolo del mar adquiere en el presente un inquietante significado en su cualidad procelosa (“Que algunos ojos para verme un día / se asomarán al mar donde me muevo”). Aunque en el texto la poeta exhibe confusión en su racionalidad, sin embargo encuentra en la poesía el cauce adecuado para testimoniar tanta desolación, la defensa ante el cúmulo de experiencias dolorosas⁵²⁴.

La misma línea de dolor existencial reaparece en *¿Qué angustia, o noche, en torno a mis orillas?*⁵²⁵ La negatividad impregna su valoración del pasado. El poema está compuesto por nueve versos repartidos en dos tiradas, la primera de un endecasílabo y dos dodecasílabos sin rima y la segunda, de seis endecasílabos blancos, metro que va asentando cada vez mejor en su poesía existencial. Comienza con tres inquietantes y desoladoras interrogaciones retóricas que obedecen a la afirmación de tres sentimientos sobre la existencia diferentes, aunque broten de un mismo origen, el duelo: angustia, cansancio de la vida e inseguridad en sí misma. En (“¿Qué angustia, o noche, en torno a mis orillas?”) la poeta, isla batida por el incesante mar, se imagina sitiada por la negrura de la noche, metáfora de la angustia terrible que la amenaza, y se pregunta por su sentido, por el significado de este temor opresivo que no la deja vivir; en (“¿Dónde fue el alba que floreció en mis manos?”) se cuestiona por el lugar de ese vitalismo y vigor del pasado en su vida hoy desaparecido⁵²⁶ y en (“¿Es tierra, o fuego, lo que mis plantas tocan?”) la pregunta ahora la dirige hacia el suelo psicológico sobre el que se asienta su existencia; alude a si esa tierra “natural” es fuerte, o es tierra “ígnea”, premonitoria de un destino aciago. La inseguridad íntima se muestra como problema. La poeta busca en su pasado alguna orientación para sus dudas pero no encuentra ningún consuelo Su niñez no estaba anclada en la realidad, era demasiado fantástica y de ensueño (“Ni mi niñez ha sido de este mundo”), pero tampoco la

⁵²⁴ «Pienso que a través de mi obra estaré en comunicación con gentes a las que no conozco y con las que siempre habrá una cierta emoción que nos una. Creo que cuando uno se comunica así, no puede morir del todo», Concha MÉNDEZ, *Memorias...*, p. 149.

⁵²⁵ Para ver texto completo, Anexo.

⁵²⁶ Emilio MIRÓ señala que «brota incontenible, como en toda la lírica universal, la patética pregunta sin respuesta, el *¿ubi sunt?* resumidor de la temporalidad y la mortalidad», “Preliminar”, *Vida a vida y Vida o río*, op. cit., p. 22.

imagen que recuerda de su juventud, le proyecta una imagen positiva y verdadera de ella misma (“ni en esta juventud me reconozco”). La carga de sufrimiento que debe soportar se hiperboliza al asumir todo el dolor universal en ella misma (“Me pesan siglos de abrasadas sangres, / de injustas vidas, de latidos huecos”)⁵²⁷. Esa angustia y dolor genéricos están percibidos por tres patéticas imágenes, que connotan la absoluta desolación del ser humano en el mundo: fuego destructor, injusticia gratuita y mentira arbitraria de la historia del mundo, todos proyectados en una atmósfera general de destrucción. James Valender hace una lectura de denuncia social de este poema ya que Concha Méndez al igual que otros intelectuales españoles empiezan a alarmarse y preocuparse por la regeneración ética del país⁵²⁸. Esta composición inicia una serie en la que Concha Méndez trasciende su íntima aflicción a un dolor universal de toda la humanidad con la que parece solidarizarse, sufriendo de manera fraternal.

14

Deseo

¡Que mi mano fuese grande,
tan grande como mis sueños,
y poderlo abarcar todo,
y la Humanidad una niña,
tan perdida como está,
a quien coger de la mano!...
(p. 22)

Paradójicamente cuando en la poeta surge el vacío de existir, la carencia del sentido de la vida, la sensación de pérdida, de no pertenencia, brotan en ella sus más íntimos deseos de solidaridad universal orientados hacia el encuentro de una reorganización y armonía global. Breve poema de cinco octosílabos y un eneasílabo. *Deseo* expresa este anhelo altruista universal y para ello utiliza la imagen hiperbólica de una mano benefactora (“tan grande como mis sueños”), mano que utilizará primero como amparo y, después en actitud maternal y afectuosa, orientará el difícil y delicado destino de (“la Humanidad una niña, / tan perdida como está, / a quien coger de la mano!...”). Parece buscar a los problemas más elevados una respuesta cotidiana que colme el vacío de su nostalgia, que dé sentido a su vida, al tiempo que afirma la

⁵²⁷ Emilio, MIRÓ señala que «en su dolor personal la poetisa siente la historia común, la injusticia universal». *Antología de poetisas...*, op. cit., p. 42.

⁵²⁸ «...lo que le preocupa es el temple moral y vital de los individuos que conforman la sociedad, su miedo, su frialdad. [...] la poeta denuncia “los latidos huecos” de la gente [...] De acuerdo con este diagnóstico, lo que hace falta para salvar la sociedad no es tanto una reorganización política, como una transformación del individuo a través del amor. Y de ahí el fondo de pesimismo que encierra esta visión social», James VALENDER, “Introducción”, *Poemas (1926-1986)...*, op. cit., p. 20.

vida de todo el universo. Es un intento de armonizar su vida con la de los demás en sincera solidaridad y respeto hacia el universo.

*Noche*⁵²⁹ comienza con un habitual *tempus fugit*, en el que la poeta, en vigilia por la noche, se abandona a sus tristes meditaciones, sintiendo cómo pasa la vida. La mente de la poeta divaga temerosa por la noche, en una atmósfera inquietante, preguntándose en un *¿ubi sunt?*, cuál es el destino de la angustia universal, después de haber arrasado, desolado ya toda la tierra. Poema compuesto de catorce versos heptasílabos blancos distribuidos en dos tiradas de de ocho y seis cada una. Opta, como en muchos poemas de este libro, por el ritmo poético basado en la fluidez de la sucesión de versos homólogos. Estructura el contenido de la composición en dos partes que corresponden a las dos tiradas. La primera nos describe el estado de ánimo de la escritora en una agitada y escalofriante noche, centrándose en la capacidad de percibir y de sentir: la pupila (“Honda pupila triste / va por la noche quieta / penetrando en sigilo / las horas y los hechos”) y un corazón a la defensiva (“Y el corazón –que es niño / que teme cuanto toca– / de su cristal no quiere / salir en esta noche...”). La segunda parte, más corta, nos describe una atmósfera irreal, fantasmagórica, de pesadilla, en la que parecen vagar, flotar en el aire las (“dudas”) que todavía no han sido resueltas, (“almas”) que, al igual que las ánimas en pena buscan una salida espiritual para lograr el descanso y (“labios imprecisos”) que preguntan por el futuro destino de la invasora y dominadora (“angustia”) ahora que ha sometido a toda la (“Tierra”)⁵³⁰.

El último eje temático revela un germen de esperanza regeneradora de la identidad de la voz poética, un halo de renacimiento vital. Aparece una cierta integración del duelo y un deseo de superar el estancamiento anímico. La poeta expresa una apuesta más decidida por la vida.

Así en *Canciones*⁵³¹, se vuelven a proyectar sentimientos heterogéneos y desarticulados que se mueven en torno a su realidad anímica, también desestructurada, aunque el presente no ayude y

⁵²⁹ Para ver texto completo, Anexo.

⁵³⁰ Es una pregunta que nos recuerda, aunque el tono dramático de desesperación sea diferente, a Dámaso ALONSO cuando imprecaba a Dios para que le explicase qué sentido tenía tanto sufrimiento humano en la tierra (“Dime, ¿qué huerto quieres abonar con nuestra podredumbre?”), “*Insomnio*” de *Hijos de la ira*. *Diario íntimo*, Madrid, Talleres de Silverio Aguirre, Impresor, 1944, p. 14.

⁵³¹ Para ver texto completo, Anexo.

el futuro anuncie un desenlace inevitable y la pérdida de identidad. La inseguridad se proyecta en la sombra a través de significativas estructuras paralelísticas que acentúan la representación inestable de sí misma y el sentido profundo de su desolación afectiva (“Sombra /Hielo”, “El acá, puente de dudas / El más allá, sin remedio”). Sin embargo, en el futuro se podrá abrir una ventana a la esperanza, ya que todavía resta en el espíritu de la voz poética un halo de entusiasmo (“Una gota de alegría / se me ha quedado en los dedos”). Este último reducto corporal de “en los dedos” guarda el germen de lo que podría ser el renacimiento vital de la poeta.

En la búsqueda de orientación vital para un caminar entre tinieblas, en *No sé si son de aire*⁵³², el yo extraviado por su desarraigo con el mundo real sensible, intenta encontrar una explicación a todas sus dudas existenciales, tantear algún vínculo que conectara lo espiritual y la realidad caótica. La poeta expone una conciencia afligida por no poder huir del acoso de esas presencias que se le imponen, unas veces paralizando su capacidad combativa, aunque otras, imprimiendo dinamismo en ese caminar errante, en el que se ha convertido su vida. En este poema se inicia un tema que manifiesta en otras composiciones: la desolación por el duelo de su hijo y la posterior dicotomía y distanciamiento con su compañero, la absoluta soledad y tristeza empiezan a mitigarse, no porque las circunstancias externas cambien sino porque la potencia anímica de la poeta, anestesiada en el pasado por el dolor, vuelve a despertar y anuncia un futuro más dinámico y positivo, por lo menos en lo que se refiere a su forma de afrontar la vida.

22

Noche

Una sombra compacta
se ha internado en mi pecho
que remueve mis células
y ennegrece mis sueños.
Es la muerte sin muerte
de otro cuerpo en mi cuerpo.
Mis defensas se yerguen
por luchar contra esto;
y yo, campo en batalla,
con los miembros deshechos,
aposté por la vida,
por las luces de nuevo.
Me sostiene la frente
un vendaje de anhelos.

(p. 30)

⁵³² Para ver texto completo, Anexo.

El tema de la superación del dolor de la madre doliente surge con fuerza en este poema. El recuerdo de la muerte de su hijo se instala en su vida como un componente intrínseco más de desolación, pero la poeta no se rinde ante esta nueva afrenta de amargura y lucha por sobrevivir, aunque sus fuerzas anímicas, después del largo duelo se encuentren mermadas. Se trata de un poema compuesto de catorce heptasílabos que forman un romance endecha, estrofa tradicional apreciada por algunos poetas de la generación del 27 en el que se plasma el miedo, la inseguridad, el dolor a través de la imagen de la sombra, identificada con la imagen de su hijo difunto. (“Una sombra compacta / se ha internado en mi pecho”). Esta imagen oscura, este espectro destaca por su vigor y dominio ya que es capaz de llegar al origen mismo del *yo* y agitarlo en su íntima esencia (“remueve mis células”), al tiempo que oscurece, aflige y entristece los amados recursos imaginativos de evasión. La hipérbole de las células y el color negro incrementan la fortaleza de esta sombra sobre las otras que han acompañado a la poeta durante este doloroso duelo personal. Con una elegante paradoja, connota la muerte de su hijo, que no es una verdadera muerte porque no vivió en el exterior, en el mundo sensible, sino y solo dentro del útero materno (“Es la muerte sin muerte / de otro cuerpo en mi cuerpo”). La sombra es el recuerdo de esa muerte que penetra carnalmente en ella misma y parece invitarla a seguirla. Pero a partir del verso séptimo, vuelve la mujer fuerte, luchadora que fue y que está dispuesta a enfrentarse a esta sombra que la cerca y merma en su vitalidad de manera categórica. En una imagen de fuerte belicismo, instruye a sus fuerzas como si fueran soldados para afrontar lo que será una crudelísima batalla (“Mis defensas se yerguen / por luchar contra esto”). Si la muerte traía la falta de luz, la sombra, Concha Méndez, en un arriesgado juego antitético, aporta su principal arma, su luz, el símbolo de su energía vital. Los dos versos finales comunican que la batalla ya ha empezado y las heridas van dejando una secuela que intenta suavizar, curar, manteniendo vivos sus deseos, sus principios que actúan como bálsamo y, a la vez, como energía para no claudicar y dejarse llevar por la melancolía y la tristeza (“Me sostiene la frente / un vendaje de anhelos”). Es el primer poema de este libro donde se expresa de forma rotunda su deseo de superación del duelo.

*Fuerzas ocultas me sostienen*⁵³³ vuelve a la apuesta decidida por la vida. Hay una toma de conciencia de la gran fuerza interior que posee y de sus infinitas ansias de vivir; esta positiva potencialidad latente reprimirá los deseos de pérdida anímica. Poema compuesto por doce versos polimétricos en los que la desolación aparecida en otros poemas se transforma en (“fuerzas ocultas”) que modifican la exánime sombra de la poeta en una mujer nueva que sabe de su resistencia y fortaleza para afrontar esta restauración psíquica y física (“Fuerzas ocultas me sostienen, / un apoyo invisible en cada brazo”). La imagen sugerida de las muletas emocionales (“apoyo invisible”) connota el proceso de recuperación personal, que exige una dedicación absoluta (“No creáis que estas fuerzas / son para mí un descanso”). La estructura de paralelismos y correlaciones define la persona que es, así como la esencia de su ser: vitalidad beligerante (“Yo soy la vida en lucha / de cada hora y de cada paso”)⁵³⁴, energía anímica (“Yo soy la fuerza de mí misma, / la antena receptora del milagro”) y paradigma de la supervivencia (“Yo soy la vida sin remedio”).

*Al asomarme a ti, porque me veo*⁵³⁵ es uno de los poemas más ambiguos en cuanto a su interpretación. El texto profundiza en el interior del *yo* poético y explora la turbadora relación de amor-entrega que supone la vida con el *tú*. Poema compuesto de diecisiete versos que combinan heptasílabos y endecasílabos como recreación libre de la silva. El poema se inicia con esa querida imagen visual de mujer observadora y contemplativa, ahora asomada al *otro*, su decisiva y trascendental patria, espejo anímico de ese momento (“Al asomarme a ti, porque me veo”). La poeta se ve reflejada de forma contradictoria porque hay una parte en ella que desea ese contacto, sin embargo desearía escapar a un lugar, dominio absoluto de ella, el mundo de sus sueños, donde podría perderse (“quisiera huir adonde no me alcances, / donde el desconocerme me permita / soñarme como quiero”). En el momento en que las dos identidades se sitúan frente a frente, parece que la voz lírica no puede falsear su imagen; el *tú* bloquea la

⁵³³ Para ver texto completo, Anexo.

⁵³⁴ La poeta advierte que la vida es incesante contienda, es la visión de un mundo cruel en el que el *yo*, siguiendo la teoría conocida como *darwinismo social*, debe luchar constantemente para poder sobrevivir, pero subvertidos los principios: no se trata de “la lucha por la vida” de Darwin en *El origen de las especies*, sino que el principio, el sentido de vivir se justifica en la batalla misma.

⁵³⁵ Para ver texto completo, Anexo.

evasión del *yo* en esa realidad, que se impone de manera rotunda anulando su fuga anímica, (“Tu *yo* frente a mi *yo*, me es imposible / aislarme de mí misma / y crearme de nuevo y recrearme / ante espejos de engaño”). La metáfora de los sueños (“espejos de engaño”) refleja esta inconsistencia onírica para devolverla a la realidad. La presencia, la personalidad del *otro* es tan auténtica y de tal entidad en la existencia del *yo* que lo salva de sí mismo, de la anhelada deserción de la vida real (“Tu presencia me priva de evadirme / y ser la creadora del ensueño / que ha tocado mi frente sin sentido / rompiendo nudos, hilos y cadenas”). La voz poética reconoce la vitalidad de sus sentimientos hacia el *otro*, admite que le debe su propia realidad (“Mi claridad eres tú”). Se desarrolla el concepto de amor de Pedro Salinas en *La voz a ti debida* (1933) donde el amante libera al ser amado de sus dudas, de su nada anterior y lo salva del caos; es el potente sentimiento que confiere sentido al mundo⁵³⁶. Vivir en la memoria angustiada, de los recuerdos dolorosos era incompatible cuando examinaba su verdadera identidad (“No se puede vivir en una sombra / cuando la luz nos une al otro lado”). Este poema demuestra que los registros se han aumentado y junto a ese decaimiento anímico, surge un poema de amor, de compañerismo en el que el *otro* se esfuerza por la recuperación anímica y la salida de la turbiedad de las sombras del *yo*. Sobresale la naturalidad de expresión, el brío de los sentimientos verdaderos y una nueva sensibilidad para la expresión de los mismos.

19

Jardín sin sueño de frondas.
Tarde ancha sin un eco.
Niebla prendida en los grises.
Voces sordas en mi pecho...
Hay fronteras, siento un límite,
quiero pasarlas en vuelo
tan alto que no me vean,
tan firme que apenas puedo...
Un cuerpo tengo, heredado
de otras vidas y otros cuerpos,
y un alma libre tan mía

⁵³⁶ James VALENDER realiza una lectura desde una perspectiva alienadora para la voz lírica: «La presencia del “otro” ha llegado a ser enajenante [...] Tan fuerte es el control que ejerce sobre ella la mirada del “otro” que, al rehurla, la poeta se siente culpable: verse reflejada en el otro es conocerse, se dice a sí misma, mientras que crearse su propia imagen es simplemente “soñar”, sustituir la realidad por “espejos de engaño”. La verdad es que los dos procesos son necesarios para la configuración de su identidad. Si no hiciera más que proyectarse a través del sueño, su imagen de sí misma carecería de toda fundamentación en la realidad; pero, igualmente, si solo se preocupara por verse reflejada en la mirada del otro, no haría más que someterse a un criterio ajeno. El espíritu tiene que debatirse entre ambos polos. Y, de hecho, aunque la poeta aquí echa de menos la tranquilidad del sueño, lo que finalmente da vida a su poesía es la fidelidad con que ambas tendencias son asumidas. La realidad es tan importante como el deseo» en “Introducción” de *Poemas (1926-1986)*..., op cit., pp. 19-20.

que no sé cómo la tengo,
alma que pulsa los límites...
Horizontes... y desvelos...
(p. 27)

Jardín sin sueño de frondas... es ya una clara afirmación del deseo de superar este estancamiento anímico, este bloqueo sentimental que la impide ser ella misma, con todas las incertidumbres e inseguridades que arrastra el concepto para ella de la existencia: vivir hasta sus últimas consecuencias. Es un romance tradicional de catorce versos octosílabos que siguen la misma estructura que el poema número 18 *Canciones*: parte de una pequeña enumeración caótica, en la que se van yuxtaponiendo imágenes estructuradas de forma simétrica, que describen el estado emocional del *yo* lírico en el presente. El caos afectivo viene expresado a través de cuatro versos en estructuras paralelísticas (sustantivo / adyacente / adyacente) que van separadas por pausas prosodémicas y versales, lo que imprime al poema un ritmo caracterizado de gran solemnidad, reforzada, además, por el dominio de la sustantivación. En (“Jardín sin sueño de frondas”) la imagen dilógica resalta la incongruencia, lo absurdo del sentido de la vida del *yo*, al tiempo que evoca el tema de la fertilidad. Es una mujer fértil (“jardín”) que ya no desea (“sin sueño”) tener hijos (“frondas”). En el segundo sintagma (“Tarde ancha sin un eco”), la soledad es evocada en esta imagen por el silencio, que si en el poema número 17 (“no quemaba”) porque simbolizaba la paz, el descanso y armonía de la noche, ahora, en el espacio temporal eterno de (“la tarde ancha”), esta ausencia de sonidos resulta insoportable. La “tarde” que había sido uno de los momentos preferidos del día para dejarse llevar por sus sueños, evocaciones, nostalgias, en su presente se actualiza como imagen dramática de absoluto abandono y desamparo: aunque grite esta tristeza a los cuatro vientos no obtendrá respuesta de nadie, y lo que ya es peor, ni siquiera de ella misma. El tercer elemento sustantivo (“Niebla prendida en los grises”) proyecta la inseguridad sombría de una mujer que observa como su mundo, va perdiendo los perfiles nítidos que le conferían la certeza, confianza y garantía de que no erraba en su camino vital. Ahora este mundo soñado buscado y proyectado empieza a cuestionarlo porque lo siente cada vez menos claro y nítido. La imagen visual de la niebla intensificada por el cromatismo del color gris aumenta esta desaparición progresiva de principios absolutos. La escritora, antes devota de colores extremos (rojo, negro, blanco) ahora

se conforma con la mediocridad del gris en el que proyecta su estado de ánimo actual. Por último, en (“Voces sordas en mi pecho...”), el oxímoron en la antitética metagoge sinestésica, sirve al *yo* poético para resaltar el tormento afectivo o, más bien, la batalla anímica que se libra en el interior de su corazón. No puede o no quiere oír lo que le tienen que decir los (“ángeles”) o (“demonios”) de su conciencia-inconsciencia, porque el contenido es adverso, perjudicial para su estabilidad psíquica y emocional.

A partir de aquí, la descripción estática, mediante la sucesión de imágenes que forman la atmósfera de angustia y pesadilla, adquiere dinamismo cuando la voz lírica intenta reaccionar. El *yo* poético tiene conciencia de que en su vida hay fuerzas oscuras que le impiden superar esta abulia emocional (“Hay fronteras, siento un límite”). La imagen del viaje liberador de su identidad personal subyace en el sustantivo “fronteras”, algo demasiado doloroso para una mujer que dos años antes, en una entrevista periodística, se consideraba “ciudadana del mundo”⁵³⁷. Es decir, o bien sus miedos e inseguridades anímicas, o bien su entorno social afectivo, es enajenante, ya que le hurtan el derecho a ser ella misma. Intentará vencer, salvar este estancamiento espiritual (“quiero pasarlas”) pero con un coste emocional tan enorme (“en vuelo / tan alto que no me vean, / tan firme”) que termina en la extenuación (“que apenas puedo...”). Parece comunicarnos que en esta reconstrucción espiritual en soledad, ella finge ante los demás una fortaleza que no tiene pero en la que gasta todo el caudal anímico que le queda. Patricia Magli añade, a este concepto volitivo de la mujer que intenta afirmarse en su *yo* consciente e inconsciente, el valor de la posición de ella en la sociedad para no terminar siempre en fracaso⁵³⁸.

La reflexión final se estructura con el tradicional dualismo del ser, presente en el pensamiento occidental: cuerpo y alma. Su cuerpo, materia que pertenece a la naturaleza física, es el resultado de un acto ajeno, no voluntario ni consciente (“Un cuerpo tengo, heredado / de

⁵³⁷ Anónimo “Concha Méndez Cuesta, poetisa española, publica un libro en Buenos Aires (1930)”, *Concha Méndez en su mundo. (1898-1986)*..., op. cit., p. 52. En este artículo la poeta destaca, como el eje primordial de su vida, el hecho de conocer el mundo y convertirse en una eterna viajera.

⁵³⁸ « Decir yo quiero. Se trata de un meta-querer que la moraliza como sujeto del deseo. Pero en cuanto sujeto del querer, del deseo, la mujer es todavía un sujeto puramente virtual que para poder adquirir espesor en el plano pragmático y actualizarse en un contexto social, debe todavía saber y sobre todo poder, porque un querer sin poder es la condición misma de la derrota», Patricia MAGLI, “Il segno della differenza” en AAVV, *Le donne e i segni*, Ancona, Il Lavoro Editoriale, 1985, pp. 14-15.

otras vidas y otros cuerpos”); versos que connotan un doloroso distanciamiento con sus padres a los que define en su alteridad. En cambio el alma, la sustancia suprema de la entidad del ser, que pertenece a la naturaleza espiritual, individual y consciente, es la consecuencia de su voluntad; la facultad que la define es la libertad, que lleva hasta sus últimas consecuencias, incluso, a veces, surge la sorpresa de no perderse en este mundo (“y un alma libre tan mía / que no sé como la tengo”). El “alma libre” busca el sentido de la vida examinando, escudriñando, indagando el universo en su infinitud (“pulsas los límites.../ Horizontes... y desvelos...”). Bajo el escepticismo y la desilusión, hay una cierta rebeldía de raíz romántica que sigue inquieta, siempre en busca de la añorada libertad, lo que revela que la potente personalidad única de la poeta no había sucumbido de forma definitiva a la inanidad.

Este libro, el quinto poemario, está compuesto por veintiocho poemas de extensión media. La poeta distribuye los versos, en la mayor parte de las composiciones, con una gran libertad estrófica que podemos clasificar de la siguiente manera: cuatro romances tradicionales (poemas 3, 16, 18, 19) y uno, endecha (poema 14), tres libres silvas ya que no respetan la rima (poemas 4, 21, 25), una sextilla (poema 8) y veinte poemas que no obedecen a la normativa retórica. En cuanto al cómputo silábico del verso, el heptasílabo es el más utilizado, aparece en más de catorce poemas, seguido del octosílabo y el endecasílabo que aparecen cada uno de ellos en más de ocho poemas. Aunque todavía utiliza sobre todo los versos de arte menor, sin embargo, los de arte mayor aparecen en la mitad de los poemas, la mayor parte combinados con heptasílabos. También comienza a encontrarse cómoda con el decasílabo y el alejandrino. Algunas composiciones presentan una gran polimetría. La rima asonante es la única que se utiliza en el libro, la mayoría de las veces distribuida de forma dispersa e irregular. También se sirve de los versos blancos en varias composiciones y algunos poemas están compuestos por versos libres, aunque son pocos.

Esta obra, resultado de la incongruencia del ser en el mundo, rebosa de imágenes que son la proyección del *yo*, protagonista único y absoluto de todo el poemario, *alter ego* de Concha Méndez, que anatematiza su destino y apela a diferentes tipos de receptores: en los poemas (del número 1 al número 7) el *tú* receptor, ausente del contexto de la comunicación, es

su niño muerto ausente con el que establece el íntimo, cálido, amoroso y dramático diálogo entre madre e hijo, en el que la unidireccionalidad del mensaje aumenta el patetismo de las composiciones. En los poemas (del número 8 al 15, del 17 al 22, del 26 al 28) que forman el grupo más numeroso, el receptor es universal, el *yo* solicita ser escuchado en toda la dimensión de su infinito dolor. Los poemas (números 16 y 25) se dirigen a un *tú* receptor siempre ausente en el contexto comunicativo para verbalizar las terribles dudas que parece no ser capaz de resolver. Y por último, los poemas (números 23 y 24) los receptores, *vosotros*, se presentan como seres humanos solidarios con la voz poética, más cercanos, más íntimos.

Se utiliza la lengua cotidiana, a menudo conversacional que representa una escritura única y diferente, en la que se integran lo nuevo y lo tradicional con la exigencia de la expresión desbocada del sentimiento. No se busca de manera deliberada la belleza de la palabra porque solo le interesa expresar en su verso el proceso del dolor dentro de su intimidad, de lo visceral-sanguíneo a su estado anímico. La poesía le ofrecerá una manera de indagar en los oscuros rincones anímicos de su memoria y exhibir en toda su crudeza el decaimiento de la escritora que ya dudará hasta de su propia identidad. El recurso, fundamental para expresar el fuerte componente emotivo es el de la imagen⁵³⁹. Percibe la vida desde una potencialidad receptora sensorial extrema; estas percepciones asimiladas en su psique y conceptualizadas en imágenes, utilizan casi en exclusividad, tres sentidos; el tacto, la vista y el oído.

El tacto es un sentido absoluto para recabar información sentimental: es el más cálido en sus relaciones humanas, sin él no se pueden entender las relaciones afectivas. En las imágenes táctiles expresa esa necesidad, característica de muchas mujeres, de tocar las cosas, el mundo, para aprehender su naturaleza, para poder comprender su esencia; es una exploración, una investigación a lo largo de la piel donde los dedos son las puertas de apertura del *yo* hacia los demás. El contacto objetivo define esta sensación que se proyecta significativamente de manera diferente según sean los protagonistas del mismo: la relación frustrada entre madre e hijo que se expresa a través de las manos maternas que no han podido acariciar al hijo (“Y

⁵³⁹Francisco Javier DÍEZ DE REVENGA señala que en el lenguaje poético del 27: «el campo de mayor interés lo constituye el de la imagen y la metáfora», *Panorama crítico de la generación del 27*, op. cit., p. 59.

después, tu partida / sin caricia posible / de tu mano chiquitita”) pero que sin embargo están dispuestas para el amor (“Para ti mi mano / caliente de amores”). Cuando la subjetividad está herida, este sentido no funciona en su existencia con el *tú* (“Mandaré a mi alma / hasta que esta mano / que me ancla a la ausencia / liberte mi cuerpo”) o, incluso ni siquiera es capaz de reconocerlo (“Te toco y es una sombra / lo que se enreda en mis manos”). Pero la mano puede simbolizar también ese contacto solidario y protector (“¡Que mi mano fuese grande, / tan grande como mis sueños, / y poderlos abarcar todo, / y la humanidad una niña, / tan perdida como está, / a quien coger de la mano). Y sobre todo significa el contacto de la esperanza (“Una gota de alegría / se me ha quedado en los dedos”) expresando que, aunque sea en el límite del cuerpo, todavía hay fuerzas para seguir viviendo. No obstante el tacto revela a veces significados negativos relacionados con la sensación de frialdad, que afecta a la totalidad del ser y que se conecta con la incomunicación y el distanciamiento de la poeta con su entorno social: (“¿Qué atmósfera de hielo / encuentro que os envuelve / oh seres de la tierra”), (“Hay un hielo que cubre todo gesto”) o (“Hay un aire que embalsama los hechos, / que embalsama las horas y la risa”).

Las imágenes visuales son las protagonistas absolutas de la imaginería de este libro. Formas, tamaños, colores, movimientos, etc., conforman la mayor parte del mundo poético gestado por la autora. La imagen de la luz, símbolo de vida positivo, es la energía que mantiene al ser humano en la tierra. Su ausencia o su disminución suelen connotar miedo, incertidumbre, muerte, casi siempre los aspectos más negativos de la vida. (“Aposté por la vida / por las luces de nuevo”) es la imagen metafórica de su renacimiento personal y (“No se puede vivir en una sombra / cuando la luz nos une al otro lado. / Mi claridad eres tú”) es la más evidente declaración de que la vida, el amor y la felicidad son las guías lumínicas del ser humano. La trascendencia del efecto de la luz en la mirada y el objeto de la misma son decisivos hasta en el sueño, en el que la madre sabe de la vida de su hijo, porque lo vio en sus entrañas (“No vieron luz tus ojos. / Yo sí te vi en mi sueño / a luz de cien auroras. Yo sí te vi sin verte”). Esta luz-vida y el útero, cámara oscura, encierran la verdad profunda y trascendente de la maternidad, muy conseguida en la paradoja. El fallecimiento focalizado en esta paradoja visual, la conduce a

interrogarse por el color no solo del cuerpo del niño sino también del espíritu (“Y fue la hora de verte que te perdí sin verte. / ¿De qué color tus ojos, tu cabello tu sombra?”). En otro poema de este libro, la muerte será evocada a través de la inacción de este sentido (“Ni vi tu cabello / rubio, ni vi tu semblante”). Sin embargo para hiperbolizar la importancia del embarazo, serán los ojos los que verán aumentada su capacidad para percibir la grandeza del universo (“Mis ojos se hacían más grandes”), incluso la génesis de la vida del nuevo ser es evocada por el nacimiento de la luz (“limbo oculto de esas claridades”, “tu alborada”), aunque también puede referirse a la muerte en imagen antitética (“Pudo ver el sol / y no vio la luna”).

Desde la perspectiva metafísica del poemario, la falta de luz sirve para evocar la progresiva pérdida de identidad, la potencial muerte o el desvío hacia la enajenación (“Paso a ser una sombra entre los mortales”, “ser mi sombra de larga noche”). La privación de la luz adquiere alguna vez tal entidad que la poeta la entiende como una fatigosa carencia, difícil de soportar (“Me pesan sombras, que no pueden irse”, “Algunos ojos para verme un día / se asomarán al mar donde me muevo”, “Honda pupila triste / va por la noche quieta / penetrando en sigilo / las horas y los hechos”), para la poeta el sentido de la vista define la entidad del ser humano que connota través de la metagoge de las dos sinécdoques. Otro significado connota el desengaño existencial, energía vital que ya no merece la pena (“Y la luz de la vida no sirve”) porque pasa desapercibida entre los seres humanos (“Esa imagen o esencia, que clama porque todos los ojos la vean”) y además las experiencias vividas y sentidas son de tal magnitud que provocan la transformación absoluta de su entidad. Reduplicación e hipérbaton ayudan en esta tensión lírica de los dos ejemplos (“Yo he visto y visto y visto cosas que me han dejado sin sombra de lo que era”). Y si a su amante no lo reconocía a través del tacto, tampoco lo distingue en su momento presente (“viéndote no sé quién eres”); expresa el desconcierto ante la persona amada que se ha convertido en extraña para el *yo*.

El sentido del oído es asaz utilizado en este libro de dos maneras: una, cuando surgen las voces que intentan llevar al *yo* lírico al mundo de las sombras, a lugares sin límites precisos que connotan ese desmoronamiento anímico de la autora y, otro sentido es la ausencia de sonidos que, lejos de connotar la tranquilidad, la paz y el sosiego, sugieren casi siempre la

soledad, el desamparo y la incomunicación (“¡Qué silencio en mi sangre!”) exclama para evocar la tremenda ausencia de su hijo o (“Ahora esa voz, que vence, / del más allá me llama”) que es la llamada de la muerte donde se encuentra él. Las presencias amenazadoras, que se manifiestan ante el *yo* agobiándolo, atosigándolo y agotando el poco ánimo combativo que le restaba para sobrevivir, están proyectadas en esas torturadoras voces que refuerzan su agresividad por el polisíndeton y la reduplicación (“Solo voces y voces y voces”). Aunque también las voces exhiben un seductor e inquietante poder de atracción (“Voces me llaman de distintos cielos”). Pero cuando el *yo* extrapola su soledad hacia el mundo es capaz de percibir el sufrimiento latente de la humanidad que se extiende por la tierra para ser escuchado (“Sin escuchar las quejas que en el aire / vagan por encontrar por fin el eco”). Alguna vez el oído servirá para destacar la armonía positiva de la música que connota la alegría de vivir (“Quiero una guitarra nueva / un violín para mi sueño”).

Y un capítulo aparte muy interesante de imágenes lo constituyen las sinestesias, frecuentes en el libro. (“Silencio de nieve”) Tacto y oído se funden para evocar esa infinita soledad de la madre que busca desesperada a su hijo; (“el frío es blanco / y el miedo es amarillo”) los colores sirven para sugerir la frialdad de la muerte y el temor de la vida. (“Altas luces salieron a hablarme / desde cielos remotos y helados. / Una luz me decía: «¡No vayas!...» / Otra luz susurraba:«¡Despacio!...»”) y la metáfora de la luz permite recrear una atmósfera irreal, misteriosa y admonitoria para la voz lírica. (“-La noche es el silencio que no quema-”) reproduce una de las sinestesias más logradas, donde el oído y tacto se unen a la vista para expresar la ausencia positiva de sonidos en la noche. (“una risa que no sepa / amarga como veneno”) los sentidos del oído y el gusto connotan esa crueldad humana. (“Un silencio de rosas temblaba”) une los sentidos del oído, olfato y vista para imaginar el silencio inquietante al caer la tarde que parece presagiar algo. (No sé si son de aire / los invisibles ojos que me miran”, “Ni por qué esas miradas tienen voces”) tacto, vista y oído restan entidad al órgano de la vista para crear un ambiente de desasosiego e incorporeidad. (“Las sombras / ateridas, heladas”) la falta de luz se asocia la impresión táctil del frío extremo para connotar ese paisaje anímico de desolación.

En *Niño y sombras* un aire asfixiante y denso parece envolver su palabra y contamina cualquier significado de negatividad. La materia poética tiene alma y verbo porque necesita desesperadamente comunicar el mundo hostil que percibe en el que cada palabra es un jirón anímico. Es el poemario donde más claramente unifica obra y vida en sus soledades y delirios. Estos versos representan vivencial y testimonialmente los lutos, las sombras de un sobrecogedor destino. Se respira autenticidad en la palabra poética, asoma en el lenguaje una sensibilidad única donde emerge la pérdida hacia las profundidades de sí misma. Es poesía cargada de intensidad y de dolor humano que jadea y gime sin ningún reparo.

2.4. La guerra y el exilio: recorrido del sufrimiento. *Lluvias enlazadas* (1939).

El título *Lluvias enlazadas*, sexto libro de poemas de Concha Méndez, establece un íntimo vínculo entre el estado de ánimo de desolación de la poeta reflejado en *Niño y sombras* y el que se expone en este poemario⁵⁴⁰. Sin embargo, es necesario precisar que la desesperación, el bloqueo emocional que se manifiesta en el primer libro ante la muerte del hijo no nacido, ahora se convierte en desencanto, decepción y pesimismo que cuestionan la propia condición humana, tras la cruel experiencia de la guerra; en *Lluvias enlazadas* se añaden, por tanto, unas especiales y trágicas circunstancias históricas externas: la Guerra Civil Española y el Exilio republicano posterior.

Los motivos temáticos que recorren este libro son los mismos que aparecen en toda la literatura escrita por los republicanos durante la guerra y el exilio⁵⁴¹. Los temas de estos

⁵⁴⁰ Según James VALENDER, parece ser que el título lo tomó de unos versos lorquianos “seguramente proviene de unos versos de la primera “Casida” de Lorca: (“El niño y su agonía, frente a frente, / eran dos verdes lluvias enlazadas”). “Nota 8” en *Poemas (1926-1986)* de Concha Méndez..., op. cit., p. 39. Vid. F. GARCÍA LORCA, *El diván de Tamarit* en *Obras Completas*, vol. VI, ed. de Guillermo de Torre, Buenos Aires, Losada, 1943, p. 151. Estos versos lorquianos nos remiten otra vez al drama de *Niño y sombras*.

⁵⁴¹ Para la literatura en el exilio ver de José Luis ABELLÁN, *El exilio español de 1939*, Madrid, Taurus, 1976; *Historias de posguerra*, Barcelona, Anthropos, 1979; *De la guerra civil al exilio republicano: (1936-1977)*, Madrid, Mezquita, 1983; *El exilio como constante y como categoría*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001 y *El exilio cultural de la Guerra Civil: (1936-1939)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001; Manuel AZNAR SOLER, *El exilio literario español de 1939: Actas del I Congreso Internacional*, (Bellaterra, 1995), Barcelona, GEXEL, 1998; *La literatura del exilio republicano de 1939: Actas del II Congreso Internacional*, (Bellaterra, 1999), Barcelona, GEXEL, 2000 y *Escritores, editoriales y revistas: del exilio republicano de 1939*, Sevilla, Renacimiento, 2006; Alicia ALTED y Manuel

primeros años revelaban, en su mayoría, la angustia y el desarraigo que había originado en la sociedad española el brutal conflicto. El eje temático se va a focalizar en el ser humano y sus circunstancias existenciales que, en este momento son caóticas ante un mundo de desventura, de destrucción y en caos. Es poesía del desarraigo lo que expresan estos versos. Los episodios de guerra, muerte y sufrimiento se interiorizan en un sentimiento de desorientación existencial y pérdida anímica. Es el vacío y la soledad del ser humano en un mundo adverso y hostil. La patria perdida, el recuerdo de la lucha y la derrota van configurando una postura vital que fluctúa entre la protesta ante la injusticia de un mundo sin sentido que arrastraba el tono amargo de la expresión lírica y la nostalgia, los recuerdos de tiempos pasados en la elección de los motivos poéticos⁵⁴².

Por lo tanto en todo el libro se desarrolla un complejo eje temático que se podría formular como *la desubicación existencial del yo* que adquiere diferentes modulaciones según el tiempo y el espacio que la motiva. Ciudades como Barcelona, Bruselas y la Habana dibujarán el recorrido que realiza la poeta hacia el exilio. Años como 1937, 1938 y 1939 marcarán el dramático devenir temporal de la vida de la escritora y la de otros muchos españoles⁵⁴³.

El fenómeno meteorológico de la lluvia, metáfora evidente del llanto, funciona como el eslabón que va engarzando las etapas vitales de la poeta. Concha Méndez lloraba por muchos motivos: el recuerdo del hijo perdido, un sentimiento inquietante y perturbador de su relación sentimental en la que seguía experimentando falta de comunicación, su país, España, que se destruía y todo lo que ese hecho acarrearía en la vida de las personas; y, englobando toda esta desdicha y fatalidad, un sentimiento sobrecogedor que le revelaba un destino equivocado de su vida, de su mundo, extraño, muy distante de lo que ella había anhelado encontrar.

LLUISIA, *La cultura del exilio republicano español de 1939: Actas del Congreso Internacional (Madrid-Alcalá-Toledo, 1999)*, Madrid, Publicaciones UNED, 2003.

⁵⁴² Raquel ARIAS CAREAGA resalta la labor de estos poetas del exilio para no olvidar la historia que se negaba, ocultaba y silenciaba en España, frente a los que se quedaron en ella: «La presencia de la España perdida (en ese sentido el paisaje se convierte en un común denominador en ambos casos, pero con intenciones bien distintas: en un caso para huir del presente, en el otro para no olvidar la reciente tragedia), la guerra, la muerte, la nostalgia son los temas principales durante los primeros años del exilio», (*Escritoras españolas (1939-1975): poesía, novela y teatro*, op. cit., p. 73).

⁵⁴³ José Luis ABELLÁN describe el “desgarro” que se produce cuando el ser humano debe separarse de la comunidad propia: «La huida del país que nos vio nacer por una violencia externa -sea de carácter político, económico, bélico, religioso, jurídico- provoca en el que lo vive un auténtico desgarramiento del alma, con el consiguiente e inevitable traumatismo» (*El exilio como constante y categoría*, op. cit., p. 46).

En sus *Memorias* relata, con detalle, los acontecimientos que se sucedieron en los años posteriores a la publicación de su último libro *Vida a vida* (1932), hasta el final de la Guerra Civil: en 1933 parte con su compañero hacia Londres con una beca concedida a M. Altolaguirre para la realización de estudios tipográficos. Allí los dos escritores editarán una revista en inglés y castellano de gran calidad, que titularán *1616* en homenaje a los universales escritores de la literatura española e inglesa: Miguel de Cervantes y William Shakespeare. Nace su hija Paloma y sufren grandes problemas económicos. Al volver pocos meses después a España, porque había finalizado el periodo de estancia de la beca de estudios, retornan a su actividad editorial y al círculo de amigos que habían dejado. Publican *Caballo verde para la poesía* y la colección de obras maestras en *Héroe*. Bonanza económica. La situación política y social en Madrid es alarmante. Sublevación de las tropas de Marruecos. Estalla la Guerra Civil española. Concha Méndez y su hija, acompañadas por la mujer e hija de Pablo Neruda, parten hacia Barcelona, mientras Manuel Altolaguirre dirige La Barraca, al ser asesinado Federico García Lorca. La poeta, temerosa por la seguridad de su hija, decide salir de España hacia Europa, por una premonición que le salvará la vida⁵⁴⁴; sin embargo, pasa el tiempo, echa de menos a su marido, a su tierra y decide volver a Barcelona para trabajar a favor de la II República y así estar cerca de su compañero. Sin embargo, la escritora está aterrorizada ante la inusitada violencia de los contendientes y decide partir hacia Londres en barco. Después realizará varios viajes por Europa escapando de la guerra en unas condiciones económicas atroces, hasta llegar a París donde esperará hasta el final de la guerra, en casa de Paul Eluard, a su marido. Cuando termina la contienda Manuel Altolaguirre acabará destruido, derrotado psíquicamente por el brutal sufrimiento padecido en la misma. Con la ayuda económica de intelectuales europeos, salen hacia México. En el viaje, su hija Paloma se pone enferma y deben parar en La Habana donde residirán cuatro años⁵⁴⁵.

⁵⁴⁴ Manuel Altolaguirre le cuenta a Concha que la habitación en la que dormían la niña y ella había sido destruida en un bombardeo el día después de partir al viaje. *Memorias habladas, memorias armadas*, op. cit., p. 103.

⁵⁴⁵ Paloma ALTOLAGUIRRE: «Salimos de Burdeos en el barco *Saint Domingue*: mi madre y yo dormíamos en un camarote de tercera, y mi padre, en una silla de jardín en la bodega del barco. No pudimos llegar a México, porque me enfermé de sarampión en el camino y cuando el barco hizo escala en

Como señala Nieva de la Paz:

Tras la Guerra Civil, varias de ellas (escritoras) pasaron a formar parte de la “España peregrina” la de los exiliados republicanos desterrados. Marcadas, como muchos de sus colegas contemporáneos, por la traumática experiencia vivida, incidieron en sus obras en el ejercicio de la memoria personal y colectiva, entrelazando así la creación ficcional con el testimonio autobiográfico, la invención de personajes y asuntos con la recuperación de los recuerdos de un pasado que se configura en sus relatos como verdadero “paraíso perdido”, ese paisaje vital que tuvieron que dejar atrás para marchar al exilio⁵⁴⁶.

Está claro que durante estos años, la escritora, como explica James Valender, no puede escribir mucho; colabora con poemas de “urgencia” en las revistas como *Hora de España* o *Los lunes de El Combatiente*⁵⁴⁷, en los que resalta su visión del conflicto, su compromiso con la causa republicana, pero sin renunciar, como señala este crítico, a “que la expresión adquiera intensidad; y esto gracias, sobre todo, a una feliz adecuación entre forma y fondo, entre el ritmo del pensamiento y el ritmo del verso”⁵⁴⁸. Al finalizar la guerra llegan a la Habana donde el matrimonio Méndez-Altolaguirre vuelve a montar otra imprenta que bautizará con el nombre de “La Verónica” y en ella es donde se editará este libro de poemas.

Como en los dos poemarios anteriores, en *Lluvias enlazadas* Concha Méndez efectúa una confesión, un profundo y sincero análisis de lo que ha sido su vida hasta el momento presente, lo que le conducirá poco a poco a encontrar un desfase, una contradicción entre la vida que soñó y lo que realmente logró en su existencia⁵⁴⁹. Para llegar a esta conclusión, la poeta ha necesitado indagar, remover y sacar al exterior todo aquello que se abandonó, se ignoró, se ocultó y que vive en la oscuridad de los infiernos de su alma⁵⁵⁰. Este libro supone el comienzo

Santiago de Cuba, tuvimos que buscar ayuda médica en la isla y por lo tanto, abandonamos el barco. Nos quedamos en Cuba unos cuatro años: de marzo de 1939 hasta marzo de 1943, cuando retomamos el proyecto de establecernos en México», “Vine con el deseo de querer a las gentes”, art. cit. (s.p).

⁵⁴⁶ Pilar NIEVA DE LA PAZ, “La memoria del teatro en la narrativa de las escritoras españolas exiliadas”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, Colorado, Boulder, 2004, p. 434.

⁵⁴⁷ Estos poemas sueltos los analizaremos en un grupo aparte, por cuestiones de sistematización.

⁵⁴⁸ James VALENDER, “Introducción”, *Poemas (1926-1986)*, Concha Méndez..., op. cit., p. 23.

⁵⁴⁹ Decía María Zambrano que la confesión, en momentos de crisis, ofrece al ser humano derrotado y vencido una posibilidad para recuperar el verdadero sentido del hecho de vivir. Así declara que hay momentos «en que la vida ha llegado al extremo de confusión y de dispersión. Cosa que puede suceder por obra de circunstancias individuales, pero más todavía, históricas. Precisamente, cuando el hombre ha sido demasiado humillado, cuando se ha cerrado en el rencor, cuando sólo siente sobre sí 'el peso de la existencia', necesita que su propia vida se le revele», María ZAMBRANO, *La confesión: género literario y método*, México, Ediciones Luminar, 1943, p. 15.

⁵⁵⁰ Greta RIVARA KAMAJI, en un estudio sobre un ensayo de María Zambrano, expone que cuando el ser humano descende a sus infiernos, uno de los objetivos alude «a la experiencia fundamental del ser, del ser del hombre que, además, remite a Zambrano a una de las más significativas categorías de alcance ontológico en su obra: la vida», en “María Zambrano: Del descenso a los infiernos a la razón poética”, *Devenires III*, 6, Morelia-Michoacán (México), publicaciones de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2002, p. 190.

del cierre de la segunda etapa de su obra, que coincide con la marcha hacia el exilio, es decir, empieza a sellar uno de los ciclos vitales más importantes de su vida. Al introducirse en esa realidad oculta, 'los íferos del ser'⁵⁵¹, en las sombras del ser humano, solo la puede rescatar por ese 'logos piadoso' que no renuncia al trato con el 'otro', con el misterio, con ese fondo oculto que subyace a toda Historia y que constituye el substrato último, 'la raíz del hombre'⁵⁵². Realiza, pues, a través de la poesía, este profundo autoanálisis de su vida marcada sobre todo por una crisis, por la conciencia aguda y dolorosa de la propia personalidad, de ser una persona distinta a los demás, que en ciertos momentos incluso deriva hacia una conciencia de superioridad, en un reproche de deuda moral y ética de la sociedad hacia ella. Esta es la razón por la cual el yo poético sigue siendo protagonista absoluto de su creación. Los sentimientos expresados resaltan su insatisfacción con el mundo, con el duro y contradictorio destino vital que le ha tocado sobrellevar.

Después de la pérdida de su primer hijo, como ya hemos señalado, la poeta vuelve a quedarse embarazada y tiene a su única hija en Londres. Las penurias económicas de esta época son difíciles de sobrellevar y ve cómo su compañero no puede afrontar con responsabilidad la carga familiar⁵⁵³. En primer lugar, en el contexto de lo personal y afectivo, la relación de pareja no aporta a la escritora la felicidad que ella desearía; expresa tristeza, soledad y frustración por ello. Sabe que su relación sentimental se deteriora, sin embargo, ella todavía experimenta, con dramática y desnuda sinceridad, el profundo amor por su compañero. Como se deduce del análisis de su obra, poseía una particular habilidad para percibir y comprender de modo inmediato, la complejidad de contenidos, pensamientos y acciones del ser humano, en situaciones difíciles y concretas de la vida. Inteligencia emocional que no dejaba de lado lo esencial y no ignoraba el valor y los aspectos concretos que le permitían justipreciar lo positivo

⁵⁵¹ Según M. ZAMBRANO, 'los íferos' son terreno abandonado y olvidado por la razón racionalista que solo lo puede recuperar la razón poética. Vid "El descenso a los infiernos", *Homenaje a María Zambrano*, México, James Valender et al (eds) Colegio de México, 1998, pp. 15-22.

⁵⁵² *Ibíd.*, p. 15.

⁵⁵³ «Se comportaba en la vida como un ángel irresponsable. Era como un perro sin amo, que acudía donde encontraba cariño; iba y venía por la vida como mariposa que en todas partes se posa, y dependía más bien de la fatalidad -que era la que conducía su vida- que de una voluntad de querer ser. El bien y el mal para él eran cosas ajenas a su manera de ser, y podríamos decir que era como un niño de esos cromos vistos en nuestra infancia, custodiados del Ángel de la Guarda, que siempre tiene al lado, salvándole de precipicios que podrían tragárselo», Gregorio PRIETO, *Lorca y la generación del 27*, op. cit., p. 159.

y negativo de las cosas y las personas. Ella buscaba un significado unitario para su existencia en lo concreto, mientras que la producción autobiográfica y epistolar de M. Altolaguirre revela a una persona que vivía de una manera algo dramática la búsqueda del sentido de la vida, pero que acostumbraba a categorizar todo desde una óptica mucho más abstracta. Este antagonismo para percibir la realidad desesperaba a la escritora, que parecía acarrear con todas las responsabilidades de la vida cotidiana en común. Cuando vuelven a España, todos los sueños y deseos de una vida mejor junto a su hija Paloma quedan rotos por la Guerra Civil, el consiguiente exilio y la final separación de M. Altolaguirre; estos hechos la van a conducir hacia una dirección vital algo pesimista, desengañada, cínica en ocasiones y, sobre todo, afligida ante un destino que la sobrepasa y no puede aceptar porque no le encuentra ningún sentido.

En el contexto profesional, los prejuicios acerca de su personalidad, por el hecho de ser mujer e intelectual, van a ir minando esa seguridad primigenia que estaba, o por lo menos, fingía estar con ella, ese entusiasmo y la clara vocación de esta escritora. Concha Méndez ya había logrado con su obra publicada el derecho a ser considerada una poeta de mérito, pero lo único que tiene en ese momento es un pasado olvidado de todos y un futuro totalmente incierto. Era como si tuviera que volver a empezar desde cero y ya comenzaba a estar cansada, el hastío vital de la lucha por la vida lo consideraba un esfuerzo baldío, sin sentido ni fundamento. La historia de su país y los seres humanos la habían defraudado.

En el contexto de lo colectivo⁵⁵⁴, para ella, lo más terrible de la guerra era la ruptura de los lazos afectivos y el egoísmo de parte de una sociedad que no respetaba los derechos del ser humano. Las preocupaciones políticas quedaban en segundo lugar: le importaban, por encima de todo, las personas de su entorno próximo. Shirley Mangini ha estudiado este hecho y ha señalado que en las mujeres republicanas militantes es más importante el aspecto psicológico que el político: “While the men talked about questions of war and sexual prowess during their

⁵⁵⁴ Josebe MARTÍNEZ valora la época de este modelo de mujer de la siguiente manera: «Las mujeres intelectuales que salieron al exilio formaban parte de la élite cultural, principalmente capitalina, en la que el sufragismo, el arte y la política forman parte del ambiente. La obra de las intelectuales abarca un amplio espectro de opciones ideológicas y sociales insertadas en un perímetro de izquierdas. [...]. Periodismo, traducciones, entrevistas, crítica, edición, narrativa, teatro, etc., componen la labor de estas autoras. Son variados los asuntos y los géneros que tratan. Son muchos y diversos los intereses que las mueven», *Exiliadas. Escritoras, Guerra civil y memoria*, Mataró (Barcelona), Montesinos, 2007, p. 15.

idle hours, women were preoccupied with the intimate details of psychological and physical survival”⁵⁵⁵ y entre ellas existe una actitud de denuncia, de testimonio de otras víctimas femeninas y que llama “the urgent solitary voice of collective testimony”⁵⁵⁶. Pero, como señala Catherine G. Bellver “Privada de ese sentido de comunidad femenina y de la fraternidad ideológica característica de los poetas masculinos, la voz de Méndez se levanta en su mundo poético como la de una persona desamparada clamando en el desierto”⁵⁵⁷. Además, en todas las actividades ella comprometía íntegros los dinamismos de su persona y aportaba una total entrega a todas las causas donde la dignidad de la persona, el amor, la libertad y los derechos fundamentales se encontraban relegados u olvidados. Y, sin embargo, lo que ella iba a recibir a cambio era, a menudo ingratitud y nula consideración. Emilio Miró dice que *Lluvias enlazadas* “acrecienta el pesimismo antropológico, que es también histórico: y el mundo, la vida, es 'este laberinto de las soledades', del cual no se puede salir”⁵⁵⁸.

Lluvias enlazadas está dedicado a su hija “A mi Isabel Paloma” y de los doce poemas nuevos⁵⁵⁹, dos llevan título y otros dos llevan como epígrafe versos de Góngora, el resto van intitulado. El poemario se edita en la Habana en noviembre de 1939 dentro de la colección de libros de su propia imprenta titulada “El ciervo herido”. Y aunque la Guerra Civil Española no aparece como eje temático estructural que organiza y dirige el pensamiento poético de la escritora, sin embargo, está presente en los estados de ánimo pesimistas, de clara derrota, de fracaso que Concha Méndez proyecta en su poesía, y, aunque la selección antológica que realiza responde a intenciones publicitarias de su obra en La Habana, o también a una clara intención

⁵⁵⁵ Shirley MANGINI, “Spanish Women and the Spanish Civil War: Their Voices and Testimonies”, *Rendezvous*, 2, 1986, pp. 15-16; “Three Voices of Exile”, *Monographic Review*, 2, Dallas, 1986, pp. 208-215; “Memories of Resistance: Women Activists from the Spanish Civil War”, *Signs*, 17, Chicago, 1991, pp. 171-186.

⁵⁵⁶ *Ibidem*, p. 209.

⁵⁵⁷ Catherine G. BELLVER, “Los exilios y las sombras”..., art. cit., p. 205.

⁵⁵⁸ Emilio MIRÓ, “Introducción”, *Antología de poetisas del 27...*, op. cit., p. 44.

⁵⁵⁹ «Este último no era, en realidad, un libro nuevo, ya que estaba formado por los dos anteriores, pero invertido el orden: en primer lugar veinticinco de los veintiocho poemas de *Niño y sombras*, y a continuación la casi totalidad —excluidos cuatro poemas— de *Vida a vida*; y el volumen se cierra con unos pocos poemas escritos durante la contienda o inmediatamente después, en 1937, 1938 y 1939, y en lugares diferentes: Barcelona, Bruselas, La Habana; y también Londres, en fecha anterior (1935), un solo poema...», *ibidem*, op. cit., pp. 43-44.

de olvidar el horror de la guerra, como señala James Valender⁵⁶⁰, es significativo que los doce poemas nuevos del libro revelen una conciencia vital de hundimiento y descalabro emocional, al tiempo que denuncian la incongruencia del hecho de vivir.

Como ya hemos señalado los poemas inéditos en libros anteriores están configurados y estructurados en un amplio eje temático: *la desubicación existencial del yo*⁵⁶¹. Tema ontológico que la poeta modela con diferente hechura emocional en función del tiempo y el espacio que lo originan. De esta manera siguiendo un orden cronológico se pueden señalar en primer lugar, un poema situado en Londres (1935), en segundo lugar, el grupo de poemas situados en Bruselas (1937), en tercer lugar un único poema en Barcelona (1938), en cuarto lugar el grupo de poemas de La Habana (1939) y, por último, tres poemas que no van fechados ni emplazados en ciudad alguna.

El poema *¿Qué nubes de tormenta retumban en mi altura?* (Londres, 1935)⁵⁶² ofrece una pesimista reflexión sobre el presente, el destino y las perspectivas vitales jamás soñadas por ella. Su momento actual no le permite seguir el proyecto vital que ella había planeado y solo puede evadirse a través de los sueños, mientras el tiempo se va y las ilusiones perdidas van minando un espíritu libre tan lastimado. Poema compuesto por nueve alejandrinos con rimas asonantes dispersas a lo largo del poema que se inicia con una serie de interrogantes acerca del sentido, del significado de las violentas emociones que experimenta la voz poética y que no obedecen a un pensamiento sistemático y coherente; no puede comprender ni interpretar de una forma congruente el porqué se encuentra en ese estado de desesperación (“¿Qué nubes de

⁵⁶⁰ « No todos los poemas de esta colección son nuevos. En realidad, se trata de una antología que reúne, al lado de una docena de textos inéditos, una amplia selección de los poemas recogidos en sus dos libros anteriores. Es decir, el libro proporciona una imagen bastante precisa del desarrollo de la poesía de Concha Méndez desde 1931; y ésta seguramente fue la intención de la autora al preparar la antología: darse a conocer a un público que hasta entonces sabía poco o nada de su obra. Quedaron eliminados de la colección los poemas que había escrito inspirándose directamente en la guerra. Seguramente, la retórica en que estos últimos se sostenían ya no le interesaba. Por otra parte, tras la derrota, es probable que haya preferido olvidarse de las antiguas esperanzas e ilusiones», James VALENDER, “Introducción” *Poemas (1926-1986)*, op. cit., p. 25.

⁵⁶¹ Andrew P. DEBICKI ha resaltado en los poetas de 27 una segunda fase del *exilio* y la *dispersión* en la que resalta «la mayor importancia que se da a temas filosóficos fundamentales: la búsqueda de la eternidad por medio de la poesía, la angustia existencial y a veces religiosos, el significado de nuestra existencia», *Estudios sobre poesía española contemporánea. La generación de 1924-1925*, Gredos, Madrid, 1968, p. 55.

⁵⁶² Para ver texto completo, Anexo.

tormenta retumban en mi altura? / ¿Sobre qué mar de sangres calientes voy perdida?”). Las imágenes connotan esa violenta revolución anímica que se desarrolla en su interior, esos impulsos no racionales marcados por los sentimientos que solo pueden expresarse a través de la intuición, la imaginación y el instinto. La poeta siempre concedió gran importancia a las emociones, los sueños o las fantasías como formas de conocimientos principales. La naturaleza violenta, agresiva le ofrece la posibilidad de proyectar el estado de angustia que vive la poeta; expresa la desesperación y angustia metafísica de los románticos. El *yo* se muestra inseguro e insatisfecho, sensaciones que derivan frecuentemente en desazón vital. Siente que su personalidad, su individualismo es un problema porque se reconoce en la diferencia respecto a los demás. Su instinto le anuncia la existencia de fuerzas sobrenaturales que escapan a todo conocimiento racional y una insoportable ansiedad sobrecoje su ánimo. Se sabe víctima de un ciego destino sin justificación lógica.

La poeta comprende que en su personalidad se está produciendo una revolución de sentimientos violentos y contradictorios, es la rebelión romántica de un espíritu individualista que expresa su insatisfacción con el mundo, su ansia de infinito, sus vehementes deseos de libertad y aventura (“Si soy una isla errante sedienta de confines / ¿por qué no se divide mi vida en tantas vidas / que pueda repartirme y vivir cuanto ansío?”). Vitalismo y necesidad de acción que la poeta reivindica como uno de los rasgos propios de su personalidad –ahora asfixiada y mutilada en su potencialidad– porque siempre consideró la pasión como una fuerza superior a la razón. La metáfora “isla errante y sedienta de confines” connota ese aislamiento y soledad de la poeta, y, al mismo tiempo, la búsqueda desesperada y errática para realizar sus sueños. Con un violento hipérbaton, la poeta relaciona su doloroso pasado con la premonición de un destino nada halagüeño. De sus orígenes, de sus experiencias en el pasado, la poeta obtendrá la energía necesaria para soportar el nuevo sufrimiento que anuncia su destino (“De mi costado, abierta la llaga del destino, / toman savias raíces que a otros mundos me ligan”). Pero la idea de finitud que preside su vida va pasando en un *tempus irreparabile fugit* y arrastra lo más positivo de ella (“y alimentando sueños, perdida por los años, / se me va con mi alma lo mejor de mí misma”). Esta inquietud la conduce a la búsqueda de respuestas, soluciones a las dudas y problemas que

se plantea en la vida aunque lo que el destino le depare sea frustración e infelicidad. Es el cruel enfrentamiento con la verdadera realidad prosaica y gris en la que está inmersa su vida. La poeta –arrastrada por las imágenes que ella misma ha creado en su interior– se reconoce en una realidad no deseada; esta constatación la lleva a no poder aceptar con serenidad su destino, a un violento enfrentamiento con el mundo y a una subversión personal contra la normativa moral o cultural de su entorno. Es uno de los poemas más próximos a los principios románticos: individualismo exacerbado, aislamiento y soledad, ansia de libertad, irracionalismo, subjetivismo, espíritu idealista, angustia metafísica, choque con la realidad y deseos de evasión.

Los tres poemas situados en Bruselas en 1937 responden a la crisis de los refugiados durante el conflicto que estaba asolando España; sin embargo, la guerra no aparece aludida de manera explícita en los poemas porque, aunque el tono de tristeza que reflejan es consecuencia de la misma, a Concha Méndez lo que le interesa es la introspección en los sentimientos y emociones del ser humano en un intento de encontrar un sentido ante tanta barbarie, dejando a un lado a los héroes y a las guerras.

Así, en *¡Ven, Tristeza, mi hermana, que de mí misma vienes...* (Bruselas, 1937)⁵⁶³, la tristeza universal se convierte en inseparable compañera y le ofrece una perspectiva vital más sincera, menos trascendental de lo que realmente es. Sentimiento íntimo que reconforta, de alguna manera, el dolor humano sentido en soledad. La Guerra Civil española y el comienzo de su exilio en compañía de su pequeña hija, llevan a la poeta a un sentimiento de tristeza coherente con la realidad presente de destrucción y muerte. Hay que señalar que su compañero, en estos primeros momentos bélicos, está en España defendiendo la causa republicana y, mientras, ella espera en diferentes ciudades europeas a que termine la contienda para poder volver con él. Necesita encontrar el equilibrio emocional que mitigue su malestar existencial, al ser solamente espectadora de la tragedia española y que, de alguna manera, le permita acompañar de forma solidaria el sufrimiento de los que quedaron en el país bajo las bombas. Poema compuesto por dos tiradas de cuatro versos alejandrinos divididos en hemistiquios con una cesura muy marcada, que parece marcar el ritmo solemne y fúnebre del pensamiento.

⁵⁶³ Para ver texto completo, Anexo.

La interlocutora, a la que dirige su pensamiento, a la que llama y solicita ayuda en una apóstrofe, es la “Tristeza” con mayúsculas, el paradigma del sentimiento en una metagoge que la convierte en una leal, fraternal y confidente amiga. Pero esta aflicción no proviene del mundo externo sino que surge de ella misma, que se convierte en la receptora universal de toda la pesadumbre del pasado histórico (“¡Ven, Tristeza, mi hermana, que de mí vienes / engendada de siglos, o tal vez de milenios”). Paradójicamente este pesar la ampara y protege de su demoledora soledad y hastío vital, imprimiendo calor en sus interminables tiempos de espera para poder restablecer un hipotético proyecto de vida (“ven a abrigar mis horas, / no se sientan desnudas”). Con la repetición anafórica del imperativo “ven” que encabeza tres versos, la poeta expresa esa demanda angustiosa de querer ser solidaria con el dolor y sufrimiento de los demás, es una petición agónica de sufrir y padecer para compartir así, de algún modo, la suerte trágica de los españoles. Intenta encontrar asideros emocionales, aunque sean negativos, para tener conciencia de su existencia, para dejar de sentir el silencio de su alma. La tristeza desnuda, la angustia del ser humano en toda su crudeza le proyecta el verdadero horror de la vida, sin maquillajes ni mentiras (“Contigo veo el mundo, mejor, más verdadero”). El sentimiento apesadumbrado no falsea la realidad porque, al contrario que otros sentimientos que embellecen y ennoblecen artificialmente una existencia de inseguridad y destrucción, ofrece el punto de vista correcto para la captación y comprensión de la angustia del ser humano perdido en un mundo de pesadilla (“tú no pones cristales a este sol de la vida / para que al reflejarse nos parezca el reflejo / una verdad solemne, siendo vana o suicida”). Hay una crítica implícita a las motivaciones, los argumentos de dignidad y gravedad históricas que podían justificar una guerra como la que se estaba desarrollando en España. La imagen de esa opacidad de la luz para connotar la falsedad de la vida adquiere mayor fuerza dramática al unirse de forma antitética los conceptos de vacío y muerte.

En *Queremos ver a veces la vida que nos mueve* surge la reflexión poética acerca del sentido de la existencia humana, evocada como viaje, trayecto en el desierto en el que la persona, *homo viator*, es un ser insignificante que se mueve de forma errática de un extremo a

otro, perdiendo lo mejor de sí mismo, buscando nuevos rumbos que la vida le acaba imponiendo, para que al final solo quede de él una sombra.

Queremos ver a veces la vida que nos mueve
como un desierto frío del que somos un eco,
que pasa distrayendo las horas y los pasos.
Y al son de esas pisadas vamos sobre los hielos
hacia un norte indeciso.
Queremos ver la escarcha del tiempo haciendo túmulos;
y en lo que nos rodea, solo un sueño de nieves...
Pero la verdad tiene dos lados o dos filos
y la vida se puede llevar del otro lado:
el viajero cruza sobre arena caliente,
un desierto sin nombre donde apoyar sus plantas.
En el alma, la angustia de la sed y el olvido
que busca, ardiendo viva, el frescor del oasis.
Más allá, el espejismo que aviva los tormentos
poniendo una esperanza de soles y agonías.
El tiempo sólo sabe crear rojas distancias
y dar al viajero un torpe afán de lucha.
Se lucha contra el sol, contra el desierto inmenso.
De túmulos de fuego el derredor se inunda.
Y el fuego va cegando la luz de nuestros ojos...

Bruselas, junio de 1937
(p. 67)

La severidad y dureza de este trayecto vital se apoya en dos imágenes sensoriales polarizadas: el frío extremo y su antítesis, el fuego abrasador, conjugadas en un único espacio que puede contenerlas: el desierto, metáfora del mundo. Este poema es el análisis de las dos posturas que el hombre puede adoptar en la vida: la primera, es la del que pasa por la vida sin arriesgarse, sin implicarse emocionalmente con nada ni con nadie; es un camino algo tedioso, aburrido pero en el que no se corren grandes riesgos. La segunda es la postura antitética, el ser humano que necesita sentir, experimentar, que arriesga todo en la vida, que se implica emocionalmente con todo y con todos, y paga finalmente un duro peaje. Compuesto por veinte versos, diecinueve alejandrinos y un heptasílabo que riman de forma dispersa con diferentes asonancias, los hemistiquios, como es habitual en el poemario, siguen muy marcados por la cesura que refuerza ese ritmo zozobante de las pisadas al caminar por ese desierto.

El primer verso comienza con un verbo volitivo, que en plural mayestático comprende a un receptor universal, en el que se expresa el esporádico deseo de conocer, desentrañar el significado de la vida (“Queremos ver a veces la vida que nos mueve”), cuando el ser humano no es más que un inapreciable elemento, un reflejo insuficiente de otras vidas “un eco” en un mundo distante, ingrato, impasible e indiferente (“como un desierto frío”), por el que transita,

aunque crea lo contrario, sin darse cuenta de lo que sucede a su alrededor, sin prestar atención a lo realmente importante, perdiendo un tiempo precioso y apartándose sin sentido del rumbo adecuado (“que pasa distraendo las horas y los pasos”). Parece que el ritmo de la andadura viene dado por las diversas circunstancias y el ser humano camina desamparado, inseguro por la frialdad de los afectos hacia un lugar desconocido, incierto pero todavía más ingrato (“Y al son de esas pisadas vamos sobre los hielos / hacia un norte indeciso”). Este último verso truncado en un solo hemistiquio podría connotar el final abrupto del camino de la vida, al que todos se dirigen, pero nadie conoce, ni quiere conocer, donde el frío es infinito. Pero el ser humano además desea reconocer el paso de la vida, *tempus fugit*⁵⁶⁴, (“Queremos ver la escarcha del tiempo”) en el reconocimiento de los muertos (“haciendo túmulos”). La metáfora del efecto del paso del tiempo como la escarcha refuerza ese rodar inquietante, frío e impasible de las horas que van terminando certeramente con la vida. Y, además, el ser humano no quiere encontrar a su lado (“en lo que nos rodea”) esa frialdad, que solamente acepta como (“un sueño de nieves...”), que sugiere tiempos mucho más positivos de bonanza. En estos siete primeros versos la sensación dominante, el eje significativo estructurador es la intensa frialdad con la que interpretar el sentido de la vida, por lo tanto relacionada con la excesiva aspereza y severidad. Sin embargo, reconoce que como todas las cosas importantes, hay más de una interpretación, que ella propone de forma dilógica con dos términos que actúan como sinónimos disyuntivos (lados / filos) pero en el que el segundo proporciona una carga de violencia añadida a la vida (“Pero la verdad tiene dos lados o dos filos / y la vida se puede llevar del otro lado”).

A partir del verso décimo, la poeta detalla el otro arriesgado y opuesto lado de la vida, al que le dedica más precisa y mayor atención, porque parece ser el elegido por el sujeto poético, por lo tanto un terreno más conocido y cercano, aunque no sea el más fácil y positivo. El ser humano, ahora *homo viator* puede transitar, vivir, conocer de punta a punta el mundo desconocido (“un desierto sin nombre”), apoyándose en el calor de los afectos (“sobre arena

⁵⁶⁴ «En la vida humana lo decisivo es el tiempo. Mas, el tiempo en que vivimos parece ser ya el producto de una escisión. De ahí el irresistible afán, nacido de la nostalgia de ese tiempo perdido, que si en algún arte se refleja es en la poesía, pues ella parece procurar su posible resurrección, dentro de ese tiempo en decadencia», María ZAMBRANO, “Apuntes sobre el tiempo y la poesía” en *Hacia un saber sobre el alma*, op. cit., p. 200.

caliente”) para asegurar las elecciones fundamentales que se hacen en la vida (“donde apoyar sus plantas”). Resulta curioso que si el lado frío de la vida lo situaba en el Norte, sin embargo para el lado cálido no utilice su antónimo, la persona debe “cruzar” un “desierto desconocido”. Esta elección es mucho más dramática, intensa en cuanto a las consecuencias que acarrea apostar por sentir el fuego de la vida (“En el alma, la angustia de la sed y el olvido / que busca, ardiendo viva, el frescor del oasis”). Uno de los principales efectos cuando se conocen, se experimentan los sentimientos, las pasiones es el hecho de quedar siempre insatisfecho y por lo tanto anhelante para el futuro. Otra, es el desconsuelo de perder, de no poder recordar estos fuertes y poderosos sentimientos. Las imágenes del ser humano sediento y perdido en el desierto connotan ese pavor de la escritora a no poder querer ni ser querida, de ahí la imagen llena de fuerte sensualidad: el alma sintiendo, experimentando en grado sumo las pasiones, busca desesperadamente un alivio que focaliza en la imagen acogedora del oasis. Subyace el símbolo del fuego destructor, de las pasiones y sentimientos descontrolados, violentos que deben ser calmados para no abrasarse y consumirse. Hay una propuesta antagónica de la vida que arrastra al ser humano a los extremos⁵⁶⁵. Además el caminar por este ardiente “desierto”, esta forma intensa de vivir, es desorientadora, porque engaña con falsas expectativas del futuro (“Más allá, el espejismo que aviva los tormentos / poniendo una esperanza de soles y agonías”). La imagen del espejismo que traiciona la realidad lejana connota esa desesperación de no encontrar una salida real a tanto sufrimiento. Y si el tiempo, en el filo helado de la vida, recordaba su eterno paso, en el filo ardiente de la vida aísla al hombre creando el enfrentamiento que invita de manera errónea al conflicto (“El tiempo sólo sabe crear rojas distancias / y dar al viajero un torpe afán de lucha”)⁵⁶⁶.

⁵⁶⁵ Este fuego pasional del hecho de vivir y sentir recuerda los versos del poema *Llama de amor viva* de San Juan DE LA CRUZ en *Poesías completas y otras páginas*, op. cit., p. 37 y el soneto *Amor más allá de la muerte* de Francisco de QUEVEDO Y VILLEGAS en *Obras completas*, ed. de Felicidad Buendía, Madrid, Aguilar, 1964, p. 123.

⁵⁶⁶ En el drama poético *El solitario* el personaje del Tiempo declara: «Yo, Tiempo, doy sobre ti, / caigo sobre tu memoria / como torrente de historia / en un mar de frenesí. / Desemboco, aumento así / los mares de tu pasado; / en ellos llevo ganado / lo que tú tienes perdido; son mis aguas el olvido, / turbio alud encenagado», Concha MÉNDEZ CUESTA, *El solitario*, pról. María Zambrano, La Habana, Imprenta La Verónica, 1941, p. 22.

En *Quisiera tener varias sonrisas de recambio* (Bruselas 1937)⁵⁶⁷ encontramos una reflexión poética sobre la dificultad de las relaciones humanas. La poeta es consciente de la necesidad de buscar el agrado y la ayuda de los demás para sobrevivir, sin embargo reconoce la falta de habilidades necesarias cuando intenta involucrarse en interacciones con otros seres humanos. El singular ambiente (tiempo, ubicación, circunstancias, etc.), la escritora y sus diferentes roles socio-comunicativos, sus deseos, sus metas y propósitos son factores relevantes para determinar su discurso. Asume una posición más cuestionadora de la realidad circundante cuando toma conciencia de que otros discursos reproducen el abuso del poder, la dominación o la desigualdad social; hay un desafío poético a esas estructuras y procesos socio-culturales que no puede admitir.

Poema compuesto por doce versos alejandrinos con diferente rima consonante en los versos pares y sigue marcando los hemistiquios. Medida que la poeta utiliza ya con gran agilidad y destreza y que marca con la rotundidad de la consonancia los severos juicios que la poeta hace sobre la sociedad del momento.

Los primeros versos revelan la impotencia del *yo* poético ante la falta de habilidades comunicativas que se traducirían en una mayor aceptación social y en un aumento del bienestar propio (“Quisiera tener varias sonrisas de recambio / y un vasto repertorio de modos de expresarme”). La vida es *El gran teatro del mundo* calderoniano, en el que los seres humanos tienen que aprender a fingir lo que no son, deben estudiar –como actores que llegarán a ser en su vida– los diferentes papeles que corresponden a los roles que se consideran apropiados y deben siempre esconder el libre pensamiento, facultad que si no se controla convierte al sujeto en un ser vulnerable, fácilmente abatible por la sociedad biempensante. Las opciones para esta protección social son variadas y afectan tanto a la comunicación verbal, como a la gestual y protocolaria, sugeridas en el poema con la parataxis disyuntiva (“O bien con la palabra, o bien con la manera, / buscar el hábil gesto que pudiera escudarme...”). La vida, en el mundo, es el

⁵⁶⁷ Para ver texto completo, Anexo.

gran espectáculo del engaño y la falsedad, en el que los seres humanos se ven obligados a *parecerse a* para conseguir ser aceptados socialmente y así poder *formar parte de*⁵⁶⁸.

Esta segunda estrofa presenta una concepción mucho más amarga de la sociedad que la anterior, ya que agrega la maldad, el perjuicio humano como elemento consustancial de la vida en sociedad. En esta representación simbólica de la vida como un teatro, la realidad se transforma en una alegoría en la que la mentira y el engaño son los protagonistas del espectáculo (“Y al igual que en el gesto, buscar en la mentira / diferentes disfraces, bien vestir el engaño; / y poder, sin conciencia, ir haciendo a las gentes, / con sutil maniobra, la caricia del daño”).

La escritora puede ser espectadora, crítica de esta representación en sociedad, pero, jamás, actriz de la misma porque su vida ha sido contraria al fingimiento, a la afectación e hipocresía social que le repugnaban (“Yo quisiera ¡y no puedo! ser como son los otros, / los que pueblan el mundo y se llaman humanos: / siempre el beso en el labio, ocultando los hechos / y al final... el lavarse tan tranquilos las manos”). Las referencias bíblicas de dos personalidades, Judas Iscariote y Poncio Pilatos, aparecen porque representan los símbolos de los dos peores defectos de la humanidad; dos personajes históricos, uno apóstol de Jesucristo y el otro, prefecto de la provincia romana de Judea, que pasaron a la historia como personalidades emblemáticas: el primero de la traición con un beso por una recompensa material y el segundo, por la cobardía de no asumir las responsabilidades de la vida, aunque ello desencadenara la muerte de un inocente. Personajes bíblicos que justifican una pesimista conclusión: el ser humano no debe confiar en los demás, siempre lo defraudarán con el engaño y la falsedad, o bien lo abandonarán a su suerte. Teatralidad y religión que enmascaran la realidad y dan forma a un mundo incoherente. Concha Méndez está sola, con una hija pequeña a la que debe alimentar y proteger, lejos de su patria, de su marido, viviendo de la caridad ajena en otro país, con muy

⁵⁶⁸ «Se exige de la mujer la perfección. Los críticos, hombres generalmente, la tratan, salvo honrosas excepciones, con desdén o con una galantería más perjudicial aún. [...] Se suele ser inclemente con la labor de la mujer, sin tener en cuenta el mayor número de nulidades y de casos de arribismo de los hombres, no por inferioridad de ellos, sino por el mayor número que concurre y las grandes facilidades que se les dan. Se quiere comparar a toda mujer solo con los hombres de genio, y no se compara nunca a los ineptos y mediocres con las mujeres geniales. Para cada escritora sin valor hay un millar de hombres en igual caso», Carmen de BURGOS, *La mujer moderna y sus derechos* (1927), op. cit., p. 113.

pocas cosas para poder hacer, solo esperar y esperar; las noticias que le llegan son confusas, la solución al conflicto es incierta porque las ayudas de los países europeos no parecen llegar y ella se traslada de un sitio a otro con su hija. Parece lógico que en una situación tan extrema la vida le resultase dolorosa y cruel.

Aunque Manolo me había dado cartas de recomendación, vivíamos unos momentos en que nadie ayudaba a nadie. [...] ni la Embajada ni la Casa de España quisieron ayudarme; entonces tuve que armar un enredo en el Consulado para que me dieran la visa. Y luego como no tenía dinero, llamé por teléfono a una millonaria argentina, contándole —con gracia y horror— todas las peripecias que venía viviendo⁵⁶⁹.

El poema *No es la planta del pie sino del alma* (Barcelona, 1938)⁵⁷⁰ se abre con una cita gongorina⁵⁷¹ como intertexto para connotar el penoso recorrido que debe realizar el ser humano en la tierra, en un mundo lleno de irrealidad, donde la vida carece de consistencia, es un espejismo. La imagen de la desesperación de una persona perdida en la inmensa dureza del desierto conforma la unicidad estructural del poema, compuesto por dos agrupaciones de versos endecasílabos que se adaptan perfectamente a la expresión de esa agonía metafísica que comunica la poeta. El poema se articula en torno a dos ejes metafóricos extraídos de esa imagen global del mundo como un desierto: el sol inclemente y las tormentas de viento que se corresponden con sendas estrofas. Connota la desesperación y su indefensión ante un mundo yermo.

La primera estrofa describe casi el paso del alma por el mundo como una condena al fuego del infierno. Todo se consume; el mundo es un páramo en el que es imposible encontrar refugio para un alma dolorida⁵⁷². La vida ya no es el camino que uno elige libremente con sus aciertos y fracasos, sino un dramático trayecto abrasador que hiere a los seres humanos y por el que se transita al azar, en total soledad (“No es la planta del pie sino del alma / quien pisa ardiente arena de desierto, / y así camina sin saber adónde, / acompañada solo de los vientos”).

⁵⁶⁹ Concha MÉNDEZ, *Memorias...*, op. cit., p.102.

⁵⁷⁰ Texto completo en Anexo.

⁵⁷¹ «*Sobre la caliente arena. (Góngora)*». Los textos gongorinos a los que podría aludir son: *Sobre unas altas rocas...* donde escribe (“...aquel pescadorcillo, / a quien su ninfa bella / dejo el año pasado, / la red sobre la arena, / ¡Oh cómo se lamenta!”) o el famoso, polémico y de dudosa autoría *A la Arcadia* donde leemos (“... / No fabrique más torres sobre arena”), Luis de GÓNGORA, *Obras completas*, I, Domingo Ynduráin (dir.), Madrid, Ediciones de la Fundación José Antonio de Castro, 2000, pp. 625 y 194.

⁵⁷² En el poema *Recuerdo de Niño y sombras* (1936) utilizaba esta misma imagen pero connotada positivamente porque era donde se encontraba el refugio fértil, símbolo de la maternidad: “el mundo es como un desierto / y el hijo en él un oasis”, (p. 10).

Catherine G. Bellver señala con acierto que “La incertidumbre es un tema reiterado en la poesía de los poetas exiliados y un motivo para cuestionarse la autenticidad de la vida”⁵⁷³. En este mismo sentido, Biruté Ciplijauskaitė, al analizar la poesía de algunos poetas en el exilio, se pregunta si “¿Es auténtica la vida de un desterrado?”⁵⁷⁴. La soledad del ser humano se acrecienta al ir acompañado de los “vientos” que representan esa irrealidad, la futilidad del ser, esa inconsistencia del mundo que no ofrece alternativas a la persona. Es una visión desengañada de la vida que le conduce a una fatal frustración: nada tiene sentido porque nada tiene existencia ontológica. Las imágenes de los “vientos” desplazando y zarandeando a las personas, que van caminando en las diferentes etapas de la vida por arenas de fuego, cayendo y levantándose, configuran una imagen de la vida como un doloroso *vía crucis* (“Que todo es viento y pasa en esta vida, / en huracanes, o con soplo leve, / mientras que ardiendo, resbalando arenas, / su paso sigue la que nos sostiene”). Esta metáfora de la vida como fuego y aire revela una violencia metafísica en la aprehensión del mundo, ya que por un lado el fuego no está referido a la pasión gozosa de la vida sino a su efecto destructor similar al del viento⁵⁷⁵.

Los poemas localizados en La Habana expresan el desengaño, la crisis y decadencia de un mundo que se resquebraja en una orgía trágica de contradicciones, arrastrando tras su estrépito todos los acentos vitales, ahogando las voces que sueñan por imponer algo de racionalidad a tanta locura. Muy característico de esta temática resulta su poema *Vine* que da cuenta del dolor que arrastraba el recién llegado a tierras cubanas. María Zambrano, sin embargo, recordaba de esta época la actitud solidaria de la pareja Méndez-Altolaguirre con los refugiados españoles cuando realmente “estaban tan naufragos como ellos”⁵⁷⁶.

Leyendo los versos escritos por mi madre durante estos años, no es raro encontrar ecos de las difíciles circunstancias por las que había atravesado durante la guerra y que seguía enfrentando ahora como exiliada. El poema “Vine”, por ejemplo, arranca con unos sentimientos de decepción muy fuertes [...] Mi madre seguramente tuvo motivos para expresarse con esta severidad: si bien es cierto que en Cuba se encontró con unas amistades maravillosas, de una generosidad ilimitada, también es cierto que, como refugiada errando por Europa con una niña de la mano, no siempre había sido recibida con la misma amabilidad con que ella

⁵⁷³ Catherine G. BELLVER, “Los exilios y las sombras”..., art. cit., p. 198.

⁵⁷⁴ Biruté CIPLIJAIUSKAITĖ, *La soledad y la poesía española contemporánea*, op. cit., pp. 209-215.

⁵⁷⁵ El viento se relaciona con la concepción calderoniana o quevedesca de la vida, es el reflejo de esa inconsistencia de la realidad, donde todo es humo, apariencias engañosas que desaparecen como los “sueños”, James VALENDER “Introducción”, *Poemas...*, op. cit., p. 25.

⁵⁷⁶ James VALENDER, “Cuatro cartas de María Zambrano a Manuel Altolaguirre y Concha Méndez”, art. cit., p. 146.

solía entregarse a los demás. Por otra parte, le embargaba el mismo dolor que sufrían todos los exiliados españoles: el de vivir separada de su país y de sus familiares⁵⁷⁷.

VINE

Vine con el deseo de querer a las gentes
y me han ido secando mi raíz generosa.
Entre turbias lagunas bogar veo a la Vida.
Deja estelas de fango, al pasar, cada cosa...

Y hablo así, yo que he sido vencedora en mi mundo,
porque pude vencerme y vencer a deseo.
Pero no me he querido engañar inventándome
una imagen equívoca. Me forjé en cuanto veo...

No despierto a una hora que no traiga consigo,
en un sordo silencio, una queja enganchada.
Tiene el alma un oído que la escucha y la siente
y recibe esta queja con la pena doblada...

La Habana 1937⁵⁷⁸
(p. 56)

Desolación y desengaño ante la toma de conciencia de que su generosa entrega a los demás ha sido un error y por lo tanto necesita recriminar a los *otros* esta injusticia que ha devenido en un intenso sufrimiento para ella. La idea de crisis y decadencia están presentes en el poema como una auténtica vivencia personal y global de la humanidad. La intensa búsqueda de respuestas, escrutando su propia intimidad de manera obsesiva a través de la poesía, a la larga resulta un esfuerzo más perturbador que gratificante. Los acontecimientos vitales se imponen de forma brutal en su existencia, cada vez más atribulada. Es un poema de doce versos alejandrinos divididos en tres agrupaciones estróficas con diferente rima consonante en los versos pares. En algunos de los versos los hemistiquios están muy marcados con una cesura que o bien marca el hipérbaton (vv. 3, 4), o bien introduce el encabalgamiento abrupto (vv. 7, 8). La utilización de los versos alejandrinos se acomoda cada vez mejor a su expresión poética porque le permite extender con tranquilidad y holgura la expresión de sus sentimientos. La argumentación de su dolor encuentra en esta amplitud versal el vehículo adecuado para trasladar estas emociones.

En el inicio del poema (“Vine con el deseo de querer a las gentes”)⁵⁷⁹ la poeta expresa cuál fue su postura anímica cuando llegó al nuevo país, sin embargo no encontró la respuesta

⁵⁷⁷ Paloma ALTOLAGUIRRE, “Sobre la estancia de Concha Méndez en Cuba”, *El maquinista de la generación, Revista de Cultura*, Segunda época, Nº 7 (2004), p. 55.

⁵⁷⁸ La fecha debe ser un error porque la pareja Concha Méndez y Manuel Altolaguirre con su hija no llegan a la Habana hasta 1939.

adecuada en los demás (“y me han ido secando mi raíz generosa”). James Valender señala que a Concha Méndez lo que más le interesaba era la calidad humana de las personas antes que nada: “Como antes de la guerra, es la naturaleza humana lo que le sigue preocupando, el egoísmo, la falta de generosidad, de amor”⁵⁸⁰. Recién entrada en la cuarentena, sus poemas revelan el sufrimiento de la persona que está de vuelta en la vida, apurando las últimas remadas de un barco que zozobra hacia ninguna parte (“Entre turbias lagunas bogar veo a la Vida. / Deja estelas de fango, al pasar, cada cosa...”). El fuerte hipérbaton y la aliteración del verso acentúan el desorden anímico de la escritora que se esfuerza por encontrar algo de luz en la “Vida” en mayúsculas que parece estar oculta en ese mundo revuelto y confuso. El paso de la vida, en un patético *tempus fugit*, solo deja a su paso lodo, suciedad, la inmundicia de los seres humanos. El tono sombrío y de ruina lo abarca todo y parece ilustrar ya el destierro de la ilusión. En este sentido, Catherine G. Bellver señala lo siguiente:

En la poesía del destierro de Concha Méndez, más que la borrosa presencia de la patria perdida, se destaca la sombra en el sentido de oscuridad existencial, la sombra como estado de ánimo que abarca la incertidumbre, ambigüedad y desesperanza anuladoras del deseo de vivir. Esta situación de aniquilación se concretiza a través de una expresión metafórica en que la oscuridad, matizada por elementos de turbiedad y lobreguez, traduce la desorientación, confusión y estancamiento existenciales que la poeta siente⁵⁸¹.

El reproche de la escritora hacia los seres humanos no se debe a que no haya podido conseguir lo que siempre buscó (“Y habló así”), porque en la lucha por la vida, e incluso en la lucha contra ella misma, contra sus demonios, ella siempre salió victoriosa o por lo menos lo intentó (“yo que he sido vencedora en mi mundo, / porque pude vencerme y vencer a deseo”), aunque el precio que tuvo que pagar fuera muy alto. Para ella la vida era la lucha constante no

⁵⁷⁹ En la entrevista “Vine con el deseo de querer a las gentes”, art. cit. (np), que realiza Rosa Miriam ELIZALDE a Paloma Altolaquirre recoge algunas declaraciones de ella y del crítico James Valender que dan testimonio de la humanidad y generosidad de la poeta: (Valender) «Como otros exiliados españoles en Cuba, Concha y Manuel estaban muy pendientes de otros exiliados que habían logrado escapar de Franco y de los campos de concentración en el sur de Francia». (Paloma) «Mi madre iba mucho al puerto a recibir a los refugiados que llegaban de España. Ella les buscaba ropa, zapatos, comida. También organizaba conferencias que era una forma de reunir fondos. No me enteré de todas las personas a quienes ella ayudó» y en una carta María ZAMBRANO escribe de su amiga: «Concha: no sabes las veces que he recordado y contado algo maravilloso que me dijiste a la puerta de “La Verónica”; se trataba de unos refugiados más pobres aún que nosotros y queríamos ayudarlos en algo —¿te acuerdas que yo me puse en pie al final de una conferencia y pedí dinero para ellos? —. Pues tú me dijiste: “María, tú ya sabes que yo no creo en Dios, no, yo no creo... pero ¿cómo vamos a dejarlo solo?, tenemos que ayudarlo. Yo no creo que exista, pero hay que ayudarlo”. Es de lo más hermoso que he oído en mi vida. Y no lo olvidaré nunca», James VALENDER “Dos cartas de María Zambrano a Manuel Altolaquirre y Concha Méndez”, *Ínsula*, 535, (1993), pp. 11-12.

⁵⁸⁰ James VALENDER, “Introducción”, *Poemas (1926-1986)*..., op. cit., p. 24.

⁵⁸¹ Catherine G. BELLVER, “Los exilios y las sombras”..., art. cit., pp. 197-198.

solo contra las imposiciones de un mundo al que terminará venciendo porque la capacidad y energía para llevar a cabo su destino era imparable, sino también un combate, una búsqueda de frenos, límites a esa potencialidad destructora que residía en sí misma, a esa fuerza que la arrastraba a mundos negativos de irrealidad. El concepto de combate y triunfo personal queda reforzado con la repetición de palabras derivadas en poliptoton (vencedora, vencerme, vencer). Es el factor interno temperamental de la poeta («quise ser y fui»)⁵⁸². Sin embargo, ha sido una lucha para buscar un destino acorde a su forma de pensar, no ha querido caer en la hipócrita costumbre de gran parte de la sociedad, de recrear una imagen externa que nada tiene que ver con la verdadera personalidad (“Pero no me he querido engañar inventándome / una imagen equívoca”). Afronta la vida con sinceridad y ello, en bastantes ocasiones, ha exigido un enorme desgaste emocional, que no hubiera tenido que soportar si se hubiera adaptado al mundo de las apariencias. Si tenemos en cuenta la trayectoria vital de la escritora, estos versos expresan una de las constantes en su vida: intentar llegar a sus metas por encima de todos los impedimentos y condicionamientos sociales, algo que irá realizando poco a poco a fuerza de observar, ver el mundo no solo con los ojos sino también con el alma (“Me forjé en cuanto veo...”). Esta imagen metafórica de la vida situada en el yunque de una fragua que va formándose poco a poco a golpe de martillo, añade la nota de dureza, violencia y crueldad vitales. Esta coherencia y lucha vitales de la poeta la han arrastrado a un momento de la vida en el que siente la soledad, el olvido e, incluso, la injusta agresión por los continuos reproches que le infieren a su alrededor (“No despierto a una hora que no traiga consigo, / en un sordo silencio, / una queja enganchada”). Esta imagen del recuerdo del reproche colgado en la atmósfera fría y desapacible con la metáfora (“sordo silencio”) es frecuente en estos tres últimos poemarios de la escritora. Salir de esta soledad implicaría enfrentarse a los argumentos de los *otros*, sería engañarse para adaptarse a la cultura de la mediocridad. La escritora no puede hacer nada para no escucharla y, además, la percibe en toda su hondura, lo que multiplica su dolor y sufrimiento (“Tiene el alma

⁵⁸² María Zambrano señalaba que lo que más se distinguía a Concha Méndez es que era «una mujer con arrojo y también con algo de misterio que no conseguía del todo ocultar», James VALENDER, “Cuatro cartas de María Zambrano a Manuel Altolaguirre y Concha Méndez”, *Homenaje a María Zambrano: estudios y correspondencia*, México, El Colegio de México, 1998, p. 146.

un oído que la escucha y la siente / y recibe esta queja con la pena doblada...”). El polisíndeton alarga de forma dramática estos reproches que tanto daño le hacen. James Valender amplía la dimensión de este dolor y apunta “la poeta no es la única, desde luego, en sufrir las consecuencias de esta caída espiritual: todos están sumidos en el mismo infierno: el dolor es un dolor universal”⁵⁸³. El poeta checo exiliado Czeslaw Milosz asocia la desesperanza con la primera etapa del exilio⁵⁸⁴ y Catherine G. Bellver relaciona estos últimos versos con la tragedia del destierro⁵⁸⁵.

Antes me asomaba al mar
y el corazón en el pecho
se me ponía a cantar.

Y cuando el mar no veía,
era la tierra el pretexto
para vivir mi alegría.
Y otras veces, era el cielo,
o una canción, o unos ojos
lo que me alzaba del suelo.

Ahora cuando veo el mar,
escucho a mi corazón
y se me pone a llorar...

La Habana, 1939
(p. 57)

La desolación en el presente de la poeta, que ha tenido que salir de España por el conflicto bélico, la lleva a recordar con nostalgia la alegría de vivir en el pasado. El mar, símbolo en casi todos sus poemas de libertad, aventura y dicha, ahora solo arrastra a sus orillas los peores recuerdos de su vida. El efecto de la fractura interna emocional que le supuso la Guerra Civil Española es de tal magnitud que ya solo puede llorar; es la patente expresión de la desolación, de la triste derrota de los perdedores. El poema está compuesto por doce versos octosílabos en dos soleares al principio y al final, en medio una sextilla de rima alterna, excepto el verso quinto que queda suelto. Aunque utiliza el octosílabo, sin embargo el efecto de

⁵⁸³ James VALENDER, “Introducción”, *Poemas...*, op. cit., p. 24.

⁵⁸⁴ Czeslaw MILOSZ, “Notes on exile”, *Books Abroad*, 50, Norman, 1976, p. 282.

⁵⁸⁵ «Rodeada de un “silencio sordo” que sólo la “queja enganchada” puntúa, la poeta se sumerge en una soledad opresora, laberíntica y dañina. Característica universal en los poetas del destierro, la soledad se manifiesta de diferente forma específica, apareciendo, en algunos, como profunda desesperanza y marginación hostil y, en otros, como apagada melancolía o intensa tristeza. [...] Así ocurre en la poesía de Concha Méndez, para quien la incertidumbre de su condición circunstancial desemboca en un nihilismo existencial que la mueve a dejar de definir la vida como un tropezar entre entornos sombríos para identificarla con la nada, el no ser. De metáfora del dolor, la sombra pasa a representar la conceptualización de la existencia», Catherine G. BELLVER, “Los exilios y las sombras”..., art. cit, p. 200.

naturalidad y sencillez no resta en nada el hondo dramatismo del poema. Estructurado en tres partes presenta un desarrollo cronológico circular dividido entre el pasado y el presente de la autora. Implícito en las dos primeras estrofas está el tópico del *Ubi sunt?* que evoca un pasado que ya no existe. Tiempo pretérito connotado siempre de forma positiva por la ilusión y la alegría de vivir. El símbolo del mar como refugio emocional de muchos de los anhelos de la poeta, no solo en su parcela creativa, sino también en sus vivencias familiares, deportivas y liberadoras, aparece sugerido a través de esa imagen metagógica en la que la música connota la ilusión, la esperanza, la fantasía, la utopía de la mujer fuerte, decidida a buscar nuevos rumbos a su vida, con el simple hecho de observar el mar; el hecho de contemplar el mar trascendía su propia existencia (“Antes, me asomaba al mar / y el corazón en el pecho / se me ponía a cantar”). Este mar, inspiración de su alegría es pretérito; el *yo* lírico se asomaba a la vida, al mar y exclamaba toda su emoción (“¡A los mares, sueño mío!”)⁵⁸⁶. Pero además si el mar le quedaba lejos de su mirada, ella poseía tal capacidad para emocionarse, que cualquier elemento, ya fuera natural o artificial, servía de disculpa para cantar a todos los vientos su alegría de vivir (“Y cuando el mar no veía, / era la tierra el pretexto / para vivir mi alegría. / Y otras veces, era el cielo”). Los tres elementos (agua, tierra, aire) eran suficientes para encender el último elemento que no aparece significado, pero sí sugerido, el fuego del deseo de vivir. El hipérbaton y la repetición de la conjunción copulativa proporcionan esa multiplicidad un tanto desordenada de posibilidades para gozar con la vida. Concha en los «Momentos» de *Canciones de mar y tierra*, escribía: “Cuando me anclo a un puerto, no es por dejar el mar, sino por aligerarme de equipaje. Los sueños pesan demasiado. [...] voy allí donde ninguno de vosotros pueda seguirme. Para este viaje tengo unas alas que un día me regalaron y unos prismáticos de largo alcance que suelo llevar en bandolera sobre el corazón de mi corazón” (1930, p. 185).

El final del poema es demoledor, sobre todo porque muestra a una persona que ya ha dejado de luchar, de rebelarse, pero sobre todo y mucho más importante, ha abandonado esa energía vital que la acompañaba casi siempre (“Ahora cuando veo el mar, / escucho mi corazón / y se me pone a llorar...”). La poeta contrapone los dos tiempos de su vida, el pasado y el

⁵⁸⁶ Del poema *Viaje* en *Surtidor* (1928), p. 48.

presente, que se corresponden de forma paralela con dos sentimientos antitéticos, la alegría y la tristeza. La desolación está connotada con el fuerte lirismo de la imagen metagógica del corazón, que cuando es atendido, no puede hacer otra cosa que derramar lágrimas cuando siente vivamente su tiempo presente ligado terriblemente con el pasado. Se cierra un ciclo en su vida. La escritora no puede más y ya parece no poder afrontar la vida como antes⁵⁸⁷. Su actualidad sufriente no se puede deslindar de la tragedia que supuso esta contienda civil que partió por el eje el destino vital de esta poeta. Catherine G. Bellver ve en este poema “la guerra, aunque no mencionada, es la sombra larga que convierte un motivo tan querido y generador de alegría como es el mar en origen de emociones negativas”⁵⁸⁸.

Nada me importa. Hasta aquí he llegado
importándome todo en demasía.
Ahora, nada me importa, mi postura
es entre indiferencia y rebeldía.

Lo mejor de mi esencia lo he entregado
tan generosamente y confiada,
que por cederlo así, para mis horas,
apenas si de mí me queda nada.

La Habana, mayo 1939.
(p. 63)

La poeta se encuentra exiliada en un país (Cuba)⁵⁸⁹ de otro continente, con una vida incierta, llena de sombras después de haber dedicado tanto esfuerzo y tesón en su vida para conseguir una identidad plena de mujer intelectual, amiga, amante, madre y ciudadana libre. Ahora ha de comenzar de nuevo y siente la necesidad de la queja, del desahogo poético. En este momento lucha desesperadamente por el sustento y escribe teatro, tratando de hallar un hueco como escritora en Cuba. Nihilismo y fatalismo recorren este amargo poema compuesto por dos

⁵⁸⁷ En el poema *Noche de Niño y sombras* (1936) expresaba: (“aposté por la vida, / por las luces de nuevo. / Me sostiene la frente / un vendaje de anhelos”), p. 23.

⁵⁸⁸ Catherine G. BELLVER, “Los exilios y las sombras”..., art. cit., p. 196.

⁵⁸⁹ Paloma ALTOLAGUIRRE narra de esta época: «Siempre estábamos escasos de dinero. Era algo que me preocupaba mucho. [...] Y es que yo siempre tuve conciencia de que la situación era difícil. En estas circunstancias la vida de mi madre fue cualquier cosa menos fácil. Además de cuidarme a mí, tenía que ocuparse de la casa, atender a todos los animales domésticos y también dar de comer a los demás que vivían en ella: a mi padre, desde luego, pero también al poeta y latinista Bernardo Clariana que vivía con nosotros, a mi tío Pascual y a un niño recogido de la calle. Como ya se ha dicho, ella trabajaba mucho en la imprenta, donde ayudaba tanto con la labor tipográfica como con la encuadernación; también se encargaba de la ingrata tarea de intentar vender los libros, recorriendo las calles de La Habana, yendo de casa en casa. Y finalmente estaba su propio trabajo literario, su poesía y sus obras de teatro, que supongo habrá escrito por la noche, cuando yo ya estaba dormida» (“Sobre la estancia de Concha Méndez en Cuba”, art. cit. pp. 49-50).

agrupaciones de cuatro versos polimétricos (cinco endecasílabos, dos dodecasílabos y un eneasílabo) con rima consonante en los versos pares y sueltos los impares⁵⁹⁰.

El comienzo del poema expresa infelicidad, desengaño, ya que rechaza cualquier posibilidad para volver a ilusionarse con algo en la vida. Sin embargo, no niega el interés por las personas, porque lo que expresa es la decepción del ser humano al que le cuesta encontrar motivos para continuar la lucha. No hay resignación en estos versos, me parece más adecuado hablar de irritación e indignación cuando la poeta señala que el motivo de este desprecio por las cosas tiene su origen en la actitud contraria que defendió en el pasado (“Hasta aquí he llegado / importándome todo en demasía”). Es decir, ahora es una mujer desarraigada, dolorida, con un sentimiento de soledad e ingratitud que se ha instaurado en su espíritu. El presente se le manifiesta demasiado arduo, polarizando su estado de ánimo entre la desidia y la rabia contenida que la invitan a actuar contra lo que considera injusto (“Ahora, nada me importa, mi postura / es entre indiferencia y rebeldía”). El encabalgamiento subraya una cierta contradicción entre lo que desearía sentir y lo que realmente experimentaba. La decepción está omnipresente en estos versos, intenta acentuar, distinguir la arbitraria e irrazonable situación del *yo*, *aquí* y *ahora*. Cree haber aportado a la vida la mejor parcela de su identidad adoptando el papel de proveedora de servicios familiares para lograr un cierto bienestar en aquellos que la rodeaban y ha llegado a un punto que no ha dejado casi nada de esta energía para ella misma (“Lo mejor de mi esencia lo he entregado / tan generosamente y confiada, / que por cederlo así, para mis horas, / apenas si de mí queda nada”). Concha Méndez apuesta en la vida con un “todo” en una dialéctica vital que se proyecta en posturas radicalmente opuestas. El poema se estructura en una antitética oposición entre el talante emprendedor del pasado de la poeta (“importándome todo en demasía”) y el desengaño del presente (“Ahora nada me importa”). La dificultad de adaptarse al nuevo medio de la sociedad cubana intensifica el sentimiento de haber errado en su entrega hacia los demás; La repetición en poliptoton del verbo “importar” realza el carácter vital, activo, audaz y decidido de la escritora que luchó por integrarse como pudo. Sin embargo

⁵⁹⁰ James Valender resalta la elegancia y la madurez en la utilización de las formas clásicas como el endecasílabo. James VALENDER, “Introducción”, *Poemas...*, op. cit., p. 26.

cuando la escritora llega a Cuba su situación personal y profesional es delicada: sufren una ruina económica, prácticamente viven de la caridad de algunos intelectuales y su trabajo como pensadora y creadora necesita construirse de nuevo en un ambiente cultural de relaciones poco favorable para la mujer escritora, circunstancias que dificultarán su adaptación al nuevo medio social: la sociedad cubana. Se muestra agotada, vencida por los durísimos avatares de su existencia, destila decepción y hartura por la falta de consideración de los demás hacia ella.

Así en *Me gusta andar de noche las ciudades desiertas* (La Habana, 1939)⁵⁹¹ la poeta evoca uno de los entretenimientos preferidos durante toda su vida: pasear en la soledad de la noche por las ciudades escuchando el sonido de sus pasos y dejando vagar la imaginación. Estos paseos sobre todo son frecuentes en poemarios anteriores –especialmente en *Canciones de mar y tierra*– cerca del agua y de la costa. Es un poema de evasión después de haber acabado el horror de la guerra, en el que procura retomar viejos placeres al tiempo que busca asideros emocionales que le devuelvan un poco de armonía a su presente. Está compuesto por ocho alejandrinos con algunas rimas asonantes dispersas, sus hemistiquios evocan el ritmo de las pisadas al caminar.

La poeta recuerda con nostalgia la oscuridad y el silencio de la noche al andar⁵⁹², percepción que trasciende lo puramente sensible (“Me gusta andar de noche las ciudades desiertas, / cuando los propios pasos se oyen en el silencio”). El silencio enmarca y eleva el sonido de las pisadas. Mientras, expresa ese apacible y sereno deleite que connota con una hiperbólica imagen onírica el aumento subjetivo del espacio real por la soledad de la ciudad (“Sentirse andar, a solas, por entre lo dormido, / es sentir que se pasa por entre un mundo inmenso”). La soledad y el silencio favorecen la percepción del mundo porque cualquier hecho

⁵⁹¹ Para ver texto completo, Anexo.

⁵⁹² Otra de las características, ya señalada en libros anteriores que define la personalidad de la escritora era su pertinaz insomnio: el hecho de estar despierta cuando los demás dormían; sin embargo, en épocas anteriores, cuando la poeta viajaba por el mundo, al tiempo que iba construyendo poco a poco su nueva identidad, las pisadas en la noche y el silencio de Londres le sugerían sensaciones misteriosas y enigmáticas de soledad. En *Vida a vida* (1932) la vigilia obligada era algo insoportable (“¡Este no saber vivir / a la plena luz del sol / y hacer día de la noche! / ¡Y este infinito terror / al vacío de las horas!”) del poema *Insomnio* (p. 28). En *Canciones de mar y tierra* (1930) escribe (“Me voy viendo / proyectada en todas las sombras: / Mi corazón, de niebla. / Mis brazos, de niebla. / Mis ojos, de niebla. / Mis pisadas, de niebla. / ¡Silencio! / Esta noche ha debido dormirse / el corazón del mundo”) del poema *Paisaje* (pp.41-42).

o circunstancia se convierte en protagonista absoluto del momento (“Todo cobra relieve: una ventana abierta / una luz, una pausa, un suspiro, una sombra...”). Las fronteras entre el espacio y el tiempo adquieren dimensiones diferentes, mayores por la noche que en el día, todo se hiperboliza (“Las calles son más largas, el tiempo también crece”). Espacio y tiempo subjetivos acordes al estado de ánimo del sujeto lírico.

La noche, el caminar en soledad, es para la escritora, una de las experiencias vitales más interesantes, una escuela de aprendizaje de la vida que le ha enseñado a comprender los eternos cuestionamientos existenciales del ser humano; el silencio es al mismo tiempo un “habla del pensamiento” que expresa a través de la hiperbólica paradoja (“¡Yo alcancé a vivir siglos / andando algunas horas!”). Las horas de meditación nocturna, no solo no son tiempo perdido, sino que favorecen los mejores métodos de análisis de la realidad. Es una composición que rompe de alguna manera el tono pesimista y desengañado que predominaba en el libro; sin embargo hay una nota que, aunque ha estado presente en gran parte de su producción poética, parece que se imbrica definitivamente a ella y es la soledad de Concha Méndez, ahora deseada porque le proporciona la serenidad y equilibrio que necesitaba.

Por último hay tres poemas que no van fechados, ni ubicados en una ciudad concreta pero que sin embargo continúan el tema de la desdicha y la tristeza de todo el poemario.

Con *Me levanté hasta el sueño*, encabezado por una cita gongorina, la poeta reflexiona sobre la crueldad y la violencia que rodea la vida del ser humano en este mundo. Utiliza la intertextualidad de la célebre frase gongorina, cuya metáfora “ciervo herido” sirve para expresar la gran capacidad de la poeta para soportar el sufrimiento al sentir la realidad de su vida. Está compuesto por ocho versos decasílabos distribuidos en dos agrupaciones de cuatro versos que respetan rima asonante en los versos pares. Comienza con una acción que connota la voluntad de la poeta de estar en vigilia, desvelada, con todo su potencial intelectual expectante (“Me levanté hasta el sueño”) porque necesita encontrar una manera de mitigar el dolor (“En busca iba / de no sentir la herida que abrasaba”). El encabalgamiento añade tensión e intriga al objeto de la búsqueda. El yo lírico está herido y teme el sufrimiento que experimenta como fuego, es decir, es un dolor concentrado en las entrañas de su corazón, un corazón desencantado y burlado

por la cruel realidad. No son las dulces heridas del fuego, imagen del amor, sino el fuego del horror, del infierno en que se ha convertido el hecho de vivir. Es por lo tanto un fuego destructor, enajenante, que turba y entorpece el uso de la razón y los sentidos y además sus causas son ajenas al *yo* poético, víctima inocente. Hay una subversión del imaginario poético del amor, que ahora no es *Cupido* lanzando mensajes de amor, sino una vida, convertida en cruel adversario que arremete y agrede sin piedad el alma de la poeta, originando una nueva herida (“Las duras flechas del dolor hicieron / brotar en mí el clavel de nueva llaga”). Los términos que indican una contienda casi medieval están expresadas por imágenes de fuerte violencia: el “dolor” está metaforizado en las “duras flechas” y el daño que origina esa pena o infortunio se expresa con una flor “el clavel” que intuimos de color rojo sangre.

Vivir es una dura travesía, una competición cuyo ritmo está influenciado por elementos externos imprevisibles, porque pueden ayudar o entorpecer el rumbo que elegimos (“Corriendo al par carrera con el viento”) y es un recorrido penoso, doloroso porque, y aquí es ambiguo el significado de la imagen, el *yo* es acosado por el fuego, ahora, amoroso, pasional (“y perseguida por amante llama”). La vida está connotada de dinamismo y pasión. Sin embargo esta energía no conduce a nada positivo porque el sujeto agente □el *yo* lírico□ y, al mismo tiempo, paciente, ya que es perseguido y asediado, tendrá al final un destino fatal; y la causa es la contradicción de la vida, que busca el calor para lograr la fuerza necesaria que le permita seguir existiendo un tiempo más, aunque este fuego sea letal (“*La vida es ciervo herido sin remedio, / que las flechas le dan veneno y alas*”). Esta reinterpretación de los versos de Góngora enriquece las sugerencias y significados: el concepto de la vida se focaliza en un ser libre, inocente y sobre todo indefenso, representado por el “ciervo”, cuyas experiencias “flechas”, a las que jamás renunciará, le conducirán a un dolor permanente “herido” y letal “veneno”, pero al mismo tiempo le proporcionan la libertad, sin la cual sería imposible la existencia. La vida de Concha Méndez se ha convertido en otro duelo vital, porque la tragedia que vivió, en un intento de asimilar la experiencia sufrida, le ocasiona tal dolor que la dirige hacia una clara renuncia a la

lucha y a la ascunción de una nueva y lacerada vida, porque ya nada era igual después de un desastre como el que ella vivió⁵⁹³. Catherine G. Bellver añade en este sentido:

La contradicción interior provocada por el destierro llevó a muchos escritores españoles, según señala José Luis Aranguren, a reflexionar sobre Unamuno; pero Concha Méndez prefiere eludir la tensión equilibrada unamuniana para acudir al sentido de temporalidad, desengaño y descenso del Góngora que ve todo deshacerse «en tierra, en humo, en polvo, en nada». En una glosa a Góngora, Méndez define la vida como dolorosa y pasajera, pero exagera la sobriedad del «intertexto», con la intercalación de notas más amargas y fatalistas —«sin remedio» y «veneno»—⁵⁹⁴.

El poema *Ausencia* ofrece un recuerdo nostálgico del pasado en el que intenta reconstruir a través de la memoria los proyectos de vida nunca logrados, pero, que sin embargo, constituyeron el estímulo, el aliento de toda su existencia. *Ausencia*, revela el sentimiento de añoranza por el pasado del *yo* lírico junto al *tú*, receptor poético, es decir, rememora con tristeza la esencia y la cualidad del sentimiento amoroso que experimentó, recuerdo que significativamente vincula a la patria perdida, en sintonía con la situación de exilio forzoso en que se encuentra. Está compuesto por una tirada de doce versos endecasílabos blancos, metro que se adecua a la perfección en el discurrir tranquilo de la memoria. La composición tiene una estructura de contenido perfectamente delimitada: la voz poética inicia el recuerdo de su pasado, en el que el *tú* se distingue como coprotagonista absoluto de la vida en común. Escenas, sensaciones y sentimientos dispersos descuellan en la memoria, hasta que vuelve a la actualidad del tiempo presente, que alude a que la causa originaria del distanciamiento vigente fue ella misma. El *yo* no puede entender cómo ha llegado a este punto en el que la frialdad y alejamiento con el *tú*, le hace concebir su relación por defecto, por ausencia (“Al pasado mi vista se encamina, / y, en horas que no olvido, te retiene, / alto, enclavado, la memoria mía”). El fuerte hipérbaton de estos versos con el sujeto al final, permite a la autora el efecto estético de centrar la atención en lo trascendental y decisivo de su pasada existencia, al seleccionar y focalizar lo esencial del recuerdo en el *tú*. El tradicional símbolo de la vida como camino permite connotar el brusco cambio de rumbo vital que supuso el nuevo compañero en ese recorrido. Necesita

⁵⁹³ Tampoco hay que olvidar que, cuando llegan a La Habana, en su imprenta “La Verónica” volvieron a imprimir y editar la colección titulada *El ciervo herido*, en la que publicaron poemas de J. Manrique y Garcilaso, José Martí y Antonio Machado, García Lorca y Miguel Hernández, junto a este poemario de *Lluvias enlazadas*, entre otros.

⁵⁹⁴ Catherine G. BELLVER, “Los exilios y las sombras”..., art. cit., pp. 200-201.

subrayar esa trascendencia con la insistente y pleonástica evocación del tiempo y la memoria. La adjetivación refuerza el lugar y el tipo de anclaje emocional de esta relación amorosa.

Y comienzan los recuerdos sobre él, destacando su generosidad, su capacidad para la belleza, su distinción que lo hacía único y su capacidad para “hacer castillos en el aire” y esa desorientación innata que le caracterizaba y hacía errar por el mundo. Por múltiples testimonios que han quedado sobre M. Altolaguirre, su personalidad ejercía una irresistible seducción en los demás, comunicaba una inocencia, bondad y generosidad que desarmaba a cualquier ser humano⁵⁹⁵. A la imagen de la existencia del *tú* masculino como una tierra con un gran río por el que muchos seres podían navegar (“El ancho río de tu patria”) se añade también el *carpe diem* vivido junto a él, como los enamorados garcilasistas que se retiraban a esa soledad compartida del *locus amoenus* para gozar del amor y de la belleza del paisaje, ahora fijadas en su memoria como un “sueño” ahora inalcanzable (“el sueño / de aquel paisaje junto a ti vivido. / Tu diferencia”). El encabalgamiento prolonga en el tiempo los gratos momentos percibidos junto a una persona singular, distinta al resto de la gente⁵⁹⁶. Sus opiniones, su trabajo y dedicación a los demás lo hacían cada vez más entrañable. Como ya se ha señalado anteriormente, su casa, su negocio se convirtieron en un lugar de referencia para la amistad de la mayor parte de los artistas e intelectuales de aquella época. Junto a todas las cualidades del escritor, también había una confusión intrínseca que le llevaba a emprender aventuras con criterios poco realistas y que no pudieron llegar a buen término: (“El navegar sin rumbo / por mares de esperanzas que no fueron...”)⁵⁹⁷. Como hemos visto en el *Epistolario*, Concha Méndez se desesperaba por esa

⁵⁹⁵ «Como el cisne, podía meterse en el agua sin mojarse; siempre salía ileso de toda corrupción posible, y limpio, y puro y libre se dejaba llevar por el primero que a su lado tenía. Se hacía querer, se dejaba enamorar y siempre correspondía con una sonrisa larga y angelical que no imponía ninguna demanda a cambio. Se diría que tomaba el sol a pierna suelta, dejándose contemplar sin la menor idea de pretender atraer. Atraía como el imán, a pesar suyo, pero con un gozo instintivo del que sabe da placer y esto le bastaba en su vida», Gregorio PRIETO, *Lorca y la generación del 27*, op. cit., p. 159.

⁵⁹⁶ Carlos MORLA LYNCH narra cómo conocieron al poeta los escritores del 27 y describe el inmediato afecto y ternura sin fisuras que experimentaron hacia él todos los componentes del grupo *En España con Federico...*, op. cit., pp. 186, 198, 231.

⁵⁹⁷ «Tan pronto no tenía un céntimo como podíamos verlo en una lujosísima casa tomando el té, o en el restaurante de última moda, como una hoja desprendida del árbol, que lo mismo podía ir a parar al cieno de la calle que a manos inteligentes que, apreciando su hermosura, la pone en agua para refrescar su vida natural y bella. No era indeciso porque nada dependía de él; todo le venía de fuera y él sólo aceptaba o rechazaba, con instinto certero, lo que podía beneficiar su bienestar de sentido poético», Gregorio PRIETO, *Lorca y la generación del 27*, op. cit., p. 160.

incapacidad que demostraba su marido para preocuparse de los aspectos más simples de la realidad. La situación económica de la pareja durante mucho tiempo fue desastrosa y M. Altolaguirre no parecía afrontar con responsabilidad estas vicisitudes de la vida cotidiana, más bien, todo lo contrario; en lugar de actuar, solía perderse en quimeras. La anécdota, narrada por M. Lynch, de la compra de un columpio, cuando recibe un dinero que prácticamente necesitaban para comer durante su estancia en Londres, es muy representativa de esta personalidad⁵⁹⁸.

La poeta asume que, en el distanciamiento que se iba abriendo entre los dos, ella fue la que acabó de romper la delicada y frágil unión sentimental, metaforizada por la transparencia de ese “hilo” que ya parece no existir (“Yo corté el hilo que invisible era”)⁵⁹⁹ y para expresar el alejamiento del *otro* utiliza la imagen de la nave que vuelve a salir a la mar en busca de su destino (“ya sueltas las amarras y alta el ancla”). Alude así nuevamente al viaje hacia el destierro como hito de este proceso.

El poema termina con una dura reflexión sobre lo que significa el recuerdo de él en su realidad emotiva actual (“Hoy me acuerdo de ti y no lo creo”). Un final enigmático que tiene una compleja significación: una relación tan querida no podía desembocar en esa incomunicación, por lo tanto hay una negación a aceptar esta situación, pero al mismo tiempo alude al profundo cambio experimentado en él a través del tiempo que lo ha convertido en un ser para ella ahora irreconocible.

Nuevamente la alienación existencial sirve de motivo central al poema *De distintos puntos que yo no conozco*. La soledad, el aislamiento y la extrañeza en la vida impiden su adaptación al entorno. Poema compuesto por dieciséis versos dodecasílabos con la diferente rima asonante en los versos pares de cada tirada, fuertemente marcados por las relaciones sintácticas. La poeta comienza aludiendo a esas “voces” que le abruman ya que no es capaz de

⁵⁹⁸ Carlos MORLA LYNCH, *En España con Federico...*, op. cit., p. 380.

⁵⁹⁹ En el tercer momento de la “Soledad” del drama poético *El solitario* de Concha Méndez, James VALENDER argumenta cuáles fueron las razones del final del amor que bien podrían estar en el origen de este poema: «Por el obsesivo deseo de posesión que la caracteriza, la vida del amor se había vuelto intolerable al protagonista (ahora convertido en el Farero en *El solitario*): “dominé el amor hasta matarlo”, confiesa, “porque hice del amor mi único Centro”», (*El solitario* de Concha Méndez [1938-1945] en M. AZNAR SOLER, *El exilio teatral republicano 1939*, Barcelona, GEXEL, 1999, p. 413).

encontrar el origen ni tampoco desentrañar su significado (“De distintos puntos que yo no conozco, / oigo que me llaman voces que no entiendo; / y me desespera el no entender nada / y me desanima verlo todo incierto”). El caos, la inseguridad de una vida incierta para el *yo* lírico están connotados por estas presencias acústicas que no presagian nada esperanzador. La repetición anafórica y el paralelismo junto con las insistentes negaciones recrean una atmósfera nihilista, de continua pesadilla de la que es imposible despertar. Se pregunta por la verdad de su existencia, determinada en la lucha constante de no perderse en el confinamiento de la soledad (“A veces pregunto: ¿por qué habré venido / a este laberinto de soledades, / del que nunca salgo por más que me esfuerzo, / encontrando sombras... sin hallar a nadie?...”). La utilización del símbolo del laberinto de la vida se podría relacionar con la leyenda griega del construido por Dédalo en Creta para esconder al Minotauro, es decir, la vida es un laberinto al que es arrojado el ser humano como sacrificio; o también en clara alusión a Platón en el *Eutidemo*, Sócrates utiliza la expresión de “arrojado dentro de un laberinto” para evocar la complejidad dialéctica y racional inextricable, por la que la vida, el destino de los hombres carece de sentido. Los puntos suspensivos añaden temporalidad infinita a este sufriente esfuerzo de la poeta por acabar con esa soledad que ha sido su eterna compañera. Catherine Bellver añade a esta interpretación lo siguiente:

Dentro de la metáfora general de la vida como camino, como viaje, los impedimentos que se presentan a lo largo de este transcurrir se consideran como dificultades propias de la vida, pero cuando la vida se concibe como una constante dificultad, la vida en sí puede verse como una carga. La condición de estar vivo metafóricamente es una condición de estar agobiado. De ahí que Méndez contraponga la metáfora de la vida como camino a la de la vida como laberinto. El laberinto —pasadizo intrincado y oscuro— tuerce y niega el fluir de la vida, haciendo que esta se vuelva sobre sí en una sombría estancación no menos frustrante que las de las «turbias lagunas» del poema *Vine*. De esta forma la sombra sirve de vehículo para expresar los sentimientos ocasionados por la ruptura en el transcurso familiar de la vida del exiliado⁶⁰⁰.

La enajenación, la alteridad, el sentirse una extranjera en su mundo, no solo le ha afectado como ciudadana (“En la misma Patria en donde he nacido”) sino también en al ámbito doméstico-familiar (“en la misma casa donde me han criado”). Es interesante la utilización de la tercera persona gramatical connotada de impersonalidad (“me han criado”) reforzando la nula cooperación del sujeto paciente. Sin embargo, este devenir vital ha estado inmerso en la angustiada búsqueda por encontrar a alguien que asumiese y captase la verdadera esencia de la

⁶⁰⁰ Catherine G. BELLVER, “Los exilios y las sombras”..., art. cit., p. 198.

persona que quería ser. Es una clara denuncia de la injusticia e ingratitud de su entorno por no esforzarse como ella en encontrar lazos comunes que favoreciesen una mejor comunicación y relación, no la indiferencia que apreció en los demás (“todo siempre ha sido a mis largas horas / un buscar continuo entre los extraños...”). Es el testimonio poético de su lucha por sentirse querida y aceptada como la persona que era y no como la que los “otros” hubieran deseado que fuera.

El poema termina evocando otra vez esas angustiosas voces que no entiende y que se mezclan con la incertidumbre, desorientación de su caminar vital y la angustia de vivir en la mirada de los demás. Lúgubres e inquietantes sonidos, confusión y miedo configuran el destino del ser humano en el mundo, ya que se ve obligado a elegir “a ciegas” un rumbo determinado por el que tendrá que asumir la responsabilidad para toda la vida (“Y las voces esas... / Y los pasos míos, / entre encrucijadas llenas de misterio... / Y las otras vidas pasando a mi lado... / viendo en cada rostro los trazos de un miedo...”). El polisíndeton intensifica este azaroso e irracional discurrir del tiempo, en el que los hombres avanzan en una situación de total zozobra porque nadie comprende cuál es el sentido último de este sufrimiento del ser humano. Hay una atmósfera de alucinación, de pavor metafísico que oprime el alma de la poeta y nos recuerda algunas de las evocaciones fantasmagóricas de *Hijos de la ira* (1944), de Dámaso Alonso. La soledad e incomunicación humanas quedan perfectamente sugeridas con la fuerte imagen (“trazos de un miedo”) para evocar esa futilidad de la existencia. Hay dos metáforas de la vida que connotan perfectamente el momento histórico que vive no solo Concha Méndez sino gran parte de la sociedad española, (“laberinto de soledades”) y (“encrucijadas llenas de misterio”) que revelan el hondo pesimismo que se va asentando sobre el futuro, en el que el ser humano está solo, abandonado a su suerte en un mundo incierto, lleno de encrucijadas y en el que es muy difícil encontrar un lugar amable.

Este libro, el sexto poemario, está compuesto, como hemos señalado, por doce poemas inéditos de variable extensión; la poeta distribuye los versos, en la mayor parte de las composiciones, en agrupaciones estróficas de 1, 2, 3 y 4 versos. Hay una gran libertad estrófica y la mayor parte de los poemas no obedecen a ninguna normativa retórica. En cuanto al

cómputo silábico del verso, el alejandrino es el más utilizado, aparece en más de seis poemas, seguido del endecasílabo que aparece en tres poemas. En otros dos utiliza el decasílabo y el dodecasílabo. El verso octosílabo parece ceder el protagonismo a los versos de arte mayor. La poeta utiliza los versos de arte mayor porque la expresión de su pensamiento así se lo exige, es decir, la elección del verso más largo es fruto del anclaje intuición poética y comunicación, como señalaba Luis Cernuda⁶⁰¹.

La rima asonante es la más utilizada en el libro, la mayoría de las veces distribuida de forma dispersa e irregular, aunque en tres poemas utiliza la consonante. También emplea los versos blancos en una composición. La mayor parte de los poemas están estructurados desde la presencia explícita del emisor, el *yo* protagonista, *alter ego* de Concha Méndez, que apela a diferentes tipos de receptores: en ocho poemas que forman el grupo más numeroso, el receptor es universal, el *yo* solicita ser escuchado en su dolor. En cambio, en el poema *Ausencia* el receptor es su compañero, al que se dirige para verbalizar esa terrible decepción de la relación sentimental que parece haberse roto. Incluso, en otro poema, la receptora es la tristeza convertida en fiel compañera. *No es la planta del pie sino del alma...* es un poema escrito, desde una tercera persona a un receptor universal y en el último y más largo poema *Queremos ver a veces la vida que nos conmueve*, utiliza la primera persona del plural para incluir e implicar a todos los receptores en un intento de desentrañar el verdadero sentido de la existencia.

La imagería de este poemario recrea un mundo adverso, en el que la existencia diaria supone aflicción y pena continuas, ciegas y sordas que no se pueden resolver para poder mitigarlas, ya que los factores desencadenantes parecen estar fuera de la capacidad de reacción del ser humano; es la impotencia del individuo ante la irracionalidad del momento histórico. Las imágenes de lucha, destrucción y fuego son frecuentes, connotan la frustración y la distancia. El símbolo del mar, el agua como espacio, antes medio liberador, ahora cambia su significado y

⁶⁰¹ «El ritmo del verso que usa un poeta surge con la visión que tiene, con la experiencia poética que va a expresar y su uso no es consecuencia de una decisión enteramente voluntaria. En poesía, en arte, no hay «fondo» y «forma», como pretenden los críticos estilo Menéndez Pelayo; a lo más sería posible hablar de visión y expresión, compenetradas ambas en un todo, que es el poema». Vid Luis CERNUDA, “Estudios sobre poesía española contemporánea (1957)”, en *Obras Completas*, RBA, Barcelona, 2006, pp. 104-105.

solo sirve para connotar la pérdida, la desorientación y caos de la existencia humana (“Entre turbias lagunas, bogar veo la Vida. / Deja estelas de fango, al pasar, cada cosa...”; “Ahora cuando veo el mar, / escucho a mi corazón / y se me pone a llorar...”). También otra imagen que se repite y evoca el concepto de la vida como el paso por un desierto en el que el viento y el sol endurecen, hasta extremos intolerables, el camino vital de cada ser humano. La imagen del laberinto para significar esa confusión, pérdida y desorientación en la vida es inquietante, amenazadora. La falsedad, el cinismo, el mundo de las apariencias tan barroco, está sugerido por imágenes de la tradición literaria clásica. Otro de los recursos que utiliza en este poemario para remarcar esa desorientación es el hipérbaton. El encabalgamiento bastante utilizado en el poemario añade vértigo al ritmo de esta lucha por la vida en la que se ha convertido la existencia humana. Paradojas, antítesis y polisíndeton también colaboran en este significado combativo.

Al igual que en los dos libros anteriores, en *Lluvias enlazadas* no busca la belleza de la palabra, aunque no la rechaza; no le interesa la retórica vana sino que le urge extraer consecuencias de las cruciales y traumáticas experiencias (guerra y exilio) para racionalizar los profundos y dolorosos sentimientos que han invertido y radicalizado el planteamiento de su propia existencia. Su poesía le permite indagar esos oscuros rincones anímicos y exhibir en toda su crudeza el decaimiento, pesimismo, tristeza, incluso el cinismo de la escritora que ya duda y desconfía de la propia condición humana. La mayor parte de este breve poemario está dedicado a la poesía de significado metafísico, en la que la poeta se pregunta por el sentido de la vida propia y la de los demás.

2.5. La condición de una intelectual española exiliada en México”. *Poemas. Sombras y sueños* (1944).

Poemas. Sombras y sueños como señala James Valender “reúne textos escritos durante los siete primeros años transcurridos desde que salió de España (1937-1944)”⁶⁰² y proporciona una imagen completa de los esfuerzos que hace la escritora para adaptarse a sus nuevas

⁶⁰² VALENDER, James, “Introducción” en *Poemas (1926-1986)*, op. cit., p. 26.

circunstancias. El recorrido vital que realizará durante estos años no es nada fácil porque estaba sembrado de serios obstáculos que deberá superar.

Como ya hemos señalado, después de su periplo europeo (Inglaterra, Francia y Bélgica) escapando de la guerra, la familia Altolaguirre-Méndez llega a Cuba. El período en que residen allí coincide, desde un punto de vista político con el final de los gobiernos “títere” de Batista, hasta que en 1940, este general accede a la presidencia⁶⁰³. Es un período histórico en política decisivo para la población cubana, aunque inestable y difícil, desde un punto de vista sobre todo económico para un refugiado. Los dos escritores con su hija parten hacia México donde terminarán de viajar.

La situación social se pone tan inestable que decidimos emprender el proyecto inicial de nuestro exilio: irnos a México. [...] Sin nada, volamos a México, dejando atrás cuatro años de estancia cubana. Dejamos el calor y, en definitiva, dejé entonces de colaborar en las labores editoriales de Manuel Altolaguirre. También desaparecen de mi vida los barcos mercantes, los barcos carboneros, los barcos blancos, los barcos de emigrantes. [...] La mujer de Heliodoro Valle, junto con Carmen Torcazo, que editaba la revista *Rueca*, me publican un libro, *Poemas, sombras y sueños*, en el que incluí el grupo de poemas de mi madre⁶⁰⁴.

El título del libro *Poemas, sombras y sueños* revela el estado anímico de Concha Méndez que se debate entre el mundo de sombras que la acechan con tenacidad y el mundo de los sueños, refugio espiritual de antaño, que ahora intentan volver a su vida pero que encuentran impedimentos categóricos que la persistente realidad impone e imposibilitan que puedan ni siquiera formularse (“Mi corazón del sueño se despide, / deja la población de los mejores, / vuelve a la realidad que no se entiende / a convivir con reales moradores”).

Las sombras en este libro connotan los secretos miedos, aquello que se rechaza para ser aceptado por los demás, es el temor a lo incierto, a las regiones oscuras del ser humano. A ellas se accede a través del silencio y la soledad y son inquietantes porque significan la parte inconsciente que domina la voluntad. A lo largo del poemario adquieren significados diversos que vienen motivados por los acontecimientos concretos de la existencia de la poeta: la soledad del exilio (“fantasmas de hielo y sombra / animados y sin alma / me cercan por todas partes”), la capacidad alienante de algunos seres cercanos (“De esta estrella me apartabas, / eras mi sombra

⁶⁰³ Vid Leslie BETHELL, ed.: *Historia de América Latina*, vol. 13, Barcelona, Crítica, 1938 y Jaime DELGADO MARTÍN, *Historia General de España y América, Hispanoamérica en el siglo XX. Tomo XVIII*, Madrid, Editorial Rialp, 1992, entre otros.

⁶⁰⁴ Concha, MÉNDEZ, *Memorias...*, op. cit., p. 122.

gigante. / ¡Qué claridad me rodea / desde que tú te alejaste!...”), la guerra que penetraba en cualquier rincón de su existencia (“Se mire por donde se mire, / nada se ve por la tierra, / que la luz ya no es luz, / que es sombra negra y sin tregua / y por todos los caminos / la sangre hasta el pecho llega”), la muerte de los seres queridos (“Aquel ser que creó luz en mis ojos, / que me dio manos y me dio existencia, al reino de las sombras se me ha ido”) e, incluso, la pérdida de fuerza y entereza emocional del desterrado (“Como otra sombra / crucé por las alamedas. / Entre los claros oscuros, / me confundía con ellas”). Sin embargo, en ocasiones la sombra adquiere un significado más positivo y es solicitada por la voz poética para contrarrestar el vértigo de la propia personalidad (“Y soy llama y soy la luz y soy la fuerza; / centralizada sé que está en mi frente. / Sin tregua busco para mi equilibrio, / la soledad, la sombra y el silencio”).

Los sueños en cambio representan el misterioso y fascinante mundo donde las reglas de la realidad no existen. Son únicos porque surgen de las profundas emociones y experiencias del alma y establecen una conexión directa con el *yo* que intenta vincularlos a su realidad. Así los sueños fluctúan entre la pérdida actual por el delicado momento existencial del *yo* y la necesidad de volver recuperarlos en un intento de vuelta a la normalidad del sujeto poético. Para la escritora los sueños entrañan el conocimiento de la persona que los experimenta, es un viaje de autoconocimiento (“Si pudiéramos ir hacia cualquiera / de las estrellas que lejanas vemos, / haríamos un día ese viaje / buscando el sueño que apresar queremos. / [...] / Todo viaje a que nos decidimos, / no es más que afán de ir al propio encuentro”)⁶⁰⁵. El sueño también significará la esperanza de volver a recuperar la armonía perdida por los embates de la vida, vuelve a convertirse en ese cálido refugio para una conciencia y una memoria golpeadas ante el exilio (“Y he de salir a la noche / de mi misma, con bandera / de libertad para el sueño, / este soñar que me lleva / buscando por todas partes / la luz que se me perdiera, / el día que vine al mundo / y embarqué de pasajera / en esta nave confusa / que a ninguna parte llega”). La poeta necesita

⁶⁰⁵ Manuel ALTOLAGUIRRE encontraba este mismo anhelo poético en Bécquer: «Ese deseo continuo de libertad que ansía, su “libertad errante y soñadora”; ese elevarse y salirse de sus propios límites exteriores en anhelo constante de crecimiento conjuntado en “dolor tan alto que miraba al otro mundo por encima del ocaso”, y su aspiración de convertirse en árbol, para llegar con sus ramas al cielo y hundirse con sus raíces en la tierra; ese caminar en los “sueños”, en el mundo de las “sombras”, del inconsciente, en otras palabras, alcanzan en él sus más logradas expresiones líricas» (*Antología de la Poesía Romántica*, Madrid, Colección universal, Espasa-Calpe, 1933, p. 42).

creer en un futuro que pueda ofrecerle una nueva vida donde los sueños triunfarán y volverán a tener su lugar (“Hay un mañana que espera / detrás de la puerta grande / para salirme al encuentro / con sus trompetas triunfales. / Heraldo es de mis días. / Todos mis sueños ensarta / para írmelos entregando / uno a uno en la esperanza...”). Hay un intento de recuperación personal a través de los sueños perdidos, ya que si se lucha por ellos, recuperan su fuerza y se manifiestan de forma acogedora volviendo a alentar el ánimo (“un sueño vi pasar a la deriva / [...] / bogueé y bogueé buscándole en el tiempo, / un día en el fragor de una borrasca / tuve con aquel sueño un nuevo encuentro. / Entonces vino a mí para abrigarse / y se escondió en lo hondo de mi pecho”). Sin embargo los sueños perdidos también le recordarán su pasado perdido y la escritora se preguntará, en un melancólico *Ubi sunt?*, por su suerte en el momento presente (“Todo lo que he soñado ¿a dónde se ha ido? / ¿En dónde vivirán todos mis sueños?”) y si algún día volvieran, ya no encontrarían aquella alma que un día los acogió y disfrutó de ellos (“Bergantín velero, / no navegues más / por los anchos mares / de mi soledad! / ¡Mira que son hondos / y no hay litoral / donde hacer escalas / para descansar!”).

Cuando en la soledad del exilio, soñaba, alejándose del presente, para revivir del pasado momentos de dicha, a menudo salen a su encuentro imágenes de su infancia en las que la niña o la joven Concha, en soledad también, conoció una existencia sin límites en los largos veranos cerca del mar o en los inviernos cerca de la nieve; la contemplación de la belleza de la naturaleza a través del recuerdo proyecta un resplandor de eternidad de un mundo lejano, perdido. La poeta sabe que su infancia aportó, a su universo poético, las primeras y fundamentales imágenes paisajísticas, al tiempo que le originaba las ansias de continuar la aventura de seguir conociendo el mundo. La adhesión a esa belleza primera de su vida en el recuerdo era tan fuerte, que chocaba frontalmente con la grisura de su mundo actual. Esta es la razón por la que ella, cuando su hija es pequeña, le prometerá en sus composiciones que en un futuro podrán volver a revivir esos momentos dichosos en aquellos paisajes maravillosos de su infancia⁶⁰⁶.

⁶⁰⁶ Vid Gaston BACHELARD, *El derecho de soñar*, Breviarios-Fondo de Cultura Económica, México, 1985.

Poemas. Sombras y sueños es el decidido intento de regreso sincero a su real entidad, sin adornos que disimularan su verdadera personalidad. Esta idea está también apoyada por Valender que señala: “quizás la nota más característica de todo el libro no sea la tristeza y el dolor, sino la recia voluntad con que la poeta busca sobreponerse a todos los reveses y afirmar su fe en su capacidad por sobrevivir, por dar un sentido a la vida”⁶⁰⁷. En el libro hay un interesante grupo de poemas que se estructuran bajo un estado de ánimo renovador, luchador y combativo que no se deja arrastrar por esa melancolía. Hay dos razones fundamentales que la mueven a adoptar esta postura activa de no convertir su vida en una total derrota, en un páramo anímico: su hija⁶⁰⁸ (“Te tengo frente a mí, camino nuevo; / en ti veo tormentas y bonanzas. / Un páramo es la tierra en donde piso. / Sola no estoy, que un ángel me acompaña. / Apenas tiene el ángel nueve años / y en él he puesto toda mi esperanza”, “¡Qué manantial tan tranquilo / es tu amor para mis horas! / ¡Fluye tu vida, y la mía / contigo, no estoy tan sola! [...] Toqué tu vida... / Y el milagro se hizo carne, / y yo sentí que vivía / en ti y en mí. Y el futuro / abrió una puerta ese día...” y la convicción de que pronto volvería a España: (“¡Volveré a verte algún día / mi Sierra de Guadarrama! / Conmigo irán unos ojos / nuevos, de clara mirada / y unos tiernos piececitos / que mi existencia engendrara... / -¡Mi niña, patinadora, / Paloma y Ángel, sin alas, / graciosa como tus pinos, / de cabellera dorada!-”)⁶⁰⁹.

La proclamación de la II República, la Guerra Civil y el exilio posterior son tres hechos históricos, que como a muchos españoles, rompen el eje de su existencia y marcan el futuro de incertidumbre y provisionalidad. Concha Méndez, en el momento en que escribe el libro, está convencida de que va a regresar pronto a su país, pero pasa el tiempo y no sucede nada en España para que pueda seguir sosteniendo estas esperanzas. Por lo tanto la imagen de mujer que se manifiesta en este libro está marcada por el desengaño. Ahora sí que experimenta la auténtica

⁶⁰⁷ James VALENDER, “Introducción” en *Poemas...*, op. cit., p. 27.

⁶⁰⁸ Biruté CIPLIJAUSKAITĖ apunta que «La maternidad vuelve a surgir como tema importante al verse abandonada por el marido. Esta vez crea un ciclo de poemas dirigidos a la hija pequeña, única ancla que le queda en su triste existencia de exiliada», “Escribir entre dos exilios: las voces femeninas de la Generación del 27”, *La construcción del yo femenino en la literatura*, op. cit., p. 162.

⁶⁰⁹ Esta esperanza de una segura vuelta, era en la inmediata posguerra muy frecuente y habitual entre los intelectuales republicanos porque se fundamentaba en lo que Constanca de la Mora expresó en su precoz libro autobiográfico: «Franco no puede deshacerse de doce millones de españoles que no olvidarán jamás lo que fue su vida en una España libre y lo que puede volver a ser», Constanca de la MORA, *Doble esplendor*, Barcelona, Crítica, 1977, p. 461.

soledad y aislamiento. Además, como mujer independiente y liberada, sufre una clara regresión que expresa en las *Memorias*. Tanto en Cuba como en México, el papel de la mujer era mucho más tradicional y conservador que lo que había vivido durante la República, lo que obligaba a la escritora a tener que aparentar una filosofía de vida que no podía ni asumir, ni compartir. Se sabe “rara y extraña” y además, con muy pocas esperanzas de ser comprendida en el futuro⁶¹⁰.

La mujer que asoma en este poemario es una mujer madura, que ha vivido mucho más rica e intensamente que la mayor parte de las mujeres de su época. Desde un punto de vista intelectual y profesional ha sido testigo, receptora y “producto” de toda la modernidad literaria española: compartió con sus protagonistas los mejores momentos de la llamada “Edad de Plata” de la Literatura Española, publicó varios de sus libros, aunque no tuvo suerte alguna a la hora de ver llevada su obra teatral y cinematográfica a la escena; durante muchos años mantuvo su lucha para forjarse una identidad como escritora. Desde un punto de vista vital se movió y viajó en barco, en avión, en tren, en coche por toda Europa e Hispanoamérica con una autonomía poco frecuente para una mujer de su tiempo; rompió y saltó por encima de los fuertes prejuicios sociales con una de las mentes más modernas de entonces; y aunque proyectaba ante los demás, una imagen arrolladora, directa e impulsiva que transmitía un cierto snobismo displicente de intelectual moderna, interpretado frecuentemente como vano y hueco cuando era todo lo contrario: una persona muy perceptiva y sensible. Como hemos ido viendo, su vida personal había recorrido un largo y tortuoso camino: ruptura con la familia, matrimonio complejo con Altolaguirre, primer hijo muerto, nacimiento y crianza gozosa de su hija, muerte de la madre. La quiebra anímica que sufrió tras la separación, ya en México, en 1944 la deja en una situación muy complicada emocionalmente. La maternidad, en cambio, fue su mejor salvavidas, le ayudará a sostener su identidad de forma trascendental para no dejarse llevar por el dolor. *Poemas. Sombras y sueños* es un ejercicio de veracidad íntima que persigue la superación de un

⁶¹⁰ El hecho de ser mujer e intelectual no le supuso las ventajas que José GAOS puntualizó en los intelectuales masculinos cuando llegaron a México: «Los refugiados que habían sido unos inadaptados en España, que por ello habían querido reemplazar por otra a la que estuviesen adaptados, se encontraron con un México muy afín a la España con que habían querido reemplazar la otra –un Estado liberal promotor de bienestar y progreso con justicia social– y al que por tanto eran adaptables», (“La adaptación de un español a la sociedad hispanoamericana”, art. cit., p. 173).

pasado doloroso. En algunos poemas se observa que la experiencia humana que transmite es más acabada, porque ahora la emoción se describe como un estado anímico que debe ser examinado y meditado; por lo tanto la voz poética no refleja la convulsión del dolor y el deseo, sino un cierto distanciamiento para objetivar y analizar su *yo* integrado en el mundo.

El libro está compuesto por noventa y siete poemas, trece de ellos titulados y va encabezado por la siguiente dedicatoria: *Dedico este libro a mis amigos de México y a mi Isabel Paloma*. Se estructura claramente en torno a cuatro núcleos temáticos: *poemas de las sombras, la soledad y el dolor; poemas homenaje a sus poetas preferidos; poemas de “la resistencia” y poemas del abandono (la nostalgia por su tierra natal, poemas de la separación de su compañero y poemas a la muerte de su madre)*. En estos ejes se representan las percepciones poéticas de una realidad contradictoria en la que la voz poética emprende un ahondamiento espiritual con el ansia de salir triunfadora sobre el destino humano que le ha tocado en suerte, un triunfo que solo es posible si se vuelve a reconquistar la vida en temerosa y convulsa confrontación con la muerte. Conoce la necesidad de sobrepasar las restricciones desvitalizadoras de su sino a través de un ejercicio de voluntad, pero en este combate es vital derrotar las sombras que amenazan con apagar la vida y, en cambio, es necesario afirmarse en los sueños que son capaces de ascender a lo alto, el alma hundida en la tierra. Biruté Cipliauskaitė al analizar cómo se refleja la imagen de la mujer en el “espejo sin marco” destaca la importancia del lenguaje poético en la configuración de la identidad de estas escritoras:

Para llegar a formular la actitud y la posición nueva de la mujer se necesita un lenguaje nuevo sobre el que han teorizado sobre todo las autoras francesas (Irigaray, Cixous, Duras, Herrmann, García). En vez de descripciones de las ocupaciones “femeninas” tradicionales y trama continuada, se enfocan sus angustias, transmitiéndolas por medio de fragmentos, símbolos, epifanías [...]. Se adopta el lenguaje del psicoanálisis, incorporando asociación libre, flujo de conciencia, expresiones orales, ya que la transmisión oral es lo más auténticamente femenino. Se evita la fijación y se crea un estilo fluido, simultáneo. Irrumpe el lenguaje reprimido, que antes se calificaba como indicio de locura. El auto-escrutinio se aleja de la autobiografía, convirtiéndose en lo que Michel Beaujour ha denominado *miroirs d'encre*: autorretratos, el proceso mismo del nacer, descubrimiento constante que confiere al lenguaje una nota de inmediatez. La emancipación trae consigo lo que Weigel, jugando con polivalencias, llama *Entzauberung*: desencantamiento de la bella durmiente, pero a la vez desencanto. Esto explica el frecuente uso de la ironía y la adopción de la “mirada bizca”⁶¹¹.

⁶¹¹ Biruté CIPLIAUSKAITĖ, “El ‘espejo de las generaciones’ en la narrativa femenina contemporánea”, *Actas del IX Congreso de la AIH*, II, S. Neumeister, ed. Frankfurt/Main: Vervuert Verlag, 1989. Centro Virtual Cervantes, pp. 206-207.

El primero de estos ejes, *Las sombras, la soledad y el dolor*, aparece en su obra por primera vez cuando surgen las primeras incertidumbres acerca de su propia identidad en *Vida a vida* (1932), como ha quedado demostrado en el análisis previo de este libro. Después del luctuoso suceso con su primer hijo, el dolor no compartido del matrimonio lleva a la poeta a entrar en barrena emocional; las sombras, las voces inundan su paisaje anímico: es el momento de *Niño y sombras* (1936). Los años, las experiencias que se suceden hasta el final de la Guerra Civil Española, se proyectan en unas sombras que ella amplía a su mundo externo; ya no están tan dentro de ella sino que son los acontecimientos históricos y sociales los que las provocan: destrucción, engaños, injusticias, egoísmos parecían acorralar la vida de la escritora en *Lluvias enlazadas* (1939).

Ahora, en *Poemas. Sombras y sueños*, las sombras van a connotar otros estados de ánimo: Concha Méndez es una exiliada en otro continente, que aunque la acoge, sin embargo no la considera la mujer intelectual y creadora que era. Siente que es la víctima de un destino injusto, que la ha llevado de un sitio a otro como a una marioneta, que ha jugado cruelmente con ella, dejándole la angustia de un futuro incierto, y además, en soledad. De ahí que las sombras expresen ahora la desesperanzada búsqueda de sentido vital que pueda aportar un poco de luz a su vida. Las sombras, en este poemario, sugieren alteridad, nueva personalidad, es decir la poeta es otra persona diferente, mucho más vulnerable y ya de vuelta en muchas cosas de la vida. También la sombra aparece junto a los sentimientos de pena por la guerra y el exilio y desesperanza por el presente. Otro de los significados de las sombras en este grupo de poemas que se relacionan con *Niño y sombras*, es el de la fuga hacia territorios peligrosos del inconsciente al sentirse incomprendida por su entorno. El pasado, como una sombra, que aparece una y otra vez, vuelve en algún poema. Y por último las “sombras de niebla” en los ojos connotan el sentimiento de la pena infinita: la poeta ya no puede ver claramente con nitidez la luz de la vida porque sus ojos están turbios de tanto mirar, llenos de lágrimas de tanto llorar. Emilio Miró señala que la poesía que escribe desde el destierro se inunda de sombras⁶¹²,

⁶¹² «El desarraigo de la ausencia, la mordedura de la nostalgia, presentes y dolientes en casi toso los poetas ‘del éxodo y del llanto’, son también en ella sombras y silencio, sombras y soledad, sueños y

mientras que Catherine G. Bellver observa que las sombras son en su poesía del destierro el símbolo claro de los horrores de la guerra⁶¹³. Para Biruté Ciplijauskaitė la obsesión por el lamento es un síntoma claro de un cierto estancamiento no solo de su poesía sino de la vida con una huida anímica hacia el pasado nostálgico o hacia los sueños⁶¹⁴.

*Se me mueve el mundo silenciosamente*⁶¹⁵ representa la vida del ser humano en el mundo, que se proyecta en imágenes de desubicación, insignificancia, impotencia, soledad y tristeza. Expresa una realidad cambiante, un tiempo presente que deviene con sigilo, imperceptible porque el hombre ya no es más que una ilusión de lo que fue y este destino está regido por un azar enigmático y una tranquila soledad. Está compuesto por un romance heroico de endecasílabos asonantados dividido en dos agrupaciones estróficas, excepto el tercero que es dodecasílabo. El *yo* lírico verifica el cambio de ruta, de orientación de su vida (“Se me mueve el mundo silenciosamente”) que le recuerda que el conjunto de experiencias vitales van permutando, transformándose sin su directa intervención y además, de forma implacable, porque el *yo* no puede intervenir, ya que no tiene conciencia del momento en que se produce la mutación. Está expresando el desarraigo que experimenta al tomar conciencia aguda de su individualidad y singularidad en un mundo extraño, diferente. El emisor engloba a la humanidad, utilizando la primera persona del plural para relativizar, disminuir la esencia de lo humano a territorios imprecisos de entidad real (“en él no somos sino pura sombra”). Las condiciones y circunstancias que condicionan al sujeto en este mundo, no son meteorológicas, ni físicas sino anímicas (“es nuestro clima: soledad y descanso”). El mundo está formado por la

recuerdos. La luz, el mar, el viento, el alma mostrada a flor de piel, el corazón y su canción, los sueños, que inundaban sus primeros libros, se irán oscureciendo, adentrándose en la noche, poblándose de sombras invasoras, crecientes. Y la esperanza se metamorfoseará en memoria, lo por vivir en lo vivido», Emilio MIRÓ, “Preliminar”, *Vida a vida y Vida o Río...*, op. cit., p. 11.

⁶¹³ «Un motivo polifacético, la sombra, aparece constantemente en la poesía de destierro como sombría figura de los horrores de guerra, como recuerdo nostálgico del pasado feliz, la imagen del presente truncado y la configuración de un futuro incierto y oscuro. Dado que Concha Méndez, junto con otras muchas mujeres exiliadas, no conoció directamente las horribles escenas de muerte y destrucción, la sombra de sangre se disipa pronto de sus versos. [...] El dolor del destierro abarca no solo la amarga conmoción ante los sucesos históricos sino también el difícil trauma interior de reconciliación entre el pasado añorado y el presente angustiado y entre éste y el futuro del retorno soñado», Catherine G. BELLVER, “Los exilios y las sombras”..., art. cit., p. 195.

⁶¹⁴Birutė CIPLIJAIUSKAITĖ, “Escribir entre dos exilios: Las voces femeninas de la Generación del 27”, art. cit., p. 123.

⁶¹⁵ Para ver texto completo, Anexo.

yuxtaposición de seres incomunicados, que no hacen absolutamente nada para terminar con ese aislamiento (“nadie con quien estar y nada por hacer”). El hombre es lo que es y no conoce la causa racional que justifique su existencia; su destino es un enigma en la tierra, (“es el misterio el que nos da la forma”); lo que puede deparar la vida es un secreto inescrutable para cualquiera que intente modificarla. Si el ser humano sale de sí para buscar la felicidad, la alegría de la vida en los mundos de *otros* (“Si de él se sale para ver lo externo/ y a la alegría se nos van las horas”), perderá el tiempo; pronto tomará conciencia de que las relaciones interhumanas no van más allá de una simulada armonía, una fingida felicidad; la comunicación verdadera, profunda es difícil de alcanzar. Se expresa la frustración de no encontrar satisfacción en las relaciones con los demás que a menudo parecen simulacros de alegría que dejan después un profundo vacío, una aflicción que solo se puede expresar a través del llanto en la más absoluta soledad. En este poema, la soledad adquiere una trascendencia vital que antes no tenía, porque aunque no es buscada, la presencia de los otros, la conciencia común de los demás, ahora no la ayuda.

Si será la última pena,
me pregunto cada vez
que una pena se me acerca
para hacerme entristecer.

Y no quiero darme cuenta
de que somos como el mar,
y las penas son las olas
que no cesan de llegar.

(p. 40)

El poema, de clara influencia popular, es una reflexión sobre la rutina de la tristeza que vuelve a la vida de forma constante una y otra vez, igual que el implacable oleaje de la costa. Está formado por un romance, dividido en dos coplas. La utilización del octosílabo junto al encabalgamiento y la asonancia proporcionan al poema un ritmo sencillo pero de intenso lirismo. El léxico, casi con un registro coloquial, aporta además el sentimiento de espontánea sinceridad. Hay un cierto hastío vital por el sufrimiento añadido durante mucho tiempo a una existencia que se ha convertido en doliente. La prosopopeya de la “pena” como un ser que se acerca de forma implacable, continua al *yo* lírico para castigarlo, sugiere sencilla y habitual naturalidad. Parece ya dispuesta a pensar que ella y el mundo que la rodea han cometido alguna falta que acarrea una pena impuesta, aunque le resulte desmesurada y excesiva. En la segunda

copla, el símbolo del mar le sirve de símil para sugerir el eterno y fuerte movimiento de las olas que terminan convirtiendo las rocas en fina arena; sin embargo, ahora, el *yo-nosotros* es el mar (“que somos como el mar”), no la roca y (“las penas son las olas”). Estas dos imágenes añaden un significado connotativo nuevo, porque provocan que el/los sujeto/s (mar) intervenga/n en el movimiento que arrastra a la orilla las penas (olas). Es decir, Concha Méndez imagina la humanidad como una gran masa de agua que provoca de manera infinita el sufrimiento del ser humano. Hay una responsabilidad histórica por tanta irresponsabilidad, ya que las víctimas no pueden hacer nada para frenar tanta desmesura. Conoce perfectamente esta realidad pero se niega a aceptarla (“Y no quiero darme cuenta”), aunque este continuo ir y venir de tristezas, perfectamente sugerido por la perífrasis aspectual reiterativa, parece que no terminará jamás (“que no cesan de llegar”). Es un poema simple, muy sencillo pero a la vez franco que nos muestra a la poeta intentando adaptarse a la derrota anímica, que quiere convertirse en una característica constante de su nueva vida. Esta vuelta al mundo poético (símbolos marítimos, estrofas populares, vocabulario sencillo) de su anterior etapa (*Inquietudes*, *Surtidor* y *Canciones de mar y tierra*), se ha relacionado con una crisis emocional de la propia existencia que la arrastra a un definitivo declive en la calidad de su obra⁶¹⁶. Sin embargo, el tono espontáneo y natural no reduce la intensidad de la expresión lírica.

*Ya no puedo cantar, que se me ha roto...*⁶¹⁷ es otro poema de la aceptación de un estado emocional derrotista, cercano al nihilismo existencial. La tristeza, el dolor y la desconfianza en un más allá eterno y liberador sumergen al *yo* poético en la vacuidad emocional y en la futilidad vital. Es un romance heroico de seis endecasílabos asonantados los pares y sueltos los impares dedicado a la negación de todas aquellas acciones vitales, que lograban que la vida mereciera la pena. La poeta focaliza su inanidad en tres hechos o acciones reales que derivan sus efectos a parcelas espirituales: (“Ya no puedo cantar, / que se me ha roto / la alegre voz al ángulo del alma”). Hay que señalar que el lugar de privilegio del adverbio “ya” en el poema es indicativo de un estadio anterior, es la culminación de un proceso que comenzó en el

⁶¹⁶ Biruté CIPLIJAUSKAITĖ, “Escribir entre dos exilios...”, art. cit., p. 123.

⁶¹⁷ Para ver texto completo, Anexo.

pasado y ha terminado en el presente. Esa capacidad sonora de generar alegría se ha retirado, olvidada, a un rincón oscuro sugerido con una habitual imagen geométrica-espiritual (“al ángulo del alma”). En el hecho de no poder cantar, expresa algo mucho más profundo y definitivo que la imposibilidad de utilizar ese lenguaje universal para conectarse con los demás, es la imagen del acabamiento, del fin de la dicha. El exilio significa la pérdida de contacto con la tradición española, con su realidad, como señala Luis García Montero⁶¹⁸. Otra de las acciones que ya no puede realizar es la de reír (“porque la risa / por el dolor ha sido aprisionada”). La risa siempre fue una de las características, sobre todo de juventud, que más definieron la personalidad de la escritora. Parece ser que tenía un fuerte y sonora carcajada que proyectaba, comunicaba ese sincero y decidido vitalismo que impulsó gran parte de su vida. La risa no era más que la consecuencia de un estado de ánimo alegre, que la tragedia de su presente de exiliada se ha encargado de detener, de encerrar, dejando un hueco anímico, que se ha colmado, se ha rellenado de “dolor”. La antítesis risa / dolor se complementa en perfecta correlación con el antagonismo temporal paralelo pasado / presente. El verbo “aprisionar” refuerza la violencia de la acción en clara referencia al horror de la guerra que había desencadenado la desoladora situación actual. Pero la desolación va más allá (“Ni puedo tener fe; mi fe se ha ido / volando a un cielo alto que no acaba”). A través de la parataxis copulativa negativa, la poeta incide, de manera desconsolada, en el nihilismo de su existencia, que se alarga hasta sus más profundos interrogantes metafísicos. Ella se ve imposibilitada, por sus circunstancias vitales, para creer en nada ni en nadie. Concha Méndez ya no cree ni en Dios, ni en la justicia universal, ni en la condición humana. Lo que ha vivido y sufrido le permiten afirmar que ya nada se puede esperar porque el ser humano está más solo que nunca en este mundo. La “fe”, como si fuera un ser vivo, se ha fugado, ha salido huyendo. Es uno de los poemas más pesimistas de su obra.

La desorientación y confusión de su vida la arrastran a oscuros espacios anímicos en *Ni me entiendo ni me entienden*⁶¹⁹, en los que aparecen las sombras que ella teme oír en el silencio

⁶¹⁸ Luis GARCÍA MONTERO, “Símbolos y paraísos artificiales en la poesía del exilio de Rafael Alberti”, *Historia Crítica de la Literatura Española (Época contemporánea. 1914-1939)*, I suplemento por Agustín Sánchez Vidal, Barcelona, Crítica, 1995, p. 279.

⁶¹⁹ Para ver texto completo, Anexo.

de su soledad. El *yo* se siente un extraño ante una sociedad y realidad cambiantes que ni siquiera reconocen su propia identidad. La alteridad provoca una angustiosa sensación de pérdida que la lleva a una huida a los más oscuros e inciertos espacios de su alma. El poema es un romance de catorce octosílabos asonantados distribuidos en tres estrofas: dos coplas y una sextilla. Vuelve a insistir en el verso octosílabo, aunque sea un poema sobre la angustia existencial.

Los dos primeros versos vuelven como en el poema anterior a esa rotunda negación, a ese nihilismo subjetivo, connotado con la reiterativa y anafórica parataxis copulativa negativa (ni me..., ni me..., ni me..., ni) que marca de forma absoluta su aislamiento social, su aniquilación personal: (“Ni me entiendo ni me entienden; ni me sirve alma ni sangre”). Las estructuras paralelísticas bimembres de cada verso, primero con el polípote verbal (entiendo/entienden) que anula la oposición *alter / ego* porque el mismo significado verbal los engloba, y, en el segundo verso, con la antítesis alma-espíritu / sangre-cuerpo, revelan el agudo conflicto interior. Además, a toda esta angustia hay que señalar, de forma pleonástica, que aquello que ella percibe es tan destructivo que no lo desea compartir con los demás (“lo que veo con mis ojos / no lo quiero para nadie”). En la siguiente copla, la realidad experimentada, que la ha conducido a esa turbación de razón y sentidos, llega hasta un estado mental cercano a la pérdida del sentimiento de la propia identidad (“Todo es extraño a mí misma”). La voz poética no puede identificar su propia existencia, ni siquiera a través de los sentidos más fiables para la percepción del mundo: la vista, el tacto y olfato. Hasta los agentes físicos de la luz y el aire, imprescindibles para la vida, se convierten, al intentar utilizarlos, en acciones extrañas para la poeta, que parece volver a un primigenio útero oscuro y asfixiante (“hasta la luz, hasta el aire, / porque ni acierto a mirarla; ni sé cómo respirarle”). El *yo* femenino vuelve su mirada a esas sombras de la soledad, que son un espejo que le devuelve su propia imagen mutilada. El símbolo de la luz, como guía natural de su vida es claro y su falta gradual en las “sombras” sugiere desintegración personal y progresiva, claramente denotada con la repetición del verbo “deshacer”; parece una proyección simbólica del vacío interior que emerge del voluntario rechazo de su entorno y la arrastra a la pérdida, al deseo de convertirse en puro espectro (“Y si miro hacia la sombra / donde la luz se deshace, / temo también deshacerme / y entre la sombra

quedarme / confundida para siempre / en ese misterio grande”). Este cierre poemático recuerda, en un sentido totalmente contrario, pero sí parecido en su propuesta formal, al éxtasis místico de *Noche oscura del alma* de Juan de la Cruz; en los dos poemas el sentimiento de pérdida y abandono es evidente⁶²⁰. Es un triste y desolador poema que nos revela a un ser desorientado, perseguido por mil adversidades, descarriado por una vida y un mundo que ya no puede ni quiere entender.

Si miro hacia el desván de la memoria
donde están los recuerdos hacinados,
debajo de ese polvo de los tiempos
veo, grises de paz, todos mis años.

Ellos están allí, bajo mi techo,
tranquilamente mudos, cobijados.
Como sombras de niebla entran mis ojos
cuando vuelven allí para mirarlos.
(p. 72)

El recuerdo del pasado vuelve a su presente de exiliada de una manera tranquila pero emocionada. La poeta ha saldado las viejas cuentas y se encuentra en paz con su remoto pasado. Poema de ocho endecasílabos asonantados, dividido en dos agrupaciones estróficas de cuatro versos que comienza con la hipotaxis condicional, habitual en este grupo de poemas, para sugerir que cuando la voz poética se deja llevar de forma nostálgica hacia el pasado, los recuerdos se amontonan desordenadamente (“donde están los recuerdos hacinados”), ya algo mermados, tamizados por el efecto del tiempo, pero, al mismo tiempo, le proporcionan sosiego, concordia consigo misma (“veo, grises de paz, todos mis años”). Las imágenes metafóricas del desván para la memoria, y del polvo para el tiempo que se va acumulando, nos trasladan al ámbito doméstico del hogar perdido en España. La escritora recuerda su ayer, difuminado por el adjetivo gris, ese tiempo es tan lejano ya, que ha perdido intensidad, los colores de la vida se han apagado en la memoria. Emilio Miró señala en estos versos que:

En estos cuatro endecasílabos, tan becquerianos, [...], Concha Méndez condensa una gran parte de su poesía del destierro, probablemente la mejor. El desarraigo de la ausencia, la mordedura de la nostalgia, presentes y dolientes en casi todos los poetas «del éxodo y del llanto», son también en ella sombras y silencio, sombras y soledad, sueños y recuerdos. La luz, el mar, el viento, el alma mostrada a flor de piel, el corazón y su canción, los sueños, que inundaban sus primeros libros, se irán oscureciendo, adentrándose en

⁶²⁰ (“Quedéme (sic) y olvidéme, (sic) / el rostro recliné sobre el Amado, / cesó todo y dejéme (sic), / dejando mi cuidado / entre las azucenas olvidado”). San Juan DE LA CRUZ, *Poesías completas*, op. cit., p. 30.

la noche, poblándose de sombras invasoras, crecientes. Y la esperanza se metamorfoseará en memoria, lo por vivir en lo vivido⁶²¹.

Los recuerdos son guardados celosamente en su memoria (“Ellos están ahí, bajo mi techo”) porque ya no le agobian, ni infligen dolor alguno al evocarlos (“tranquilamente mudos”) y porque desea no perderlos, así que debe cuidarlos y protegerlos “cobijados”. Su cabeza se ha metaforizado en una morada cuyo tejado protege su cerebro, cobijo de la amada capacidad de recordar, su memoria. Los recuerdos ya no le dicen nada, pero sí le ayudan a vivir con calma y tranquilidad el presente que ahora no quiere reconocer y por tanto rechaza. En el final del poema aparecen (“Como sombras de niebla”) que entran en su memoria para visualizarlos (“cuando vuelven allí para mirarlos”).

El siguiente eje temático, *Poemas de la resistencia y superación del dolor*, pone de manifiesto el deseo vehemente de la poeta para no dejarse llevar por las circunstancias adversas de la existencia. Ante la situación de incertidumbre en el exilio, ante la incompreensión de su postura vital de su entorno más cercano, ante una relación sentimental que está a punto de terminar, la poeta, como señala Catherine Bellver, lejos de adaptarse a la derrota, a la adversidad, se impone a toda esta negatividad y como el ave fénix renace “de las cenizas de su mismo ser derrumbado”⁶²². Sin embargo, James Valender duda de si estos poemas realmente obedecen a un intento sincero y valiente de recuperación personal y se pregunta “¿realmente ocurrió así? ¿Consiguió, de verdad, la victoria que había anunciado? La evolución posterior de su obra parecería indicar que no. Incluso en esta misma colección, *Poemas: Sombras y sueños*, empieza a haber señales de cierta actitud evasiva, de que la poeta prefiere sumirse en sueños en lugar de enfrentarse a la sombra que es su propio vivir”⁶²³. En mi opinión, Concha Méndez vive una situación vital muy complicada e incierta, pero sigue siendo una mujer luchadora, una intelectual que sabe que no debe abandonarse a las peligrosas e inquietantes sombras de su alma. Ella todavía mantiene fuertes razones para luchar, como ha quedado señalado: el amor por su hija y el deseado regreso a su país. En estos poemas, la escritora expresa afirmativamente sus

⁶²¹ Emilio MIRÓ, “Preliminar”, Concha Méndez Cuesta, *Vida a vida y Vida o Río*, op. cit., p. 11.

⁶²² Catherine G. BELLVER, “Tres poetas desterradas y la morfología del exilio”, art. cit., p. 164.

⁶²³ James VALENDER, “Introducción” en *Poemas...*, op. cit., p. 33.

deseos, certezas, seguridades y proyectos. Quiere que su vida y obra sean testimonio de algo importante: necesita tiempo y soledad para reflexionar, olvidar y poder recuperarse. Ahora sus proyectos, sus sueños serán controlados por la razón con una actitud más reflexiva que impulsiva, no se puede abandonar a la melancolía y la nostalgia, sentimientos muy destructivos para ella. Además expresará el sentimiento positivo de coherencia interior entre su pensamiento, sus creencias y su actuación real en la vida porque sabe que la existencia es un duro y doloroso caminar, y ella intenta llevar el rumbo adecuado. Sería atrevido afirmar que todas estas reflexiones obedezcan a planteamientos vitales asegurados, firmes en la vida de la poeta, pero sí manifiestan, esa actitud luchadora y esa personalidad tenaz.

No quiero descansar un solo instante.
Quiero vértigo ser a todas horas,
que ya vendrá después el largo sueño,
el reposar de piedra entre la sombra.

Quiero ser, renacer, mientras que aliente,
crear y recrear y recrearme,
y dejar una estela de mi vida
que no pueda acabarse con mi sangre.

(p. 45)

Resulta paradigmático de este bloque “afirmativo” de poemas, el titulado *No quiero descansar un solo instante*. Vehemente anhelo de moverse por la vida hasta extraer sus últimas posibilidades, aunque se tenga que correr riesgos; es mejor la sensación de inseguridad, de lo desconocido que abandonarse a la inanidad porque ésta termina con las ilusiones de la persona. Mientras tanto, el tiempo sigue su curso y el destino último, en claro *memento mori*, será la muerte. Las imágenes metafóricas de la muerte no connotan tragedia y sufrimiento, sino serenidad y calma en una eterna fantasía de la que jamás se despertará (“largo sueño”) y en el descanso tranquilo de la oscuridad de la tumba (“el reposar de piedra entre sombra”). La voz lírica afirma ahora una nueva identidad (“Quiero ser”), que surgirá a partir de un nuevo despertar, mientras tenga algo de fuerza en su vida (“renacer, / mientras aliente”). A través del polípote en polisíndeton de este verso (“crear y recrear y recrearme”), la poeta revela la intensidad y necesidad de autoafirmación en esos planes, los propósitos de pasar página, dar paso a algo nuevo. Es la génesis de un nuevo ser. Y, al mismo tiempo, verá colmadas sus ansias de trascendencia porque dejará, para el futuro, su recuerdo en los demás (“una estela de mi

vida”) que no morirá cuando ella ya no esté (“que no pueda acabarse con mi sangre”). Este recuerdo podría residir en sus palabras, en su obra poética, como señalaba Bécquer en sus declaraciones poéticas cuando escribía que los “extravagantes hijos de la fantasía” debían quedar “consignados aquí, como estela nebulosa que señala el paso de un desconocido cometa, como los átomos dispersos de un mundo en embrión que avienta por el aire la muerte antes que su Creador haya podido pronunciar el *fiat lux* que separa la claridad de las sombras”⁶²⁴. En estas dos estrofas de endecasílabos asonantados se hace una propuesta vital para afrontar el futuro con energía y optimismo.

En *¡Dejadme que gota a gota...*⁶²⁵, el *yo* ruega, suplica un tiempo para poder asimilar y olvidar la enorme, difícil y dilatada existencia en el pasado y así poder recobrase en el presente. La vida la ha dejado exhausta porque ha sentido y experimentado tantas cosas, que la única salida es dejar de sentir, necesita descansar de “vivir”. Si relacionamos esta composición con las especiales circunstancias del exilio, entendemos que el hecho de volver una y otra vez a los recuerdos, destacar las peculiaridades de sus orígenes, el arraigo a la tierra y a la sangre, solo pueden conducir al estancamiento, a la congelación de los sentimientos, a la aniquilación de su personalidad. El poema está estructurado en tres exclamaciones de doce versos octosílabos que forman un romance dividido en agrupaciones de cuatro, seis y dos versos, con la misma rima asonante de los versos pares. Este poema recuerda la Rima LII (35) de Gustavo Adolfo Bécquer⁶²⁶ en el tema –la necesidad de olvidar el pasado y el miedo de “sentir”– y en la propuesta formal –entonación exclamativa, repetición de la forma imperativa con pronombre personal de primera persona enclítico–, pero no en el tono de exaltación romántica de la naturaleza. Si Bécquer dirigía su súplica a la brava y salvaje naturaleza para que le ayudase a olvidar porque le aterrorizaba quedarse a solas con su memoria, Concha Méndez, ruega a un receptor universal, sin tanto patetismo, que la deje olvidar su pasado en una naturaleza tranquila para dejar de sufrir. Los dos poetas son conscientes de la importancia de olvidar el pasado en la construcción, o mejor dicho, en la reconstrucción de su propia identidad, es decir, en la

⁶²⁴ Gustavo Adolfo BÉCQUER, *Rimas y declaraciones poéticas*, op. cit., p. 81.

⁶²⁵ Para ver texto completo, Anexo.

⁶²⁶ Gustavo Adolfo BÉCQUER, *Rimas y declaraciones poéticas*, op. cit., p. 165.

rehabilitación de algo que pueda significar vida. Por ello la poeta suplica que la dejen utilizar poco a poco el mecanismo del olvido, que le ayude a vivir el presente (“¡Dejadme que gota a gota / beba en fuentes del olvido, / que fui por sendas difíciles / y es mucho lo que he vivido!”). La poeta utiliza la referencia mitológica de la “fuente del olvido”⁶²⁷, para señalar la necesidad de descender, con tranquilidad, a los oscuros rincones del alma, para olvidar. La vida de la poeta ha recorrido libremente un camino complejo (“que fui por sendas difíciles”) y el lastre emocional acumulado pesa en el alma más de la cuenta para poder seguir (“y es mucho lo que he vivido”). El *yo* ha adquirido plena conciencia de la arriesgada y rica vida que ha llevado hasta ahora, de las complicadas experiencias adquiridas.

En la segunda exclamación, el *yo* lírico vuelve a pedir un tiempo para recluirse en la soledad de un ser desorientado (“¡Dejadme ya que me siente / bajo algún árbol florido, / entre una soledad grande / como pájaro perdido”), simulando, imaginando encontrarse en lugares diferentes (“respirando sures, nortes, / estes y oestes fingidos”). Es el deseo ahora de ser olvidada para poder sentir su aislamiento, para experimentar la pérdida en el mundo, aunque esté disfrazada. Si Bécquer pedía el olvido para dejar de sufrir, Concha Méndez solicita dejar de percibir la realidad, dejar de sentir para poder reconstruirse, rehacerse en su identidad completa (“Dejadme que me recobre / aislada de mis sentidos!”). Este poema expone el propósito de deshacerse del abigarrado equipaje del pasado que está lastrando el presente y, una vez vacía, poder comenzar a ilusionarse por el futuro incierto.

En *Ser agua, que sobre espejos...*⁶²⁸ el sujeto poético evoca el deseo de poseer una identidad inaprensible, ambigua y plural, de desvanecerse en el mundo sensorial para recluirse en su mundo espiritual. Aspira a la identificación panteísta con los elementos de la naturaleza más etéreos y fugaces: el agua y el viento. Se compone de diez versos octosílabos divididos en dos coplas asonantadas y una agrupación de dos versos. Está estructurado de forma muy parecida al poema anterior: las tres estrofas se inician con el verbo “ser” en infinitivo que denota

⁶²⁷ En *Lemnos* se encontraba la cueva donde vivía *Hipno*, el dios menor del sueño y sus espectros, bajo la cual fluía *Lete*, el río del olvido. De este mundo de tinieblas solo podían nacer si bebían antes de la fuente del olvido para no recordar su vida anterior. Robin HARD, *El gran libro de mitología griega*, Madrid, La esfera de los libros, 2004, pp. 63-64.

⁶²⁸ Texto completo en Anexo.

un estado, un evento no dinámico, es decir, implica el proceso relacional de atribución que en este poema se actualiza en : “agua”, “viento” y “alma”. Es un verbo estativo que sin embargo, al significar en potencia, parece expresar si no cambio, sí un cierto avance hacia límites. El primer elemento con el que le gustaría identificarse es el agua, un atributo complementado por la hipotaxis adjetiva que connota el claro, rápido e irremediable movimiento temporal manriqueño hacia la muerte: (“Ser agua, que sobre espejos / corriendo va hacia su fin”). El *tempus fugit* metaforizado en ese rápido torrente que arrasa y humilla los sueños del ser humano, también aparece connotado por la inocencia, la pureza del color blanco del sugestivo y atractivo aroma del jazmín (“arrastrando en su corriente / blancos sueños de jazmín”). Los sueños, complementos, secretos beneficiosos de la naturaleza autocurativa para el alma de la poeta, en el presente han sido anegados por la brutal fuerza destructora de la vida.

El segundo elemento para reconocer y armonizar su identidad es el viento, que al contrario que el agua, es el medio perfecto para la evasión del mundo real (“Ser viento, por las alturas / jugando a la luz solar, / lejos del mundo consciente”); un lugar donde dejar de sentir, porque el dolor y la alegría de vivir se le antoja insoportable de modo parecido a lo que sentía Rubén Darío en los versos iniciales de su soneto truncado *Lo fatal*⁶²⁹. Este poema, de mayor profundidad metafísica, sin embargo coincide con esa angustia que arrastra la existencia a un estado de abulia anímica, escudo protector de la persona. La diferencia que introduce respecto al texto rubeniano, es que no solo quiere dejar de experimentar los sentimientos que la torturan sino también aquellos que le proporcionan el placer de la vida “lejos de gozo y pesar”. En esta diferencia parece que la poeta no estima tampoco los aspectos más deleitosos, felices de la vida, porque cuando éstos acaban, el sufrimiento es mucho mayor al haberlos conocido, es decir, nadie puede añorar, desear lo que no ha conocido.

El final poemático es ya la definitiva huida del yo al mundo irreal del espíritu, en el que el cuerpo deja de demandar “los placeres de la carne” al tiempo que deja la agonía del

⁶²⁹ («Dichoso el árbol que es apenas sensitivo, / y más la piedra dura, porque esa ya no siente, / pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo, / ni mayor pesadumbre que la vida consciente. / Ser, y no saber nada, y ser sin rumbo cierto, / y el temor de haber sido y un futuro terror... / Y el espanto seguro de estar mañana muerto»), Rubén DARÍO, *Cantos de vida y esperanza*, Madrid, Espasa-Calpe, 1980, p. 148.

sufrimiento: (“Ser alma, dejando al cuerpo / dormido en algún lugar”). Si en el anterior poema, la poeta pedía que le dejaran beber en “fuentes de olvido”, ahora desea dejar su cuerpo en la caverna de *Lemnos*, en ese mundo de tinieblas de *Hipno* para no salir jamás; sin embargo retira a su alma de este hipotético y deseado traslado. Este refugio en el mundo espiritual, esta especie de *Beatus ille* parece algo forzado, o mejor dicho, es más literatura que realidad: teniendo en cuenta la personalidad de Concha Méndez, jamás podría seguir en el mundo si la retiraban de la percepción del mismo.

Cuando veo que me crecen
alas para la evasión,
y me siento anclada o presa
por mi sangre a mi razón,
me duelen esas raíces
que me hacen ser y no ser,
que le quitan a mis alas
vuelos que quieren hacer.
(p. 62)

La poeta reflexiona en *Cuando veo que me crecen...* sobre su personalidad desdoblada, que la lleva a experimentar una constante contradicción y una lucha entre esa persona rompedora, libre, buscadora de alicientes en la vida, viajera incansable y esa mujer que siente su responsabilidad de madre y de compañera, que expresa la necesidad de un orden y organización de su vida con la de los demás. Breve poema de dos coplas de octosílabos asonantados para esta sencilla, aunque sincera reflexión. El símbolo de las alas⁶³⁰ para significar las ansias de libertad del *yo* (“Cuando veo que me crecen / alas para la evasión”) se opondría en antítesis a los esperables símbolos del ancla y la prisión que connotarían esa impotencia para actuar libremente (“y me siento anclada o presa”); sin embargo, lo que imposibilita la fuga a esa identidad aventurera y libre, son los vínculos afectivos establecidos por la “fuerza de la sangre” que se relacionan de forma armónica con la otra identidad lógica y racional (“por mi sangre a mi razón”). La voz poética no ha roto con su presente porque tiene una obligación que cumplirá siempre: el cuidado amoroso hacia su hija⁶³¹. Esta responsabilidad, originada en lo más

⁶³⁰ Concha Méndez subvierte el mito griego de Dédalo, ya que ella no es la creadora de las alas, sino que brotan naturalmente en su cuerpo, transformándolo en el de un pájaro.

⁶³¹ Paloma ALTOLAGUIRRE MÉNDEZ: «En estas circunstancias la vida de mi madre fue cualquier cosa menos fácil. Además de cuidarme a mí, tenía que ocuparse de la casa, atender a todos [...] A pesar de los duros golpes recibidos, creo que la actitud de mi madre fue casi siempre positiva. Nunca se dejó amargar de manera definitiva. Lo mismo en México que en Cuba. [...] Era una persona muy alegre.

profundo de su alma, es muy dura de sobrellevar (“me duelen esas raíces”) porque supone la negación de uno de los ejes existenciales por los que había luchado durante toda su vida: su libertad individual. Esta autocensura en su temperamento, impuesta por ella libremente, la conducen a la paradoja de su vida actual (“que me hacen ser y no ser, / que le quitan a mis alas / vuelos que quieren hacer”). Es la contradicción universal del ser humano entre el deber y el placer, que en su momento vital, se ha resuelto de forma estoica, opción generosa que conlleva un desgaste anímico y emocional que expone de alguna manera⁶³². Ella reconoce, como valor absoluto, su condición de madre responsable, pero sabe que esta condición la aleja cada vez más de sus anhelos y sueños que le hacían exclamar años antes: (“¡Alas quisiera tener / y recorrer los espacios / viviendo la libertad / deliciosa de los pájaros! / [...] / ¡Qué existencia deliciosa! / ¡Alas quisiera tener!”)⁶³³.

La necesidad de romper con el pasado, de olvidar para poder reconstruir la identidad desmembrada y hacer posible la continuidad de la existencia, vuelve de manera insistente en *Para sobrevivirme en lo posible*⁶³⁴ que repite la estructura métrica de algunos poemas: dos estrofas de endecasílabos asonantados. El mar, espacio habitual para la evasión y el placer, ahora se convierte de forma metafórica en un refugio, inmenso espacio en el que la memoria desaparecerá, porque no tiene otra salida posible, no para la vida “con mayúsculas” —ésta ya es imposible, ha desaparecido como tal—, sino para resistir en el tiempo, en condiciones adversas con “otra vida”: (“Para sobrevivirme en lo posible, / camino voy de un mar, que es el olvido”). La vida en el pasado se evoca a través del antagonismo metafórico noche- oscuridad (“Atrás quedó la noche del pasado”) y fuego-luminosidad (“temblando de recuerdos encendidos”), y, aunque parece ganar la atmósfera sombría de negritud, sin embargo hay una violenta obsesión

Recuerdo su firme empeño —pese a todos los pesares— por proteger esa raíz generosa que tanto le caracterizaba. [...] Siempre que me preguntan de mi padre, hablo de mi madre, que está muy presente en todo lo de mi vida», “Vine con el deseo de querer a las gentes”, art. cit., (s.p.).

⁶³² Para entender el hecho de la maternidad como imposición personal y social que condiciona la vida de la mujer es muy interesante el libro ya citado en esta tesis de Nancy CHODOROW, *El ejercicio de la maternidad: psicoanálisis y sociología de la maternidad y paternidad en la crianza de los hijos*, Barcelona, Gedisa, 1984.

⁶³³ Concha MÉNDEZ CUESTA, *Inquietudes. Poemas*, op. cit., p. 53.

⁶³⁴ Para ver texto completo, Anexo.

de la memoria para colocar, en esta umbría anímica, destellos fugaces de pasión máxima que rompan, o por lo menos agiten ese recuerdo negativo.

La siguiente estrofa repite de forma anafórica el adverbio de significado disémico de espacio y lugar anteriores “atrás”, que luego reforzará con otro “lejos” de significado similar, que aumenta la distancia entre el tiempo presente y pasado, porque necesita, desesperadamente, convencerse de que esa pesada carga emocional del pasado ya no se actualizará en su presente, aunque, en el fondo, sabe que estas reminiscencias todavía no se han convertido en la deseada amnesia. El *yo* lírico está dispuesto a volver la cara a su vida anterior y mirar de frente el futuro: (“Atrás quedó, yo sigo caminando, / huyendo de ese mundo a mis espaldas”). La acción de olvidar su “mundo” pasado es un proceso no terminado, un compromiso paralelo al hecho de vivir. La dificultad, severidad y resistencia de la memoria dificultan y alargan notablemente la consecución de ese fin (“Lejos está ese mar”); sin embargo, la voluntad y el empeño de la poeta podrán superar este escollo para reinventarse otra vez a sí misma en una nueva identidad, que logrará, al encontrar el estímulo, el acicate de toda su vida: un nuevo sueño por el que luchar: (“seré incansable, / que un sueño ha de curarme con sus aguas”).

La autora ofrece en *Todo, menos venir para acabarse*⁶³⁵ su reflexión acerca del sentido último de la existencia del ser humano en la tierra. La vida no se puede justificar únicamente por la muerte. La poeta se niega a vivir con la conciencia permanente de un *memento mori*. Es un poema que sigue el esquema del romance heroico de ocho versos endecasílabos asonantados los pares y sueltos los impares. En el primer verso hay toda una declaración de principios vitales, que se repetirá como estribillo (“Todo, menos venir para acabarse”), que con un lenguaje casi coloquial, afirma que cualquier justificación, por leve o inconsistente que sea para dar el sentido a la existencia, siempre es mejor que pensar que el hombre nace para morir, que el peso de la muerte es más fuerte que el de la vida. Utilizando el título de uno de los poemarios más importantes de Miguel Hernández como metatexto, la poeta expresa que es mejor vivir con luz propia, luz reveladora de vida (“Mejor rayo de luz que nunca cesa”), o ser agua, aunque sea en una mínima cantidad, que sigue el permanente ciclo natural del estado gaseoso al líquido (“o

⁶³⁵ Para ver texto completo, Anexo.

gota de agua que sube al cielo / y se devuelve al mar en las tormentas”). Resulta significativo que utilice tres de los cuatro elementos que simbolizan las energías arquetípicas que influyen en la concepción que el ser humano tiene del mundo: el aire, elemento gaseoso, dinámico, símbolo de la sutilidad y la espiritualidad; el agua, elemento versátil, casi siempre líquido, símbolo de vida; el fuego, elemento del calor y la luz, focalizado en el rayo, símbolo de la fuerza, entusiasmo viveza e ingenio y por último, la tierra que es el único elemento que falta y se asocia a la permanencia, la pasividad, el realismo, la seguridad. Estos elementos reflejan el dinamismo, el vitalismo, la fuerza del ingenio, al tiempo que cuidan su faceta más espiritual, pero la voz poética niega el elemento que la sujeta, la ata de forma permanente a un mundo no deseado: la tierra del desterrado.

El poema termina con una pirueta conceptual cuya exclamación pondera el tópico latino *dum vivimus, vivamus*, ya que la vida nos enseña lo irremediable de la muerte *quotidie morimur*. Este final es un guiño sarcástico acerca de la condición trascendental de la vida: ninguna. Una nota característica de todo el poema es que la muerte está implícita en todo el texto, pero no aparece nombrada ni una sola vez, solo sugerida a través del polípote del verbo “acabar”. Vitalismo, deseos de vivir y moverse recorren este poema.

Para que yo me sienta desterrada,
desterrada de mí debo sentirme,
y fuera de mi ser y aniquilada,
sin alma y sin amor de que servirme.
Pero me miro adentro, estoy intacta,
mi paisaje interior me pertenece,
ninguna de mis fuentes echo en falta.
Todo en mí se mantiene y se reverdece.

Si nunca me he servido de lo externo,
de lo que quieran darme los extraños,
no va a ser a esta hora, en este infierno,
donde mis ojos vean desengaños.
Yo miro más allá, hacia un futuro,
hacia una meta a donde va mi vida.
Como sé lo que quiero, miro al mundo
y lo dejo rodar con su mentira.

(p. 71)

Todo el poema revela la difícil y compleja situación de Concha Méndez en esos primeros momentos de su exilio en México y el intento de escudarse frente a la agresión del

mundo⁶³⁶ y así exponer “su firme empeño (pese a todos los pesares) por proteger esa raíz generosa”⁶³⁷ que la caracterizaba. Ella, ya hacía tiempo, había asumido su clara diferencia en cuanto a personalidad y planteamiento vitales frente a los de la sociedad en general. Si esta diferencia era muy acusada en la España más abierta del primer tercio del siglo XX, es fácil entender qué y cómo se sintió una mujer intelectual cosmopolita y europea como ella, en un país extraño, mucho más tradicional que el español con el mundo femenino y con una cultura bastante alejada de la suya aunque compartiera la misma lengua. Por todo esto, levantará su voz contra el mundo expresando que no había sido derrotada y que todavía tenía la fuerza suficiente para seguir luchando, aunque fuera en soledad.

Al exilio socio-histórico y político que debieron asimilar todos los defensores de la II República Española, hay que añadir el exilio íntimo y personal que tuvo que padecer la escritora. Concha Méndez amplía el significado de la palabra “destierro” que afecta no solo a la pena y tristeza por la expulsión de un territorio o lugar, sino también, a la alienación y rechazo o desafecto del ser humano; es una suerte de desarraigo emocional y a este punto la poeta no desea llegar. El concepto ya analizado de José Gaos⁶³⁸ de “transtierro” no creo que se pueda aplicar para desentrañar el significado último del poema, porque ella no se refiere al concepto social-histórico y político globalizador de la doble nacionalidad de los republicanos españoles en México, no expresa el sentimiento de integración, de inclusión y aceptación a la nueva situación, a la nueva sociedad y al nuevo país como una prolongación de la vida en España, sino de algo mucho más íntimo, profundo y personal que atañe a su propia identidad de sujeto libre e independiente.

Está compuesto por dieciséis endecasílabos de rima consonante que forman cuatro serventesios agrupados en dos tiradas⁶³⁹, estrofa poco habitual en la poesía de esta escritora. El

⁶³⁶ Raquel ARIAS CAREAGA señala que: «Las terribles experiencias vividas llevan a Concha Méndez a buscar un refugio interno que la proteja del mundo exterior» (*Escritoras españolas (1939-1975): poesía, novela y teatro*, op. cit., p. 77).

⁶³⁷ Paloma ALTOLAGUIRRE destacaba el optimismo de la primera tirada estrófica de este poema. (“Sobre la estancia de Concha Méndez en Cuba”, art. cit., p.56).

⁶³⁸ Vid José GAOS, “El pensamiento hispanoamericano. Notas para una interpretación historicofilosófica”, *Pensamiento de lengua española*, México, Stylo, 1945 y “Los ‘transterrados’ españoles de la filosofía en México”, *Filosofía y letras*, N° 36 (1949).

⁶³⁹ El segundo serventesio tiene un libre cambio de la rima consonante en asonante.

poema comienza describiendo qué condiciones se deberían dar en su vida presente, para que ella se sintiera desterrada (“Para que yo me sienta desterrada”): no reconocer en el “espejo” su identidad (“desterrada de mí debo sentirme”), transformar su personalidad para convertirse en una mujer “normal” de la sociedad (“fuera de mi ser y aniquilada”) y no tener a quien querer y ser querida (“sin alma y sin amor de que servirme”). Reivindica en su presente una entidad psicológica coherente fuerte y resuelta para no claudicar a otras representaciones de “alteridad” que ella no podía asumir. Es la búsqueda de una coherencia íntima, es el viaje a la honestidad del propio yo. La poeta destaca con orgullo, una dignidad individual fieramente defendida y respetada por ella misma, que se nos antoja algo fingida por la rotundidad y la seguridad de sus pensamientos, algo contradictoria con la expresada en otros poemas. Se define con una personalidad íntegra, sólida, propia, rica en estímulos, segura, fuerte e ilusionada (“Pero me miro adentro, estoy intacta, / mi paisaje interior me pertenece, / ninguna de mis fuentes echo en falta. / Todo en mí se mantiene y reverdece”). Necesita autoafirmarse en su identidad singular, para poder continuar su existencia.

El poema que en esta primera tirada ha encuadrado sus sentimientos en el tiempo presente se proyectan después en la segunda a través de un juego de relaciones temporales entre pasado, presente y futuro: (“Si nunca me he servido de lo externo, / de lo que quieran darme los extraños”). Estos dos versos ponen de manifiesto, una característica que la define: la decidida independencia en su planteamiento vital. Y advierte que, en esta seguridad identitaria, no es el momento para reproches y decepciones, porque todo lo que le suceda será previsible para un tiempo tan aterrador y espantoso como el actual, que ella no duda en calificar de “infierno”. Sabe que esta experiencia traumática y dolorosa debe ser reelaborada y asumida por su conciencia, para que no se enquisté y siga latiendo en su psique, por lo que mira hacia delante buscando un objetivo para seguir (“Yo miro más allá, hacia un futuro, / hacia una meta a donde va mi vida”). Su duelo ante la tragedia del exilio podría haber terminado. La poeta manifiesta su nueva actitud ante el mundo con altivo y arrogante distanciamiento que manifiesta un cierto cinismo (“Como sé lo que quiero, miro al mundo / y le dejo rodar con su mentira”).

La poeta toma también conciencia del avance coherente de su identidad en *Por el fondo de mí misma*⁶⁴⁰ y asume el desgaste anímico que a menudo esto supone. Dos sencillas coplas de octosílabos que encierran una profunda y sincera reflexión existencial. La imagen del movimiento poderoso, permanente y seguro del fondo del mar, le sirve de término de comparación al símil que establece con el movimiento incierto de su vida (“Por el fondo de mí misma / como en un fondo de mar, / se va moviendo mi vida, / camino de algún lugar”). El destino al que lleva esta fuerza todavía es incierto porque, en el momento actual, solo se puede verificar el cambio, pero no la dirección. Sin embargo, la poeta tiene la conciencia y seguridad de que ha elegido el rumbo adecuado para su vida, aunque necesita tiempo y fortaleza para no dejar que el mundo de los demás lo modifique: (“Va lenta, pero segura, / venciendo el peso exterior”). Si en otro poema de este libro escribía (“y [quiero] dejar una estela de mi vida / que no pueda acabarse con mi sangre”), ahora sabe que esa estela va asomando detrás de su vida, hecha a fuerza de (“sangre y dolor”). Ha llegado a un punto de la vida que ya no tiene retorno porque se han modificado todas las circunstancias vitales, lo que la ha obligado a re proyectar y volver a imaginar un nuevo destino.

Con el epígrafe *Poemas del abandono* hemos reunido los referidos a *la nostalgia por su tierra natal, la separación de su compañero y la muerte de su madre*.

Cuando la escritora parte al exilio no solo pierde la tierra que amaba, sino que con ella se iban amigos, familia, proyectos vitales, costumbres y hábitos de la vida cotidiana y sobre todo la seguridad de sentirse arraigada a unos seres humanos y a un lugar a los que amaba. Si a esta situación se le añade la muerte de la madre y la separación con Manuel Altolaguirre es natural que el sentimiento de abandono se potenciara. Con el tiempo este sentimiento irá manifestándose a través del desconcierto vital, la melancolía, la falta de ilusión y la tristeza (“¡Ay, qué marineras eran / mis canciones algún día!, / ¡y qué bien que navegaban / mis mares a la deriva! / Hoy, ancladas en mis puertos, / mis canciones se me abrigan / de un mal temporal que cruza / la inmensidad de mi vida”).

⁶⁴⁰ Para ver texto completo, Anexo.

La nostalgia por su tierra natal va a ser proyectada en un río, el Manzanares y en una sierra, la de Guadarrama. Los dos lugares madrileños connotan el pasado; en el caso del río, un pasado trágico que jamás volverá a ser igual por los desastres de la Guerra Civil y positivo, en la sierra de Madrid, porque sabe que algún día volverá a ella. Biruté Ciplijauskaitė, al estudiar la soledad de los poetas y artistas del 27 que tuvieron que exiliarse, escribe:

...la evocación que se nos presenta en los poetas más abiertamente nostálgicos se hace mucho más personal ya. Sí, lloran todos la patria común, pero su "doloroso sentir" se dirige especialmente hacia una pequeña parte de ella tan solo. No es tanto la libertad política o la justicia universal lo que echan de menos como el pedazo de tierra que pisaron sus pies desnudos en su juventud. [...] Se acuerdan de todos los detalles de su infancia; llevan grabados todos los detalles del paisaje en su alma. [...] En realidad, todos estos poetas están aún tan estrechamente vinculados a su tierra que apenas se puede hablar de un trasplante: siguen con los ojos vueltos hacia el litoral natal, oyen el viento de los olivos, escuchan las coplas que surgen de su tierra al pisarla un pie joven⁶⁴¹.

En *Manzanares ¡quién te vio!*⁶⁴², el sentimiento nostálgico de su tierra, su ciudad (Madrid) y su río (Manzanares) se revuelven con él recuerdo de las imágenes de horror y destrucción de la Guerra Civil Española⁶⁴³. La voz lírica manifiesta la tristeza del destierro y va agregando a los recuerdos más positivos de su ciudad natal, Madrid, los terribles efectos de la contienda en el tradicional ambiente armonioso, alegre y festivo de la ciudad. Padece la indefinible y honda *saudade*, la morriña de los expatriados, que tanto glosó en sus versos Rosalía de Castro. Poema compuesto de tres populares coplas y un cierre poemático de dos versos que sigue la rima asonante de la última copla, característica métrica que ya es verdadero estilema de su poesía. La evocación de su tierra se inicia en el grato recuerdo del río Manzanares en el pasado de su ciudad, ahora aniquilado. Para expresar la cruel transformación utiliza la frase popular *¡Quien te ha visto y quién te ve!*, cambiando el aspecto perfectivo del verbo ("Manzanares, ¡quién te vio!"), ahora ella se encuentra muy lejos de ese lugar. Este río que en el pasado era un ("pequeño río de un cuento"), por lo tanto, puro e inocente como aparecen en las narraciones infantiles, después del conflicto ha empequeñecido su cauce al perder parte de su agua, además es un río degradado, sucio de barro y sangre por los bombardeos: ("hoy con la guerra, más chico, / todo enfangado y sangriento..."). La imagen

⁶⁴¹ Biruté CIPLIJAIUSKAITĖ, *La soledad y la poesía española contemporánea*, op. cit., pp. 201-202.

⁶⁴² Para ver texto completo, Anexo.

⁶⁴³ Jorge URRUTIA señala que «Madrid se constituyó en un símbolo en torno al cual se organizó, no solo la mayor parte de la propaganda de guerra de ambos bandos, sino incluso la propia guerra», en *Poesía de la Guerra Civil española. Antología (1936-1939)*, Sevilla, Vandalia-Senior, 2006, p. 283.

desoladora de la destrucción y la violencia lo invade y domina todo. En un nostálgico *Ubi sunt?*, la poeta recuerda las fiestas populares tradicionales de tipo religioso (“Tiempos de las romerías / de San Isidro y de San Juan”) y el ambiente alegre y festivo de las famosas lavanderas que se acercaban al río para lavar la ropa en las aguas del Manzanares (“Alegrijas de tus aguas”). Estas imágenes le hacen sentir melancolía y tristeza que pondera con la exclamación (“¡qué lejos están!...”). Los puntos suspensivos amplían todavía más la distancia física y temporal. Para connotar el poder destructor de los bombardeos sobre la ciudad utiliza la imagen del sol, tradicionalmente beneficioso y fuente de vida para las poblaciones, ahora, símbolo del fuego arrasador de las bombas, el incendio devastador de la mano del hombre (“Te salió un sol de tragedia; / fuego volcó sobre ti”). El poema termina con un nostálgico lamento, en el que utiliza de forma afectiva el posesivo que añade más dolor a la distancia de ese río Manzanares, símbolo de su país, de su vida pasada ya perdida en su presente.

De nuevo la nostalgia por la tierra natal abandonada protagoniza el poema *¡Qué lejos está la Sierra...*⁶⁴⁴. El recuerdo de la Sierra de Guadarrama arrastra otros recuerdos de tiempos felices vividos en esta zona montañosa cercana a Madrid. La nostalgia de la felicidad y diversión de los juegos invernales de su infancia, la obligan a prometerse que en un futuro volvería a esa sierra, aunque ya no iría sola sino acompañada por su pequeña hija que sabría disfrutar, como ella lo hizo, del lugar y de la nieve. Los recuerdos son para ella el volver a revivir un mundo idílico o idealizado de su pasado en el que se libera de todo ese sufrimiento y soledad actuales. El poema es un romance de cuarenta octosílabos con la misma rima asonante en los versos pares, divididos en cuatro tiradas. Se estructura en tres partes que obedecen a tres sentimientos diferentes: El recuerdo nostálgico de la topografía de la Sierra de Guadarrama, el recuerdo nostálgico de los juegos y deportes de su infancia realizados en Guadarrama, distinguiendo el invierno del resto del año y la seguridad absoluta de su retorno a esas tierras de la montaña madrileña con su hija. Del recuerdo de su infancia en la nieve, dieciocho años antes, había escrito: (“Bajan de las montañas / con los «skis», / bajo un cielo entre rosa, / blanco y gris.

⁶⁴⁴ Para ver texto completo, Anexo.

/ Van los patinadores / con trajes de colores. / Una blanca bufanda / cayó...”⁶⁴⁵. Estas vivencias vuelven a actualizarse y repetirse casi con las mismas palabras (“colores, skis, bufanda, blanca”); el color blanco está connotado con el significado de la pureza e inocencia de la infancia que se proyecta en el paisaje (“sentía mi alma tan blanca... / que se me iba confundiendo / con la nieve que pisaba”). No solo era el recuerdo del *locus amoenus* de su niñez (“A carreras, con las brisas / de aquellos montes jugaba”, “Y a los nidos que, vacíos, / en las ramas se ocultaban, trepadora por los troncos / en silencio me acercaba / por si alguna pajarita / de las nieves encontraba”), sino también despertaba en ella el estímulo para dejar volar su imaginación (“¡Qué graciosos pinos verdes! / Los veía y los soñaba / como en Navidad, colgados / de presentes y de escarcha. / Yo decoraba el paisaje / poniendo cosas fantásticas”).

Desde este recuerdo nostálgico de su infancia feliz, la poeta expresa el deseo de volver (“Volveré a verte algún día, / mi Sierra de Guadarrama!”), porque necesita renovar esa alegría espontánea del pasado a través de su pequeña hija, descrita a través de una metonimia, con ternura maternal, por el color de sus ojos y el reducido tamaño de sus pies (“Conmigo irán unos ojos / nuevos, de clara mirada / y unos tiernos piecitos / que mi existencia engendrara...”). Al terminar el poema, visualiza en su fantasía a su hija Paloma esquiando en la nieve como “La patinadora” de *Inquietudes* cuando escribía: (“Sobre un mar de blancor / vuela la patinadora, / y descende las vertientes / como el claror de la Aurora”)⁶⁴⁶. Esa patinadora, es ahora una niña-ángel a la que dirige todo su amor y gratitud como madre (“¡Mi niña, patinadora, / Paloma y Ángel, sin alas, / graciosa como tus pinos, / de cabellera dorada!—”). Concha Méndez siempre vivió la maternidad como un estado por el que tenía que dar gracias a la vida, jamás se quejó de que supusiera una carga o un sacrificio; era ella la que debía responder con agradecimiento el hecho de poder disfrutar de la existencia de su hija. La escritora quería para su hija una infancia feliz, divertida como la que ella vivió en la naturaleza de su país. Han pasado cinco años desde que salió de España, sin embargo, el recuerdo nostálgico de sus tierras retrocede muchos años

⁶⁴⁵Concha MÉNDEZ CUESTA, *Los patinadores de Inquietudes. Poemas*, op. cit., p. 37.

⁶⁴⁶Ibíd., p. 69.

atrás a esa infancia inocente que todavía no había sufrido ninguna contrariedad en la vida, que es la que ella buscaba para su hija, un ser inocente que tenía todo el derecho a ser feliz.

Esta vuelta a los recuerdos de la infancia cuando analiza su vida íntima, muy habitual en su poesía y teatro, la podemos relacionar con la importancia que le otorgaba a esta etapa infantil para el concepto de “asunción de su ser profundo” que tenía Rosa Chacel, y que ha señalado Anna Caballé: “En este sentido, la infancia es el único camino real mediante el cual acceder al conocimiento de uno mismo, pues en la infancia se hallan, en germen, los trazos más gruesos que con el tiempo dibujarán el porvenir”⁶⁴⁷. Emilio Miró señala que este poema es un “canto elegíaco, además, a aquella niña patinadora, con su traje de colores y sintiendo su alma tan blanca como la nieve pisada. Pero la niña perdida que fue renace ahora en su propia hija, presente en los últimos versos del romance...”⁶⁴⁸.

Los poemas que abordan *la separación de su compañero* surgen en este libro, demasiado cercano al tiempo en que sucedieron los hechos⁶⁴⁹; la poeta todavía no ha superado el duelo de la separación y expresa sentimientos contradictorios que revelan el profundo sentido de la pérdida y una gran dificultad para aceptar la nueva situación. La relación sentimental de la poeta con Manuel Altolaguirre recorrió un itinerario complejo hasta que en México, se produce la separación definitiva⁶⁵⁰.

En el *Epistolario* de Manuel Altolaguirre, el desencadenante de esta ruptura aparece por primera vez en una carta cuya fecha (México D. F. en diciembre de 1943) está cuestionada por

⁶⁴⁷ Anna CABALLÉ, “Memorias y autobiografías escritas por mujeres (siglos XIX y XX)”, art.cit., pp. 131-132.

⁶⁴⁸ Emilio MIRÓ, “Preliminar”, *Vida a vida y Vida o río*, op. cit., p. 27.

⁶⁴⁹ En su carta Zambrano deja ver que el libro *Poemas. Sombras y sueños* le ha gustado, pero cabe destacar el consejo que le da a su autora: «Sólo me permito hacerte una indicación, que no mezcles demasiado lo inmediato, es decir, lo que te ocurre; déjalo y métete en la poesía menos personalizada», James Valender, “Cuatro cartas de María Zambrano a Manuel Altolaguirre y Concha Méndez”, art. cit., p. 154.

⁶⁵⁰ «Resulta que se había ido con una mujer que conocimos en Cuba. Una mujer extrañísima, que era famosa por sus muchos matrimonios; que había estado casada con el pintor Carreño, quien había salido huyendo de ella, rumbo a los Estados Unidos. Manolo decía que María Luisa le había dado bebedizos. Yo pido el divorcio. Hugo Margañ, que fue mi abogado, arregla que Manolo pueda venir a ver a la niña a mi casa. Yo tenía miedo que la quisiese raptar, porque su amor por Paloma era una especie de locura; y entonces le pido al encargado del ascensor que vigile que no se la lleve. Durante meses no quise volver a verlo, pero según pasó el tiempo, volvimos a tratarnos», Concha MÉNDEZ, *Memorias...*, op. cit, pp. 121-122.

el editor, en la que Manuel Altolaguirre se dirige a María Luisa Gómez Mena⁶⁵¹. Y es a partir del mes de junio cuando las cartas que dirige a esta señora ya son de amor declarado y muestran una fuerte dependencia emocional del escritor hacia ella. Pocos años después Cernuda, cuando reivindicaba el valor de la poesía del escritor como integrante de la generación del 27, recordaba de esta época: “Quienes le conocieron hace tiempo y compartieron con él la amistad y el trabajo literario, apenas le reconocen hoy. Pero eso no importa”⁶⁵². Y si a todos estos testimonios, le añadimos lo narrado por el propio Altolaguirre en “Éxodo”⁶⁵³, el hombre que volvió de la Guerra Civil Española, era un hombre deshecho anímicamente. Es decir, los acontecimientos históricos van a determinar un fuerte cambio en la personalidad del escritor, lo que pudo ser un factor más, que ayudara a la ruptura del matrimonio. Como señala Emilio Miró “1944, año decisivo para Concha Méndez: al destierro de amigos y paisajes se une la soledad de la mujer, que va a conocer casi todos los destierros humanos, que va a reconocer y asumir su soledad de siempre”⁶⁵⁴.

El poema *¡Los brazos que te han llevado...* expresa el dolor por la separación de su compañero, aunque reconoce que la propia ruptura ha supuesto una verdadera liberación para su identidad. El poema está compuesto por once versos octosílabos divididos en dos soleares al principio y al final del poema y, en medio, una quintilla que no respeta escrupulosamente la rima consonante. Parte de un lamento que connota el intenso sufrimiento por la ausencia del *otro* que parece estar preso contra su voluntad (“¡Los brazos que te han llevado, / no te dejan escapar / para volver a mi lado!”). Los brazos, antes símbolo del cariño y del amor, ahora son ajenos, hurtadores y resistentes para no dejar volver al hombre que ella amaba. La separación ha abierto un trinchera emocional violenta y contradictoria que la poeta proyecta en una naturaleza

⁶⁵¹ «...tus retratos me quitaron la preocupación que tenía; preciosos retratos, en los que pareces tan mexicana que es [añadido: cosa] increíble que estés [añadido: tan] lejos. Alguien que está por encima de mí en mi alma supongo que será un ángel, se alegró mucho de la envidia que sintió mi diablo detrás de mis ojos. Porque era un gusto [añadido: para mí] ver vuestra felicidad, un gustillo picante [tachado: de esos que ponen los dientes largos], y os lo cuento para que os riáis de mi cariñosa impresión. Y eso que los recibí, ahora que tengo una vida fácil, de lo más tranquila, como no te la deseo. Todo lo que me llega de Cuba lo recibo como de la gloria. [...] A mí me gustan mucho tus cartas, pero lo mismo me gustarían mal escritas...», Manuel ALTOLAGUIRRE, *Epistolario...*, op. cit., p. 461.

⁶⁵² Luis CERNUDA, “Estudios sobre poesía española contemporánea...”, art. cit., p. 239.

⁶⁵³ Manuel ALTOLAGUIRRE, *El caballo griego...*, op. cit., pp. 46-54.

⁶⁵⁴ Emilio MIRÓ, “Preliminar”..., art. cit., p. 27.

marítima de estirpe romántica (“Nos separa un ancho mar / de difíciles tormentas”). La escritora expresa las fuertes emociones de los primeros momentos de la ruptura: el retorno a ella, si algún día se produjera, no sería fácil. Sin embargo, los tres últimos versos sirven para ponderar con despecho que esos extraños “brazos” al final a quien han protegido, es a la que todos consideran la víctima: el propio sujeto poético (“¡Brazos que te sujetaron / para alejarte de mí, / a mí sí que me salvaron!...”). La voz lírica revela la profunda contradicción sentimientos que se debaten entre la añoranza de la persona amada y la autoestima dañada.

En *Cuando ya no sepa de ti...*⁶⁵⁵, el *yo* lírico clama por el olvido, por retirar de su memoria todo lo relativo al *tú* y empezar un nuevo conocimiento del resto del mundo⁶⁵⁶. Desterrar la angustia del pasado amoroso, quitarle a este sentimiento el aguijón venenoso de su presencia, que le sigue recordando el dolor del rechazo. Es el deseo de volver a vivir, sin tener ningún lazo emocional que la una a él, porque no puede soportar su presencia. Poema de nueve versos octosílabos y tres eneasílabos. Libertad métrica y arte menor como en los comienzos de su andadura poética.

El primer verso en hipotaxis temporal (“Cuando ya no sepa de ti”) se repite de forma idéntica en el tercero, como estribillo para remarcar la importancia del tema en su futuro sentimental (“¡qué bien estaré en la vida!”). La presencia del *otro* era alienante con el *yo* que parece tener una fuerte dependencia emocional; la voz poética reconoce la necesidad de alejarse de él para poder rehacerse, reinventarse como la persona independiente que un día fue (“Cuando no vuelvas a verme / y mis horas sean mías / y yo vuelva a ser quien era / lejos de tu compañía”). La fuerza, el poder de seducción del *tú* sobre el *yo* es absoluto y lo expresa de forma pleonástica, cuando confiesa que con el simple hecho de verlo, estallan todo tipo de tormentas interiores que le dificultan su adaptación a las nuevas circunstancias; necesita volver en su presente a disfrutar de la libertad que se le ofrecía (“¡qué bien me sabrá la vida!”). La

⁶⁵⁵ Para ver texto completo, Anexo.

⁶⁵⁶ María Zambrano en la carta fechada en La Habana el 1 de julio de 1945 le aconsejaba a su amiga: «¿Qué decirte Concha? Aprovecha esa libertad en que te has quedado para tu bien, para dedicarte plenamente a tu obra y a tu hija, son dos grandes cosas que tienes en la vida; lo demás, olvídalo.», James VALENDER, “Cuatro cartas de María Zambrano a Manuel Altolaguirre y Concha Méndez”, art. cit., p. 159.

separación le va a devolver la emancipación de antes de su matrimonio, pero reconoce que todavía no había llegado a ese estado de indiferencia emocional necesario para poder disfrutar de su presente. No engaña, ni aparenta un fingido desprecio porque sabe que sus sentimientos todavía están a “flor de piel” y el *yo* no puede contenerlos ni anularlos. Es poesía sincera y desnuda de su intimidad como siempre había sido, aunque ahora el referente no era producto de su imaginación, sino que obedecía a una cruda experiencia vital.

La separación parece que afectó al estado de ánimo de Paloma, su única hija. *Tu novena primavera*⁶⁵⁷ declara el sufrimiento de la niña de nueve años que sufre la ausencia de su padre, al que quería profundamente y manifiesta la injusticia de esta desolación en un ser tan pequeño e inocente. Cierta tremenda que entorpece el fluir lírico. El poema está compuesto por treinta y seis octosílabos que forman un romance, dividido en siete agrupaciones de cuatro versos (coplas) y una de ocho. La primera copla reflexiona sobre la corta edad de su hija identificada en la imagen de la estación florida (“Tu novena primavera”) y la dureza de los acontecimientos que le han tocado vivir (“entrará, niña, sin padre. / ¡Qué pronto los desengaños / empezaron a rondarte!”). Los encabalgamientos recalcan esa temporalidad prematura para experimentar el sufrimiento de la vida. Este dolor marca el joven rostro infantil, que delata la tristeza por la ausencia, a través de la imagen metafórica floral (“En tus ojeras de lirio / que dan marco a tu semblante, / se ve tu pequeña vida / más triste que lo fue antes”). Su entorno afectivo no puede soportar esa palidez lorquiana del rostro de un ser inocente e intenta su vuelta a la felicidad connotada a través del cromatismo que evoca la pasión (“A tu palidez de luna / el mundo quiere acercarse, / con una rosa encendida / para darte color, ángel”). El vocativo “ángel” para referirse a su hija ya utilizado en otros poemas expresa la bondad, belleza e inocencia que la poeta captaba en esa niña, lo que todavía aumentaba más la ingratitud para con ella de la vida. La madre aparece vigilante del sueño de su hija, un mundo onírico metaforizado en un pájaro que transporta y libera las tempranas frustraciones, los miedos y angustias de la vida (“Cuando el sueño da en tu frente / con su ala y va a llevarte / a ese mundo de misterio / que es como una vida aparte, / yo sé que sientes el hueco / de una ausencia que te hace / ver que

⁶⁵⁷ Para ver texto completo, Anexo.

las cosas del mundo / no son como tú pensaste...”). Estas carencias afectivas por la ausencia del padre, son liberadas a través de las pesadillas que exteriorizan la incongruencia de un hecho difícil de asimilar por un menor (“Palabras incoherentes / y entrecortadas te salen / de los labios en las noches / entre ese silencio grande”); el incesante movimiento del sueño intranquilo es interpretado por la madre como el resultado de la confluencia de sentimientos negativos y contradictorios (“Se mira a tu corazón / por entre el sueño agitarse / y a tu voluntad doliente / debatirse en turbios aires...”). La madre es consciente del profundo sentido de pérdida y desamparo, le duele la dificultad que expresa la niña para aceptar la nueva situación sin el padre, por ello, se dirige directamente a ella intentando mitigar de algún modo ese dolor, comunicándole que su propia “inocencia” actuará como escudo protector y el tiempo servirá de bálsamo reparador de las heridas tan prontamente abiertas (“Te salvará la inocencia / que no conoce de ultrajes, / y vendrán más primaveras, / ¡ya verás!, a consolarte”). El tiempo reparador que todo lo cura será su mejor consuelo. Y mientras toda esta reparación se manifieste, siempre hallará una madre que le proporcionará el afecto y cobijo necesarios: unos “brazos” y unos “ojos” vigilantes que no solo la protegerán sino que también disfrutarán del placer de observarla. Ni una sola vez aparece la palabra madre, pero sin embargo la figura está omnipresente en el texto. No hay ni un solo reproche al “responsable” de este sufrimiento porque no existían culpables, era una situación traumática que el tiempo se encargaría de superar⁶⁵⁸.

Campanita mía
del amanecer,
un amor tenía
y lo perdí ayer.

Larga es la cadena
y es otro eslabón
que se ha desprendido
de mi corazón.

Nuevas y anchas alas
me siento nacer.
Libertad me han dado...
¡No la he de perder!

⁶⁵⁸ Paloma ALTOLAGUIRRE: «A pesar de la separación, ella siempre lo quiso mucho. Se pasó la vida con sus fotos. No le guardó rencor. Era muy grande y generosa. Al principio no, pero cuando pasaron los años, siempre estaba él presente. Cuando murió, ella estaba desolada», “Vine con el deseo de querer a las gentes”, art. cit. (s.p).

La separación volverá a otorgar la libertad de mujer independiente, aunque su obtención sea resultado de una dolorosa experiencia. El sencillo poema es un singular y original romancillo compuesto de hexasílabos de rima consonante. De clara influencia popular, el yo poético se dirige, a través de un vocativo, a la luz del amanecer metaforizada a través de una sinestesia en un pequeño instrumento sonoro que la despierta al alba (“Campanita mía / del amanecer”) para evocar el amor perdido (“un amor tenía / y lo perdí ayer”). La vida connotada con la imagen de la cadena tiene un desarrollo alegórico: los eslabones que va perdiendo son las experiencias de la vida o los seres queridos que desaparecen, se alejan llevándose parte de su corazón y dejándole una sensación de pérdida irreparable (“Larga es la cadena / y es otro eslabón / que se ha desprendido / de mi corazón”). La poeta siente que la vida le ofrece una nueva oportunidad para volver a ser independiente: una libertad y autonomía que no puede desaprovechar (“Nuevas y anchas alas / me siento nacer. / Libertad me han dado... / ¡No la he de perder!”). Es una emancipación no buscada ni solicitada, pero en el fondo de su personalidad bastante apreciada, por lo que se propone utilizarla de forma adecuada. La soledad asumida le devuelve el orgullo a su personalidad. John C. Wilcox señala que en este poema se ve el estoicismo junto a la tristeza de la escritora⁶⁵⁹. Poema muy sencillo pero de intenso lirismo que comunica franqueza y sinceridad en los sentimientos expresados.

Los poemas dedicados a *la muerte de su madre* constituyen un grupo homogéneo y separado de este libro. La relación afectiva de Concha Méndez con su progenitora pasó por diferentes etapas a lo largo de su vida: en su infancia y juventud ejerció el papel tradicional de una madre de aquella época que actuaba con la disciplina y severidad de las clases conservadoras. Hubo un distanciamiento cuando ella se escapó de casa para ir a Londres y a Buenos Aires pero volvieron a retomar la relación cuando regresó a Madrid. Durante los preparativos de la boda reanudan la estrecha relación aunque la escritora ya no viviera en la casa

⁶⁵⁹ Cuando Concha Méndez llega a la edad madura es el momento en el que se da cuenta de «que a pesar de todo, ella había conseguido la libertad y la emancipación espiritual que siempre anhelaba pero que solo experimentaba de vez en cuando en aquel mar de sus tres primeros libros de poesía. Y con todo esto, descubre su propio consuelo y un estímulo para seguir adelante», John C., WILCOX, “Concha Méndez y la escritura poética femenina”..., art. cit., p. 218.

familiar. El último recuerdo que tuvo de ella se produjo en la despedida, cuando salían para Europa, durante la Guerra Civil en España. El rechazo inicial a la identificación con el modelo tradicional que encarnaba su madre la apartó de una identidad segura y la obligó a indagar sobre nuevas y modernas subjetividades⁶⁶⁰. Cuando la poeta se entera de su muerte, el duelo es sentido de manera terrible y única, muy diferente al experimentado en el pasado por la muerte de su hijo. No manifiesta la desesperación de la madre que siente que una parte de su ser se desvanece, de la muerte sin sentido, ahora su tristeza y dolor se deben a esa imposibilidad de recuperar el tiempo perdido, a no haber estado más tiempo a su lado y a no haberse despedido por última vez. La separación, unas veces provocada por ella, otras por las circunstancias vitales e históricas, le origina ahora el profundísimo sentimiento de pérdida de uno de los pilares emocionales más sólidos en su vida⁶⁶¹. Aunque no lo expresa con palabras directas, está latente la tristeza de la hija que no comunicó la intensidad y calidad de su amor hacia ella, pero sí en cambio siempre percibió, aún en la lejanía, el sincero y generoso amor de la madre hacia la escritora⁶⁶². Este sentimiento es parecido al que sintieron otras escritoras ante el deceso de sus progenitoras: una sensación de amputación de las raíces que las sujetaba a la tierra que se sumaba a una condición de la nueva orfandad⁶⁶³.

Si en la forma de relacionarse los seres humanos se adoptan muy diferentes estrategias, las relaciones que mayor placer o mayor sufrimiento producen, suelen ser las de la familia, los

⁶⁶⁰ «De ahí el rico proceso de búsqueda de formas de autorrepresentación sea una constante en muchos textos escritos por mujeres, y que la poesía constituya un instrumento privilegiado de conocimiento para darse, a través de las palabras, un nombre y una existencia propia», Noni BENEGAS, “Preliminar”, *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española*, op. cit., p. 39.

⁶⁶¹ Paloma ALTOLAGUIRRE: «Por otra parte, le embargaba el mismo dolor que sufrían todos los exiliados españoles: el de vivir separada de su país y de sus familiares; un dolor que se agudizó muchísimo, como es natural, cuando en 1941 se enteró de la muerte, en Madrid, de su madre. Aunque su deseo de emanciparse de su familia la había llevado a un enfrentamiento con sus padres, el hecho es que nunca dejó de ver a su madre, con quien la unía un lazo muy estrecho. La muerte de su madre, ocurrida sin que ella pudiera acudir a verla, la dejó devastada. Recuerdo que lloró sin cesar», “Sobre la estancia de Concha Méndez en Cuba”, art. cit., pp. 55-56.

⁶⁶² «Feminist theorists have explored the role of de mother in her daughter's life, the daughter's rapport with her mother, and the impact of motherhood on a woman's life. Literary critics also have recognized the importance of the figure of de mother in women's writing as well as the need to locate that image within the female tradition. Although enshrined in the home and idealized as propagator, the mother has usually been portrayed either as the embodiment of silent abnegation or as negative force of domination and conservatism», Catherine G. BELLVER, “Mothers, Daughters and the Female Tradition in the Poetry of Concha Méndez”, *Revista Hispánica Moderna*, LI, New York, diciembre de 1998, p. 317.

⁶⁶³ Gabriela Mistral expresaba este sentimiento sobre la madre que era: «piedra de talla a que una se coge para no sentir el vértigo», Otto MORALES BENÍTEZ, *Gabriela Mistral. Su prosa y poesía en Colombia*, op. cit., 2003, p. 14.

seres amados y los amigos porque la persona queda vinculada o adherida a los otros con un lazo emocional o amoroso dentro de este círculo íntimo. La pérdida de alguno de estos seres rompe la seguridad que aportan estas relaciones, y la de la madre es trascendental porque ella es la representación del medio externo y es, a través de ella, que el sujeto comienza a constituir la objetividad del mundo.

Los trece poemas del grupo van numerados y encabezados por la dedicatoria: *A mi madre*.

[2]

¡Levántame en el vuelo de tu muerte,
madre de todo el ser de que dispongo,
que en esta soledad quisiera verte!

Este silencio que tu partir ha alzado;
esta tiniebla que desgarrar no puedo,
me van causando ese terrible miedo
del que se ve sin luz, desamparado.

Te siento Madre a ti del Universo,
ahora que ya no eres sino sombra;
constantemente mi dolor te nombra
mientras siento a mi ser como disperso.

En la rama del árbol, en las luces,
en el color, en todo lo creado,
pone la Muerte un velo delicado,
y no veo las cosas, sino cruces...

Allá en tu camposanto, que ahora es mío,
En donde tu raíz busca su cauce,
yo me siento invisible y verde sauce,
dando sombra a tu amor junto a tu frío.

Allí, de verdes lágrimas quisiera
hacer un ancho lago, de tal suerte
que mi pena llevada por tu muerte
fuese siempre por él tenaz viajera...

(pp. 106-107)

La soledad, el vacío y el dolor por la ausencia de la madre muerta introducen a la voz poética en el ámbito de las tinieblas, del desamparo, del miedo y la desorientación anímica. Es un poema compuesto por un terceto de endecasílabos con rima consonante en los versos impares, quedando suelto el verso par, seguido de cinco clásicos cuartetos de endecasílabos de rima consonante, estrofas que aportan el tono de solemnidad y gravedad a esta elegía. La inicial entonación exclamativa declara el deseo vehemente de verla aunque fuera en la auténtica muerte porque jamás se había sentido más hija de ella que ahora (“¡Levántame en el vuelo de tu muerte,

/ madre de todo el ser que dispongo, / que en esta soledad quisiera verte!”). La metáfora de la muerte como último vuelo hacia el infinito, expresa el desamparo, la soledad de la niña-hija que pide a la madre que la levante con los brazos para sentir su protección. En el ciclo poético que iniciaba *Vida a vida* (1932), siempre que aparecía el “silencio” estaba connotado por el miedo, la inseguridad, la vulnerabilidad en el estado de ánimo de la poeta, aunque lo que realmente expresaba era el rechazo a la soledad. La muerte de su madre entraña el temor de no volver a oírla, el silencio se convierte en umbría anímica y lo compara con el pánico del ser que no ve y se tiene que guiar a ciegas (“Este silencio de tu partir ha alzado; / esta tiniebla que desgarrar no puedo, / me van causando ese terrible miedo / del que ve sin luz, desamparado”). La madre encarnaba la luz orientadora de su existencia, la protección que eliminaba sus miedos y le proporcionaba la seguridad. El dolor trasciende su individualidad y lo proyecta en la dispersión de su propia identidad (“constantemente mi dolor te nombra / mientras siento a mi ser como disperso”). La muerte que ha convertido en “sombra” a la madre muerta, sin embargo, se ha hecho omnipresente ya que ella, hija doliente, la siente continuamente, como hipérbole de la maternidad (“Te siento Madre a ti del Universo”).

La presencia de la muerte es tan fuerte que anula su captación del mundo, de la realidad y solo puede vislumbrar, en su dolor, símbolos funerarios que le recuerdan una y otra vez el luctuoso deceso (“pone la Muerte un velo delicado, / no veo las cosas sino cruces”). El mundo se ha convertido para ella en un inmenso cementerio, amplitud que marca el verso más largo del poema (“Allá en tu camposanto, que ahora es mío”), un lugar de muerte en el que la madre busca a los suyos (“En donde tu raíz busca su cauce”) y la hija desamparada inquiera otro lugar de la naturaleza en el que pueda proteger y conservar el sentimiento de amor maternal que ahora la fría muerte intenta eliminar (“yo me siento invisible y verde sauce / dando sombra a tu amor junto a tu frío”). Si en la mitología griega era la barca de *Caronte* la que transportaba el alma de los muertos a través de la *Laguna Estigia* al mundo de *Hades*⁶⁶⁴, la poeta subvierte el mito: la imagen del sauce “llorón” en el que le gustaría convertirse, ejercería de forma hiperbólica su función (“Allí de verdes lágrimas quisiera / hacer un ancho lago”) en el que la barca sería la

⁶⁶⁴ Robin HARD, *El gran libro de mitología griega*, op. cit., pp. 164-167.

muerte de la madre que navegara infinitamente con la pena de la hija (“que mi pena llevada por tu muerte / fuese siempre por él tenaz viajera...”). El viaje, durante gran parte de su vida, símbolo de libertad y plenitud personal, ahora se convierte en fantástico refugio sombrío de su tristeza. La poeta expresa el sincero sentimiento de pérdida que la lleva a querer desaparecer a esos mundos donde “dejar de ser” para no “sentir”, para no “sufrir”.

El concepto de la muerte en *Debieron de bajar dos grandes alas*⁶⁶⁵ aparece ligado al de la “otra vida” en la que se vuelven a reunir los seres amados. La hija, en esa búsqueda de la imagen de la madre en el más allá, invierte los roles tradicionales y transforma a la madre en hija y, a la hija, en madre⁶⁶⁶. Poema compuesto por dieciocho versos endecasílabos divididos en tres agrupaciones de cuatro versos, las dos primeras con asonancias libremente dispersas y la tercera con la misma asonancia en los versos pares. El poema termina con seis versos que reproducen el esquema del romance heroico.

El fallecimiento de la madre ocurrió en otoño, antes de la llegada del alba y en compañía de su familia (“Dicen que el quince de octubre / y que fue de madrugada. / Dicen que no murió sola, / sino bien acompañada”)⁶⁶⁷. La voz lírica intenta evocar ese momento a través de una metonimia reforzada por la hipérbole en la que la madre es elevada hacia otro mundo (“Debieron de bajar dos grandes alas”). La madre, en esa nueva vida, iniciará la larga espera de los suyos en la eternidad (“te llevaron a empezar de nuevo / otra vida en espera de nosotros”). Es un concepto de la muerte muy doméstico y cotidiano que se repite infinitamente en la historia familiar: la madre muerta ya se ha reunido con sus mayores, con los que partieron antes a esa nueva vida y espera pacientemente; sin embargo es tanto lo que se queda en el mundo terrenal, que su dolor se magnifica elevando su espíritu a un orden celestial superior (“arcángel

⁶⁶⁵ Para ver texto completo, Anexo.

⁶⁶⁶ John C., WILCOX señala que: «Para Concha la maternidad es un calle de dos sentidos: de la madre mayor hacia la hija menor, y de la hija ya adulta hacia su madre anciana. Es decir, que la maternidad es un proceso que encadena en una red de relaciones interpersonales a las mujeres de distintas generaciones de una familia», (“Concha Méndez y la escritura poética femenina”..., art. cit., p. 216) y, a su vez Catherine G. BELLVER añade: «Writing both as a mother and as a daughter, in *Poemas. Sombras y sueños* (1944), she registers her grief over her mother's death and the consolation her young daughter brought. The fact that she wrote as both a mother and a daughter adds special significance to her work since the mutual exclusion between motherhood and authorhood had long made references by women authors to their daughters uncommon» (“Mothers, daughters, and the female tradition in the poetry of Concha Méndez”, art. cit., p. 318).

⁶⁶⁷ Concha MÉNDEZ CUESTA, *Poemas. Sombras y sueños*, op. cit., p. 112.

del dolor, porque dejaste / en este más acá otros corazones”). El significado ascendente del hecho de la muerte presente en todo el texto origina que el *yo* lírico contemple la lejanía del firmamento, intentando encontrar la mirada de su madre, ahora focalizada en el color azul de sus ojos, expresado por un hiperbólico símil (“Te veo allí, tus ojos se me agrandan / como dos cielos que mirar quisieran”), pero la muerte ha borrado los perfiles de su imagen y la ha dejado entre sombras (“Te busco en esos ojos imposibles / a través de la muerte, o de la niebla”). La muerte, trastoca de tal manera la percepción de la realidad, que hasta modifica las dimensiones del tiempo y el espacio: ha cambiado hasta el recuerdo de la madre, trasladando su imagen a épocas pretéritas que ella ni siquiera conoció porque pertenecían a la infancia de la propia madre; el tiempo aumenta la distancia y el tamaño de las cosas disminuye, es el perspectivismo poético de la escritora (“Y siendo tú mi madre / me pareces / en otra infancia tuya, hecha de nuevo / y yo casi tu madre. Me dejaste / y todo me ha cambiado, incluso el tiempo, / que te agrandó hasta hacerte tan pequeña...”). Parece probable que estos sentimientos despertaran al contemplar alguna pintura o fotografía de la madre en el doloroso duelo. También estos últimos versos proyectan la idea de la maternidad de Concha Méndez que amplía la protección y el cariño hacia una madre anciana, que ya debe ser querida más como hija que como madre (“y nos cambió en aquel postrer momento”). La no resolución del duelo es la consecuencia del hecho de que la escritora no pudiera despedirse de la madre⁶⁶⁸.

La muerte aumenta esa inmensa soledad en la que se ha instaurado su vida durante el exilio en *Sé bien que no te has ido para siempre*⁶⁶⁹; soledad que solo se romperá cuando se reúna con ella en el más allá. Este sentimiento de pérdida era nuevo porque aunque la madre se encontraba en otro continente, la presentía con su halo protector. Poema formado de cuatro estrofas de versos endecasílabos, tres de ellas libres cuartetos que siguen la estructura de rima consonante los versos pares y sueltos los impares, excepto la tercera que es un serventesio que presenta rima consonante pero alternante. En el primer cuarteto se reconoce otra vida después

⁶⁶⁸ En el poema séptimo de este grupo la voz lírica expresa el desconcierto doloroso que le produjo el hecho de no presentir nada de esa muerte (“yo he venido de su sangre / y al quedar su sangre helada, / no sé cómo aquí en mi sangre, no he sentido su llamada...”), *ibídem*, p. 112.

⁶⁶⁹ Para ver texto completo, Anexo.

de la muerte, donde vuelve a renacer el sentimiento universal del amor, aunque no parece referirse a la eternidad de la religión cristiana, sino a una vida superior en algún lugar elevado, donde todo es armonía (“allí donde el amor se resucita”), un lugar donde madre e hija podrán volver a reencontrar esos viejos lazos, esos vínculos jamás rotos (“Sé bien que no te has ido para siempre, / que nos hemos de hallar donde es la cita”). Su futura muerte, que permitirá la unión entre estas dos mujeres, aparece evocada por una imagen onírica muy serena que connota tranquilidad y paz (“el póstumo sueño silencioso”). La magnitud de la distancia entre madre e hija se acrecienta hasta lo imposible en el presente de la muerte y, en cambio, se empequeñece en el pasado de la vida (“Cuando te dejé viva, viva, en aquel aire, / nos separaba sólo un Océano. / Ahora te veo ida a un imposible”). Ese lugar remoto adonde ha ido la madre se ha llevado con ella su infancia a través de una bella imagen en metáfora: la madre lleva de la mano al más allá a su niña-infancia (“mi niñez contigo de tu mano”)⁶⁷⁰. Hay algo de regreso idealizado al escenario del Edén perdido, simbolizado en esa dulce mano.

Al distanciamiento físico en el pasado se añade el distanciamiento temporal que, sin embargo, no le origina demasiado dolor (“Años sin verte estuve y no sentía / mi orfandad en esa ausencia limitada”); para ella esta percepción era suficiente, se sabía querida y protegida, en la distancia (“sabía tu existir y me tenía / como allí en mi niñez, por ti amparada”). Cuando la madre deja su mundo, éste se convierte en un lugar inhóspito, un páramo vital en el que su ya densa soledad se ve acrecentada y sentida en toda su magnitud (“Ahora la Soledad se me agiganta; / todo parece yermo y desabrido”). La utilización de la mayúscula pondera ese aislamiento. La protección maternal es añorada por la voz lírica que busca el amparo entre equívocos planos de realidad, en lo sobrenatural o en el sueño y, aunque se mueva en fronteras confusas, sabe de la importancia de la memoria para proteger su identidad: el que nada ni nadie pueda depositar en ella un futuro que le es ajeno, por eso necesita guardar su esencia, rechazando al que podría borrar la anamnesis de su vida (“Un ángel voy buscando que me

⁶⁷⁰ Esta imagen de la mano protectora de la madre es recurrente para simbolizar la maternidad en la poesía de Concha Méndez y así en *Niño y sombras* le escribe a su hijo fallecido: (“¡Qué vacío dejaste, / al partir en mis manos!”), “Para ti mi mano / caliente de amores, / que ahora a la esperanza / del dolor se abre...”), op. cit., pp. 8, 14.

ampare, / y sé que no es el Ángel del Olvido...”). Cuando muere su hijo, el dolor era tan insoportable, que pedía que el día negro del fallecimiento del niño en el parto, desapareciese de su memoria⁶⁷¹, ahora, en cambio, necesita toda su capacidad nemotécnica para retener en su mente todas las imágenes del pasado con la madre. La poeta intenta realizar una criba muy selectiva entre los recuerdos: rechaza todos aquellos que la llevaron a dudar de su propia identidad y rescata los que le ayudaron a fijarla, como son los vividos con la madre.

En apóstrofe, la poeta interpela a la muerte sobre los últimos momentos de la vida de la madre y el porqué de la no espera para la final despedida en el poema *Quisiera saber, Muerte*⁶⁷². Está compuesto por dieciséis versos heptasílabos, excepto el sexto que es hexasílabo, divididos en estrofas de cuatro versos con rima consonante. La poeta se dirige a la muerte con el vocativo y en mayúscula (“Quisiera saber, Muerte”) con una prosopopeya, como si fuera una interlocutora real, con nombre propio, a la que le pide cuentas con tanta naturalidad que pareciera que hablase a la persona que hubiera estado con ella en ese tiempo final. Sus preguntas son referidas a la realidad más cercana: si la muerte fue instantánea o no, si tuvo miedo o todo lo contrario (“y si se asustó al verte, / o si te ha sonreído...”). Es decir son las habituales preguntas que se hace el ser humano sobre el sufrimiento o la paz en el último momento de vida de los seres queridos. Sin embargo, la poeta, en una sincera interrogación retórica, afirma como algo extraño el que el ser humano pueda aceptar la muerte con una sonrisa en los labios (“¿Se puede en ese trance / aceptar sonriendo/ el paso de la vida / a algo que es tan tremendo?”). La muerte es intuida por la poeta como ese paso dramático a otro estado peor, digno de ser temido, muy difícilmente aceptado por las personas como su madre que amaban la vida (“Yo sé que no quería / partir de nuestro lado”); esa premura y celeridad es la razón del reproche (“Y tú fuiste ese día / y te me la has llevado...”). El dativo ético refuerza el tono coloquial del yo poético con su interlocutora, la muerte, al tiempo que enfatiza la posesión de la hija sobre la madre. El poema termina requiriendo el motivo por que no esperó a que ella

⁶⁷¹ (“Que no venga, no, no venga / a mi recuerdo aquel día... / que aquel recuerdo me deja, / cuando me viene, una herida, / y ya no me queda sitio / donde poder recibirla”), Concha Méndez Cuesta, *Niño y sombras*, op. cit., p. 16.

⁶⁷² Para ver texto completo, Anexo.

estuviera allí para así despedirla con todo su cariño y afecto (“¿Por qué, di, has elegido / un día en que yo, ausente, / no pude en despedida / ni besarla la frente?”). Este sentimiento por no haber compartido los últimos momentos con su madre, le provocan la duda, la angustia de ignorar si la madre era consciente en su final, del amor sincero de su hija hacia ella. Es un poema en el que la muerte, es tan natural, tan cercana como la que aparece en las *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique, cuando escribe (“...en la villa de Ocaña / vino la muerte a llamar / a su puerta”)⁶⁷³. Sin embargo en las *Coplas* la muerte se dirige a don Rodrigo con toda naturalidad para anunciarle su muerte, y en este poema se siente su presencia implícita, pero jamás se actualiza como interlocutora.

En *Si aquí me siento extraña, ¿dime, madre...*⁶⁷⁴, la soledad por la muerte de la madre le vuelve a traer a la memoria el anterior fallecimiento de su primer hijo. Ahora en un diálogo con la madre se pregunta si no será la muerte el lugar donde ella encuentre definitivamente la dicha y la plenitud. El poema está formado por ocho versos endecasílabos que respetan la estructura del romance heroico en dos agrupaciones de cuatro versos en los que riman en asonancia los versos pares, dejando sueltos los impares. El *yo* poético parte de su declarada dificultad para aceptar la realidad; reconoce su desarraigo en el nuevo país mexicano, su matrimonio roto y su actividad intelectual hacia el exterior cortada abruptamente, circunstancias que la conducen a pensar que no está ni en el lugar apropiado ni con las personas adecuadas. La escritora exterioriza el auténtico desamparo y la absoluta desolación en la que se encontraba y se dirige a la madre muerta para preguntarle si no será en esa otra vida, en la que se halla con su hijo fallecido, el lugar donde ella encontrará por fin su auténtica identidad (“¿dime, madre, / será allí en donde estás donde me encuentre, / y junto a ti y al hijo que he perdido, / volveré a nueva vida permanente?”). El duelo no superado por estos dos óbitos y especialmente el del hijo, lo expresa con ese pretérito como si hubiera sucedido poco antes, cuando en la realidad, habían pasado casi diez años. Este duelo no asumido es argumentado en los cuatro últimos versos: la poeta nunca pudo ver a su hijo muerto, por lo que no pudo despedirse como a ella le

⁶⁷³ Jorge MANRIQUE, *Coplas a la muerte de su padre*, op. cit., p. 64.

⁶⁷⁴ Para ver texto completo, Anexo.

hubiera gustado (“A él no lo conocí, como sabías, / aunque lo veo siempre, ángel ausente”)⁶⁷⁵. Es evidente que este luto seguía en el alma de la escritora, por ello en su última pregunta quiere saber si, al menos ella, ha podido realizar ese acto de amor que a ella le negaron (“¿Dime, madre, lo hallaste en tu morada / y pudiste besar su niña frente?...”). La escritora establece un sentido vínculo entre estas dos muertes porque en ninguna de ellas pudo realizar convenientemente el duelo debido.

El poema *No es aire lo que respiro*⁶⁷⁶ es la expresión de la desolación y el desamparo absolutos del yo lírico que no encuentra ninguna salida a su existencia en el tiempo presente. El poema está compuesto por dos soleares al comienzo y al final de la composición y en medio una copla. El dolor le hace percibir el frío anímico que está instalándose en su vida: agua y aire se combinan en imágenes de negación y desafecto para describir el delicado momento en que se halla la escritora (“No es aire lo que respiro, / que es hielo que me está helando / la sangre de mis sentidos”). Sentimientos de indiferencia van desapasionando su existencia y la van situando en un desarraigo vital. La copla describe el panorama desolador de su día a día: sin certezas (“Tierra que piso se me abre”), las sombras, los miedos, las inseguridades le impiden encontrar la salida adecuada, enclaustrándola en una negritud nihilista (“Cuanto miro, se oscurece”) y la única manera de dar salida a toda esa angustia es un continuo llanto que inunda de tristeza la existencia (“Mis ojos se abren al llanto / ya cuando el día amanece”). La voz lírica busca respuestas a esta agonía de su mundo y lo que encuentra es tan inconcebible, tan inaudito y contradictorio que no sabe cómo admitir esa realidad (“Y antes del amanecer, / abiertos miran al mundo / y no lo quieren creer...”). La interacción madre-hija rota en la vida de Concha Méndez

⁶⁷⁵ En su poemario *Niño y sombras* (1936), Concha expresaba, ante este luctuoso suceso, de forma insistente la angustia de no haber podido estar con él, no haberlo visto: (“Yo sí te vi sin verte”, “Y después, tu partida / sin caricia posible / de tu mano chiquitita, / sin conocer siquiera / la sonrisa del ángel”, “Y fue en la hora de verte que te perdí sin verte”, “no puede / ni sentir tu carne / de niño nacido / con pena y sin aire, / con alas de ausencia / hecho niño-ángel”, “Ni vi tu cabello / rubio, ni vi tu semblante, pero me dijeron...” y además también reflejaba el sentimiento de llevar la maternidad frustrada hasta el final de sus días: “Mi corazón que es cuna que en secreto te guarda, / porque sabe que fuiste y te llevó en la vida, / te seguirá meciendo hasta el fin de mis horas”, “y es más allá del sueño / donde has resucitado / para quedar ya en mí / en una eterna lágrima”, Concha MÉNDEZ CUESTA, *Niño y sombras*, op. cit., pp. 7, 9, 11, 15.

⁶⁷⁶ Para ver texto completo, Anexo.

es lo que la lleva a una conducta destructiva, en la que la agresora y la víctima es ella misma al no encontrar esa persona que la amparaba en su relación con el mundo.

La muerte de la madre en el poema *Una luz se nos apaga*⁶⁷⁷ es interpretada como mutilación trascendental del ser humano. Composición de dieciséis octosílabos que siguen la estructura del romance con la misma asonancia de los versos pares, dejando sueltos los impares y distribuidos en tres agrupaciones. La función de la madre como guía del ser humano es expresada a través de la imagen metafórica de la luz que transporta, de tal manera que la muerte provoca la desorientación de aquellos que la seguían porque tiene que sobrevivir en las sombras de la soledad (“Una luz se nos apaga / cuando se va nuestra madre / camino de ese silencio / de donde no vuelve nadie”). Si la muerte, en otro poema anterior era el *somnium, imago mortis*, ahora se ha desprendido de ese halo de fantasía última, para convertirse en la negación eterna, en la ausencia definitiva de los sonidos que jamás volverán. La muerte no solo arranca de cuajo algo muy profundo del ser humano (“Y de nuestra raíz última / algo se desprende”), sino que este desmembramiento en las raíces, en el consecuente desarrollo imaginario, origina que el elemento esencial para vivir no llegue con facilidad (“El aire / tampoco nos llega al cuerpo / como nos llegaba antes”). A través de estas imágenes tomadas de la naturaleza se connota esa ruptura interior, por el deceso de la madre, su equilibrio emocional-existencial queda aún más mermado. El destino del ser humano es mutable, imprevisible e incierto (“Todo cambia en nuestra vida”); la vida es una encrucijada, un tiempo en el que el ser humano, *homo viator*, va encontrando seres positivos, seres con luz para la vida que cuando mueren se llevan una parte anímica de los que quedan en la tierra. La persona queda desolada porque siente la pérdida de ese ser querido como una mutilación que le deja inerme ante la vida y con todo un futuro que deberá reconstruir desde la nada.

El último grupo de poemas representa un sincero *homenaje a sus poetas preferidos*, escritores a los que vuelve a acercarse de manera clara en este libro para dedicarles sus composiciones ya que los consideraba ‘maestros’ no solo en la Historia de la Literatura, sino también modelos que le influyeron, le proporcionaron gratos momentos de placer y le ayudaron

⁶⁷⁷ Para ver texto completo, Anexo.

a entender su propia historia personal. Fray Luis de León, en su *Oda a la vida retirada* o *La profecía del Tajo*, Rosalía de Castro sobre todo en la imagen proyectada de *Follas novas*, Gustavo A. Bécquer, en sus *Rimas*, el poeta Antonio Machado de *Soledades, galerías y otros poemas* y Federico García Lorca por toda su obra, pero sobre todo por su humanidad.

El tópico literario del *beatus ille* recreado por Fray Luis de León le servirá de marco adecuado para compartir con él los sentimientos de soledad, de desapego a lo mundano y del amparo del mundo natural (“En un jardín escondido, / –como tú– quiero cuidar / unas rosas del olvido... / En ese jardín, la luz / es la luz de mi sentidos. / Y el aire mi soledad”)⁶⁷⁸. Con Rosalía de Castro comparte el carácter intimista y el aire de confesión personal de su poesía así como la utilización de las sombras para connotar los estados de ánimo, aunque en la poeta gallega reflejaran la personal filosofía de la tradición de un pueblo que las aceptaba con naturalidad⁶⁷⁹, mientras, en Concha Méndez suelen provocar desasosiego e inquietud. De Gustavo Adolfo Bécquer compartirá el subjetivismo, el tono intimista y el mundo lírico de los sueños y las nieblas⁶⁸⁰ donde las fronteras entre realidad e irrealidad se borran. Es muy frecuente que Concha Méndez identifique a la poesía con la sombra, la eterna compañera de los poetas, cuando necesita expresar ese desdibujamiento de su personalidad. En el poema de este libro *HUÉSPED DE LAS NIEBLAS...*, dedicado al poeta escribe (“Para llegar adonde están tus nieblas, / pasé por años... tal vez por milenios... / Allí llegué, siguiéndote los pasos / y haciendo las escalas en tus sueños. / Moradas fueron para mi existencia, / donde mi ser entero se

⁶⁷⁸ *Poemas. Sombras y sueños*, op. cit., p. 75.

⁶⁷⁹ «Algunos de los lazos que religan al poeta con una comunidad ancestral se refieren a las creencias de ultratumba. Galicia ha sido, tradicionalmente, un pueblo en el que los muertos han jugado un muy importante papel. La Santa Compañía, con su cortejo de almas en pena, es un ejemplo de la intervención de los muertos en la vida de la comunidad. Pues bien, algo muy característico de Rosalía es la referencia a sus sombras. Estas sombras son sus familiares o amigos muertos -no sabemos si sus almas solamente, pues esto no lo especifica ni está nada claro- que no habitan ninguno de los lugares que la religión les asigna (Purgatorio, Infierno o Gloria) sino que se mantienen en unas vagas esferas, esperando a los seres queridos aún vivos. Desde allí siguen paso a paso la vida de los humanos y participan de sus alegrías o desgracias; pueden criticar, vigilar y juzgar su conducta, enojarse con ellos, y también acudir cuando se les llama. Así lo afirma con la mayor naturalidad Rosalía, que se refiere a sus sombras con la misma sencillez con que hablaría de un árbol de su huerto, dando por supuesto que todo el mundo tiene sus propias sombras y nadie va a extrañarse de tal relación», Marina MAYORAL DÍAZ, *La poesía de Rosalía de Castro*, Madrid, Gredos, 1974, pp. 557-558.

⁶⁸⁰ Rima LXXV (23): (“¿Será verdad que cuando toca el sueño / con sus dedos de rosa nuestros ojos, / de la cárcel que habita huye el espíritu / en vuelo presuroso? / ¿Será verdad que, huésped de las nieblas, / de la brisa nocturna al tenue sople, / alado sube a la región vacía / a encontrarse con otros?”), Gustavo Adolfo BÉCQUER, *Rimas y leyendas*, op. cit., p. 161.

albergaba. / [...] / Así seguí camino hacia tu encuentro. / Ya huésped de tus nieblas era un día. / Pasar te vi del brazo de una sombra. / La conocí: era tu Poesía. / Con ojos tan abiertos la miraba, / que al reparar en mí, me sonreía...”⁶⁸¹. También compartirá con A. Machado⁶⁸² esa búsqueda del *yo* en un íntimo monólogo, el desazonado interrogatorio de la propia identidad y el recuerdo, la memoria y el sueño que le evocaban constantemente el pasado perdido (“Uno de esos instantes que se vive / no se sabe en qué mundo, ni en qué tiempo, / que no se siente el alma y en que apenas / se siente el existir de nuestro cuerpo, / mi corazón oyó que lo llamaban / desde el umbral en niebla de algún sueño”)⁶⁸³. De Federico García Lorca admiró su extensa cultura en todas las artes y su talante humano: la generosidad y la jubilosa alegría que mejoraba el mundo de los que le rodeaban.

En el poema *A tu Galicia he de ir*⁶⁸⁴, la poeta se identifica con Rosalía de Castro, escritora que conocía desde 1926⁶⁸⁵, pero que ahora intuye y considera mucho más cercana porque comparte con ella su posición frente al mundo, postura vital que reflejarán las dos en sus obras. Es interesante ver cómo, en este momento, relaciona su presente de persona alienada, desterrada de su tierra, con la situación que vivió la poeta gallega. Sin embargo, Rosalía sufría el destierro en su propio país, en su propio hogar y en los círculos literarios del momento: era una mujer solitaria e incomprensida que sufrió muchísimo por ese destierro anímico y no físico; por ello, con extraordinaria sensibilidad, entendió qué sentimientos podían sufrir los campesinos gallegos, obligados a emigrar, por razones económicas a Hispanoamérica, dejando su tierra

⁶⁸¹ *Poemas. Sombras y sueños*, op. cit., p. 16.

⁶⁸² Concha Méndez recordaba ese aprendizaje: «Durante estos años, las obras de Machado, fueron para mí que pudiéramos llamar de cabecera, ya que siempre estuvieron presentes en mi mesilla de noche, en la mesa de trabajo o acompañándome en mis paseos por los jardines o en mis viajes por el mar. Don Antonio me enseñó a comprender Castilla y otras muchas cosas», Concha MÉNDEZ CUESTA, “Acto en recuerdo de don Antonio Machado”, México, *Las Españas*, N° 4, 1947, pp. 8-9.

⁶⁸³ *Ibíd.*, op. cit., p. 18.

⁶⁸⁴ Para ver texto completo, Anexo.

⁶⁸⁵ «La imprenta donde llevé a editar mi libro, *Inquietudes*, estaba a cargo del yerno de Rosalía de Castro. En aquellos años había muy pocas mujeres que publicaran en España y este hombre, acostumbrado a tener en la familia una mujer escritora, fue cuidadoso en la edición; yo quería algo sencillo, sin ninguna de esas extravagancias que utilizan ahora, de portadas negras y tipos incomprensibles. Fui todos los días a ver el libro y, de tanto ir y venir, el impresor me regaló la obra completa de Rosalía», Concha MÉNDEZ, *Memorias...*, op. cit., p. 54.

gallega y a sus familiares⁶⁸⁶. Encontró en la poesía de la escritora gallega la expresión de la desolación, la soledad y la nostalgia del desterrado, que el Dr. Ángel Anido, en un discurso-homenaje a la escritora gallega, expresaba tan claramente⁶⁸⁷. La imagen de la Galicia de Rosalía permite a Concha Méndez, la plasmación geográfica de la distancia vivida desde el destierro.

El poema está estructurado en dos partes, en las que solamente se utiliza el verso octosílabo, sin embargo las estrofas que utiliza son diferentes, aunque todas pertenecen a la lírica tradicional popular: la primera parte está formada por cuatro coplas y una agrupación de dos verso finales. La rima es asonante. La segunda parte, por una soleá, una copla, tres cuartetas y una agrupación de dos versos finales. En cambio la rima es consonante, incluso en la soleá y la copla. Utiliza la rima asonante cuando se deja llevar por la imaginación, cuando evoca en su pensamiento la imagen de la escritora gallega; sin embargo, cuando establece la comparación de las dos vidas, cuando opone al *tú*-Rosalía con el *yo*-Concha, la rima es consonante, marcando estas dos realidades tan lejanas en el tiempo pero tan próximas en su espíritu.

El poema parte de la lectura de la poesía de Rosalía de Castro que despierta en ella el deseo de conocer la tierra en la que vivió la escritora. Le atraía de esa remota región, la cercanía del mar y, sobre todo, la percepción del sonido del agua que le devolvía tantos recuerdos de su pasado marinero. La perífrasis modal de obligación “he de ir” revela el convencimiento, todavía, de la vuelta segura a España. Cuando la poeta llegó a México con su familia estaba segura de que el exilio sería un paréntesis temporal corto en sus vidas⁶⁸⁸. Desea conocer el

⁶⁸⁶ «Rosalía, que había cantado las soledades y congojas del desterrado, vivía en el recuerdo de sus paisanos. Quizá, su propia alienación interior la llevara a dar el salto simbólico hacia el destierro, pudiendo colocarse mejor que nadie en la realidad psicológica y social del emigrante», Yara GONZÁLEZ MONTES, “El mecanismo crítico-creador y el caso de Rosalía de Castro”, *Actas IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Berlín, 18-23 agosto 1986*, Centro Virtual Cervantes p. 60.

⁶⁸⁷ En la carta al Sr. Murguía en “A Rosalía de Castro, en el duodécimo aniversario de su muerte, los gallegos residentes en la República Argentina” señala: «Se hizo acreedora del cariño de sus paisanos, porque ella como nadie, describió al gallego en sus tristezas y alegrías, en su vida campestre y en la íntima del hogar, con verdad de maestra consumada. Y aún, si como ella las sintiera, le pintó las inquietudes que le asaltan en la soledad de la emigración provocando los perniciosos efectos de la nostalgia, esa enfermedad del alma que tanto acomete al humilde y honrado labrador gallego cuando se aleja de su patria», Ángel ANIDO y M. CASTRO LÓPEZ, *El cuaderno español*, Buenos Aires, 1897, p. 26.

⁶⁸⁸ «Llegamos a un piso amueblado. (Yo creo que por la idea de volver a España, pasaron años sin que compráramos ningún mueble; sin embargo, sí compré —y ahora que lo pienso, lo hacía de manera inconsciente— varios juegos de maletas: algunas de piel de puerco; pensaba que habría de tenerlas por si acaso...)», Concha MÉNDEZ, *Memorias...*, op. cit., p. 116.

espacio íntimo en el que la poeta gallega iba consumiendo su vida: (“Y entre la lluvia he de ver / la casa donde morías...”). Rosalía siempre mantuvo en su obra como principio el tono de confesión personal que reflejaba la conciencia de mujer insatisfecha y oprimida que comunicaba el dolor en el mundo, en su vida y la imposibilidad de buscar las soluciones para mitigarlo⁶⁸⁹. Ésta es la mujer, una escritora doliente, que le devuelve su imagen cuando se mira a sí misma. La primera copla expresa ese deseo de comunión física de los dos escritoras, en un armonioso tiempo futuro, que se volverá a repetir en los dos últimos versos de esta primera parte (“¡Juntas hemos de llorar / en tu jardín, Rosalía!”).

En las tres coplas siguientes la poeta recrea la existencia de Rosalía en esa casa, en ese dominio íntimo, donde configurar *Una habitación propia*, tan importante para una mujer escritora como señaló Virginia Wolf⁶⁹⁰. La presente en tres momentos que podríamos denominar: *razón poética* (M. Zambrano), la meditación en soledad y la presencia doméstica-espiritual: (“A la luz de tu quinqué, / te pienso en noches de frío / pulsándote el corazón / –¡tan tuyo y también tan mío!–”). La imagina en la tranquilidad y paz de la noche indagando hasta altas horas de la madrugada, buscando en su reflexión poética sentimientos que le dieran algo de armonía a su vida. Experiencias anímicas que a la luz de la razón se vuelven reveladoras de conocimiento. La palabra adquiere un valor simbólico, poético que originará y enriquecerá lo descubierto. Es la *razón poética*, que dignifica el trabajo poético (“pulsándote el corazón”). El sentimiento de soledad inunda todo el espacio, igual que la yedra, escondiendo e inmovilizando lo externo que podría connotar los verdaderos sentimientos (“Sé que andarás por allí, / por la tu casa vacía, / que no sabe estar sin ti...”). La casa ha integrado el espíritu de la escritora y su existencia depende de esta presencia irreal. Se delimitan en este poema los paraísos naturales y artificiales, los territorios de felicidad y dolor que llenaron la biografía y obra de Rosalía. Los últimos versos vuelven a proyectar un tiempo futuro en el que las dos escritoras se encontrarán,

⁶⁸⁹ Como señalan Marina MAYORAL y Jesús ALONSO MONTERO «los versos más terribles, versos que producen vértigo en el lector, son aquellos en que alude al vacío de la vida, al desamparo esencial del hombre, a la orfandad de la existencia (...) versos que nos atenazan, son aquellos en los que aparece el fantasma, la negra sombra que acecha a Rosalía aún desde las ventanas más hermosas», “Símbolo y realidad en Rosalía”, art. cit., p. 330.

⁶⁹⁰ Virginia WOOLF, *A Room of One's Own*, op. cit.

romperán su aislamiento (“Iré a hacerte compañía”) y podrán expresar en ese espacio artificial invadido de naturaleza, su jardín, todo el caudal anímico de emociones compartidas (“¡Juntas hemos de llorar / en tu jardín, Rosalía!”). El verbo “llorar” connota dos almas femeninas heridas en toda su hondura, lo que provoca un sentimiento de fraternidad, solidaridad y unión en el dolor.

La parte II establece una correspondencia anímica, un sentimiento de empatía entre las existencias de ambas escritoras. La primera soleá introduce a través de un paralelismo de tres miembros y la utilización del pronombre personal de primera persona de plural, que las razones, los argumentos que las impelían en la vida eran las mismas: (“Nos movió el mismo dolor... / la misma espina clavada... / la misma fuerza de amor...”). Es decir los estímulos vitales fueron siempre en sus vidas una lucha antagónica de contrarios: dolor-sufrimiento / amor, los verdaderos motores que movían el mundo. La imagen de la espina clavada, no solo apoya y aumenta la intensidad del dolor, sino que además añade el significado de vacío, de oquedad espirituales en el momento en que fuera extraída⁶⁹¹.

El destierro es común pero referido espacialmente a las dos dimensiones de aislamiento y de exclusión; Rosalía experimentaba sentimientos parecidos de los exiliados españoles de rechazo, pena por la crisis de identidad y angustia del desarraigo; sombras comunes que significaban que estaba perdida, fuera de los habituales marcos de referencia y amparo social de la personas integradas en un entorno normal afectivo (“Tú, en tu tierra desterrada”). El sentimiento de desarraigo descrito por Luis Cernuda en relación con la autora gallega está muy cerca del experimentado por nuestra poeta cuando debe salir de España por la contienda⁶⁹². Concha Méndez sabe que su destierro, no solo es anímico, también significa la

⁶⁹¹ En *Follas novas* escribía (“Unha vez tiven un cravo / cravado n-o corazón,...”), Rosalía de CASTRO, *Obra poética*, Madrid, Espasa-Calpe, 1980, p. 94.

⁶⁹² «Es posible ver ahí, en esa postergación y desdén, que según ella sufre Galicia, una transmutación de la postergación y desdén que sufrió la propia persona de la poetisa; hay una amargura tan peculiar en muchos de los versos que tratan aquel tema, que acaso haga aceptable dicha interpretación. Así ocurre en cierta composición incluida en su libro de versos españoles, donde dice refiriéndose a los emigrantes: *Para quienes no ha y sitio en la hostigada patria*. En general, el amor, frustrado, es verdad, y el odio, excitan casi siempre a la poetisa, y ella misma nos repite en varias ocasiones lo que dice este verso: *En mi pecho ve juntos el odio y el cariño*. Esa confusión de emociones contrarias origina quizá en ella el desasosiego, el descontento de que sus versos se hacen eco tantas veces; aunque acaso también otras dé a su voz el tono enérgico que tiene en composiciones como la que comienza: *Atrás, pues, mi dolor vano*

quiebra de una historia personal y de su vocación artística y literaria. El exilio, implicó una ruptura de los proyectos y trabajos que había realizado conjuntamente con los intelectuales republicanos españoles para transformar la sociedad. Este frenazo generó en ella el sentimiento de sufrir un injusto destino que la apartó de todo aquello que daba sentido a su vida. Se encuentra doblemente desterrada, anímica y geográficamente. Las dos poetisas percibieron de la misma manera esa pérdida del sentido de sus vidas, fracturadas en la continuidad de su existencia, por eso se ven obligadas a buscar en su interior, en sus mentes resortes que aseguren la entidad de sus vidas y les den el sentido de pertenencia; y será la escritura autobiográfica de su poesía donde encontrarán algunas respuestas. Toda pérdida necesitaba reparación del dolor, en un viaje hacia el interior, hacia la esencia misma del *yo*, que ayudara a romper, o, por lo menos, a soportar mejor, esa aflicción o pena del desarraigo. Al explorar los contenidos de la mente a través de la poesía, ella buscaba el efecto de catarsis: la negatividad vital pasaba a una conciencia de la necesidad de salir de ese aislamiento y silencio destructivos. De esta manera sus escritos se convertirán en la mejor terapia para sus atormentadas vidas (“Un cantar son nuestras vidas / –canto entre queja y clamor–”).

Esta producción poética sincera, honda y humana de Rosalía se convertiría en uno de los hitos literarios del siglo XIX que sintetizaba la tradición y la modernidad en una voz única y diferente, que Concha Méndez no duda en calificar de excelente: (“Y tu soñar se expandía / para los siglos, sonoro. / Tu fina melancolía / era una montaña de oro”). La poeta reconoce y sabe que su vida ha sido muy diferente a la de la escritora gallega: los continuos trasiegos de su azarosa y atribulada existencia, yendo de un sitio para otro, antes, en su juventud apreciados y deseados (“Mi existir es diferente; / de acá para allá movida. Cien fronteras vio mi frente... / un caminar es mi vida...”), ahora connotan una existencia llena de desasosiego, por el hecho de no haber podido arraigar definitivamente en algún lugar. Este sentimiento de persona desterrada lo acompaña con el recuerdo idealizado de su tierra, de su vida anterior al exilio, algo distanciada ya de la verdadera realidad; un deseo vehemente de conservar en su totalidad el recuerdo de lo

con sus acerbos gemidos», Luis CERNUDA, “Estudios sobre poesía española contemporánea...”, art. cit., p. 104.

perdido que focaliza, al igual que Rosalía, como sentimiento de pertenencia a la “tierra” que repite de forma dolorosa y algo desesperada (“pero como tú, la tierra, / mi tierra llevo en mi herida”). Este hecho de no querer despegarse del pasado en su tierra, España, dificultaba notablemente su adaptación al nuevo país que la acogía y el desarraigo y alienación se acentuaban, proyectándose en un futuro incierto y angustioso. El exilio, al no poder prescindir de su insistente recuerdo del pasado y el sentirse extraña ante su nueva situación, se resuelve a través de una imagen traumática: una “herida” más en su existencia. Rosalía describirá, también, esa herida abierta⁶⁹³.

La aflicción intensa, reacción del sentimiento de pérdida, integra un doloroso estado de ánimo que relacionó la vida y obra de estas dos poetisas: un cierto rechazo por el mundo exterior que las aislaba cada vez más, la pérdida de la capacidad para elegir un nuevo objeto amoroso y una tendencia hacia la ensoñación y los recuerdos del pasado. El poema es todo un homenaje de Concha Méndez, por el sentimiento de participación afectiva en la realidad que afectaba a Rosalía de Castro.

El poema *De altos sueños y anchas luces...*⁶⁹⁴ comienza con una dedicatoria al poeta y amigo, Federico García Lorca. Poeta con el que mantuvo una relación de amistad que duró más de diez años, hasta que se vio truncada por el asesinato del escritor. En esta composición vuelve a los días felices del Madrid de la II República, donde destacaba, con luz propia, su amigo Federico. En sus *Memorias* y en sus cartas deja claro testimonio de ello; cuando decide conocer a los amigos de la Residencia de Estudiantes de su novio formal, Luis Buñuel, conoce a F. García Lorca que se convertirá en el primer impulso de su vocación poética⁶⁹⁵. El escritor granadino mantuvo una estrecha relación no solo intelectual sino también de profunda amistad. Estuvo en los momentos decisivos de la vida de la escritora: comienzos de su vocación poética, conocimiento de su futuro compañero Altolaguirre, boda, “parto literario” (C. Morla Lynch)

⁶⁹³ (“Sólo los desengaños preñados de temores, / y de la duda el frío, / avivan los dolores que siente el pecho mío, / y ahondando mi herida, / me destierran del cielo, donde las fuentes brotan / eternas de la vida”), Rosalía de CASTRO, *En las orillas del Sar*, op. cit., p. 138.

⁶⁹⁴Para ver texto completo, Anexo.

⁶⁹⁵ Las referencias de Federico García Lorca son muy numerosas en el texto autobiográfico de la poeta. Concha MÉNDEZ CUESTA, *Memorias habladas...*, op. cit., pp., 46 y 99-100.

malogrado de su primer hijo, tertulias y labor editorial. Es un poema homenaje al intelectual y admirado escritor que tanta alegría y cultura aportó al grupo de artistas que se movió a su alrededor en el primer tercio del siglo XX español. Está formado por treinta versos octosílabos que configuran un romance tradicional, cuya estructura es encuadrada: dos coplas iniciales que rememoran el ambiente festivo que originaba Lorca con sus amigos, una agrupación de catorce versos en los que destaca su vasta formación intelectual, para terminar, otra vez, con dos coplas finales que vuelven a recordar esa capacidad seductora del poeta y a ese respeto por sus raíces andaluzas.

Si hay una característica de su carácter en la que coinciden casi todas las referencias sobre el famoso escritor, es la capacidad de contagiar alegría, ilusión y vitalismo en todos los lugares a donde acudía y a todas las personas que él visitaba. Siempre tenía en marcha proyectos artísticos en los que integraba, de forma sabia, la tradición y la modernidad. Era divertido, entusiasta, de conversación ágil y animada que revelaba una inteligencia privilegiada (“De altos sueños y anchas luces / encendías el ambiente / cuando por mi casa ibas / con los amigos de siempre”).

Los amigos del poeta se enumeran en una larga serie presentada a través de la preposición “con” de fuerte valor anafórico y los puntos suspensivos que remarcan esa fidelidad temporal en la amistad y el conocimiento, además de la ingente cantidad de los mismos: Luis Cernuda, Pablo Neruda, Delia del Carril, Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Concha Lagos, Rosa Chacel y Miguel Hernández. Después enumera a los escritores del pasado –utilizando solo el nombre propio para connotar la cercanía– a los que leían los amigos del 27 en las frecuentes reuniones en casa de V. Aleixandre, de C. Morla Lynch y de la pareja Méndez-Altolaguirre: Luis de Góngora, Lope de Vega, Tirso de Molina, el Arcipreste de Hita, Calderón de la Barca, Teresa de Jesús, Gil Vicente, Rosalía de Castro, Gustavo Adolfo Bécquer, Juan Boscán, Garcilaso de la Vega y Francisco de Quevedo. Destaca también a los escritores, guías intelectuales y artísticas del grupo del 27: Antonio Machado, Rubén Darío, Miguel de Unamuno y Juan Ramón Jiménez. Por último, aparece un único pintor muy admirado por el poeta, Francisco Goya y Lucientes, y un músico- poeta colaborador y gran amigo, Manuel de Falla.

Literatura, pintura y música conjugadas en clara armonía en la vida y obra del poeta granadino. Federico García Lorca utilizó la tradición y la modernidad en un concepto integrador, globalizador de la actividad creativa. Como señala M^a Francisca Vilches de Frutos: “Durante muchos años la atención de los críticos se centró en su faceta poética en detrimento de otras manifestaciones artísticas en las que descolló García Lorca: el teatro, sobre todo, pero también la música y las artes pictóricas”⁶⁹⁶.

Las declamaciones poéticas del escritor granadino, mezcladas con la música tanto clásica como popular, provocaban en todo su entorno, sentimientos de fraternidad y amistad; convertían al animador de las eternas veladas, en un referente social imprescindible y único (“Tu presencia era verbena / de poesía; una fuente, / que se hacía un ancho río / y arrastraba en su corriente”). La imagen de hiperbólica graduación ascendente de corriente de agua que nace hasta convertirse en gran caudal es muy plástica para connotar el poder de seducción del poeta granadino que arrastraba y atraía hacia él, a la sociedad. Francisca Vilches señala que “Gran parte de la popularidad alcanzada por el escritor granadino se debe a su original recreación del mundo andaluz, un referente indiscutible en el panorama mundial de las señas de identidad españolas, como lo prueban las numerosas manifestaciones literarias, musicales y artísticas que a lo largo de la historia han buscado su fuente de inspiración en España”⁶⁹⁷. Federico García Lorca se convirtió en uno de los mejores embajadores de la Andalucía más profunda, tradicional y sincera, en el Madrid de la II República. Motivos y símbolos poéticos y musicales como el “cante jondo”, protagonistas culturales y representativos del pueblo andaluz se convierten en realidad artística por deseo expreso del artista. Dos elementos de la naturaleza, “clavel y olivo”, son elegidos para simbolizar la pasión y el carácter festivo, a la vez que destacan la dureza de esa tierra (“Clavel y olivo traías / de tu Andalucía fuerte / al Madrid de aquellos días / que más se animaba al verte”). Emilio Miró opina que Concha Méndez termina el poema “uniendo la

⁶⁹⁶ M^a Francisca VILCHES DE FRUTOS, “Introducción”, Federico García Lorca, *La casa de Bernarda Alba*, Madrid, Cátedra, 2005, pp. 11-12.

⁶⁹⁷ *Ibidem.*, pp. 15-16.

Andalucía de varios de ellos con el Madrid vivo y acogedor de todos, antes de que la noche, la traición y la muerte, se abatieran sobre todas las tierras españolas”⁶⁹⁸.

El poemario presenta la habitual libertad estrófica de su poesía: desde el romance clásico en octosílabos, el heroico, la copla y la soleá hasta la muy utilizada y libre estrofa de cuatro endecasílabos –asonantados los pares y sueltos los impares– de influencia machadiana. En cuanto al cómputo silábico del verso, el octosílabo se convierte en el protagonista, seguido del endecasílabo, el hexasílabo y el heptasílabo. La poeta, por lo tanto, vuelve a utilizar sobre todo el verso de arte menor que había abandonado en *Lluvias enlazadas*. También parece encontrarse cómoda con el endecasílabo, abandonando el alejandrino. La escritora alterna los versos de arte mayor y menor. La utilización del encabalgamiento en los poemas de octosílabos le permite un alargamiento de la expresión del pensamiento. Como ya es habitual en su poesía, la rima asonante, es la más utilizada en el libro (la mayoría de las veces distribuida de forma regular en los versos pares). Sin embargo, no olvida la rima consonante que aparece en algunas composiciones.

La voz poética se dirige a diferentes tipos de receptores: a un desconocido receptor universal al que le solicita ser escuchada en su dolor; en algunos poemas, el receptor, el *tú* al que se dirige, tiene nombre propio célebre (Fray Luis de León, Antonio Machado, Gustavo. A. Bécquer, Francisco de Goya, Rosalía de Castro, Federico García Lorca, Manuel Altolaguirre), pertenece a su mundo íntimo (Paloma Altolaguirre, la madre de Concha Méndez, Fernando), o son elementos de la naturaleza como la Sierra de Guadarrama y el río Manzanares. Aparecen, incluso, receptores tan dispares como la muerte hasta objetos humildes como una campanita. En algunos poemas, el receptor está incluido con la utilización de la primera persona del plural, para implicarlo en la tensión emocional del poema. Y por último hay poemas, escritos desde una tercera persona, a un receptor universal. Al igual que los tres libros anteriores, no se busca la belleza de la palabra porque la finalidad del mismo es la imperiosa necesidad de encontrar paz y consuelo en la actividad poética y no le importa mostrar la indefensión de su propia existencia. Su poesía le permite conocer en qué momento vital se encuentra, un tiempo repleto de luces y

⁶⁹⁸ Emilio MIRÓ, “Preliminar”..., art. cit., p. 29.

de sombras. La mayor parte de los poemas están dedicados al tema de la pérdida de esta mujer en el exilio: de su patria, de su madre, de su marido y de su vida como creadora.

Las imágenes poéticas nos muestran a la escritora en uno de los momentos más duros de su existencia. El símbolo de las sombras lo va a utilizar de forma plurisémica como pérdida, muerte, decaimiento, tristeza y recuerdos difusos del pasado. Manifiesta la conciencia de la incertidumbre existencial calderoniana sobre la separación entre sueño y realidad. La imagen del silencio como símbolo de la soledad del ser humano es utilizada para movilizar todo un haz de connotaciones. Es el silencio humano utilizado como significante poético de algo mucho más hondo: la connotación zanática, es decir, la connotación existencial de la finitud. Silencio y muerte se unen marcando la orfandad del ser humano: (“Se mueve el mundo silenciosamente”, “Este silencio que tu partir ha alzado”, “Ahora la Soledad se me agiganta; / todo parece yermo y desabrido”, “Una luz se nos apaga / cuando se va nuestra madre / camino de ese silencio de donde no vuelve nadie”). El tiempo, casi siempre asociado con lo transitorio, la fugacidad de la vida y la caducidad y lo efímero de la existencia (*tempus fugit, ubi sunt?, memento mori*) y los recuerdos (“Atrás quedó la noche del pasado / temblando de recuerdos encendidos. / Atrás quedó, yo sigo caminando, / huyendo de este mundo a mis espaldas”, “¡Todo, menos venir para acabarse, / como se acaba, al fin, nuestra existencia!”, “el desván de la memoria / donde están los recuerdos hacinados, debajo de ese polvo de los tiempos”). La imagen de la vida se concibe como el viaje, el camino incierto y sin descanso que debe realizar el ser humano, *homo viator*, y que le conduce a un destino impreciso: (“Cien fronteras vio mi frente... / un caminar es mi vida...”, “fui por sendas difíciles”, “respirando sures, nortes, estes y oestes fingidos”). Surgen imágenes de destierro, de nostalgia por la tierra española y de los lugares y elementos más queridos, ahora después de la guerra destruidos: (“mi tierra llevo en mi herida”, “Manzanares ¡quién te vio! / Pequeño río de un cuento, / hoy con la guerra, Más chico, / todo enfangado y sangriento...”, “Madrid. / Te salió un sol de tragedia; fuego volcó sobre ti”). Otras imágenes son de tristeza, pérdida, sombras y escepticismo ante la vida (“se me ha roto / la alegre voz al ángulo del alma, “temo también deshacerme / y entre la sombra quedarme / confundida para siempre / en ese misterio grande”, “¡Dejadme que gota a gota / beba en fuentes del olvido”).

Abundan las de la muerte: unas referidas al concepto universal del hecho y otras referidas al concreto deceso de la madre (“ya vendrá después el largo sueño, / el reposar de piedra entre la sombra”, “¡Levántame en el vuelo de tu muerte, madre”, “ahora que ya no eres sino sombra”, “Allí, de verdes lágrimas quisiera / hacer un ancho lago, de tal suerte / que mi pena llevada por tu muerte / fuese siempre por él tenaz viajera...”). Imágenes de evasión identificadas con los elementos de la naturaleza, o bien de fuga espiritual, casi mística, o bien transformando los mitos (“Ser agua, que sobre espejos / corriendo va hacia su fin... “, “Ser alma, dejando al cuerpo / dormido en algún lugar”, “me crecen alas para la evasión”). El símbolo del mar, antes espacio positivo para la evasión real o imaginaria, ahora es utilizado como proyección de sentimientos de dolor, renuncia, pérdida (“camino voy e un mar, que es el olvido”, “y las penas son las olas / que no cesan de llegar”, “Nos separa un ancho mar / de difíciles tormentas”).

Poemas. Sombras y sueños expone con rotundidad los sentimientos de derrota y fracaso de los exiliados en un primer momento, de nostalgia por la patria perdida después⁶⁹⁹. El exilio significa para ella las sombras: un espacio irreal en un tiempo fantasmal. Intenta reflexionar sobre su incapacidad para incorporarse a la nueva sociedad, en su pérdida de contacto con la realidad, es el “destiempo” del que habló Claudio Guillén⁷⁰⁰. El exilio configura una de las posiciones líricas por excelencia para la poeta, porque, en el momento en que la existencia se paraliza al haber sido separada de ella, la poesía se manifestará como una forma positiva de volver a los sueños, al pasado que se dejó, contrario a ese rumbo hostil que la había expulsado de la vida que ella ansiaba. Por lo tanto estos intentos de integración en el exilio, a través de la creación, lo que buscaban era lograr la estabilidad, es decir, recuperar otra vez la identidad perdida; este poemario, aunque predominen las sombras, es un claro ensayo para recuperar el “paraíso perdido”, pero paradójicamente, tan fuera de la historia como el “destiempo” contra el que Concha Méndez opone su poesía a su vida de exiliada⁷⁰¹. Con este libro cierra su segunda

⁶⁹⁹ «La guerra y el exilio son dos situaciones límite que obligan a una reflexión sobre la condición humana», José Luis ABELLÁN, *De la guerra civil al exilio republicano*, op. cit., p. VII.

⁷⁰⁰ El término ‘destiempo’ lo recoge Claudio Guillén de Borges y Bioy Casares. Claudio GUILLÉN, *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada*, Barcelona, Editorial Tusquets, 1998, p. 83.

⁷⁰¹ James VALENDER retrata en *El solitario* la problemática del ser humano que pone de manifiesto la postura vital en este momento de la escritora: «el hombre nace para el amor, pero también para la soledad,

etapa seguramente, la más rica en experiencias, la de mayor calidad en su producción y, al mismo tiempo, por el sufrimiento experimentado, la más humana.

y puesto que ninguna de estas dos formas de vida le satisface enteramente (el amor le quita su libertad, la soledad lo sume en la irrealidad de una vida más soñada que vivida), su existencia se debate trágica e inútilmente entre uno y otro extremo», (*El exilio teatral republicano 1939*, op. cit., p. 414).

3. TERCERA ETAPA POÉTICA. El peso del tiempo.

3.1. Preliminares

La tercera etapa poética de Concha Méndez está formada por cuatro libros: *Villancicos* (1967)⁷⁰², *Vida a Vida y Vida o Río* (1979)⁷⁰³, *Entre el soñar y el vivir* (1981)⁷⁰⁴, *Con el alma en vilo* (1986)⁷⁰⁵.

Al transitar por su último período poético, se manifiesta la imagen de una mujer mayor, de gran experiencia, nada manipulable, que tiene tiempo libre para su actividad intelectual y sigue abrazando causas solidarias. Su poesía no exterioriza el estado negativo del alma de parte de la ancianidad –amargura, pesimismo, marginación, etcétera– sino que, a esas alturas de la vida, sigue existiendo la mujer luchadora, con la necesidad de expresarse sin reservas, aunque ahora desde una diferente perspectiva de modelo existencial. Se dispone a contemplar por última vez la vida desde una óptica de latente rebeldía. Reconoce los diferentes momentos de su nueva etapa vital que van apareciendo paulatinamente: tolera el decaimiento físico de la edad, sigue trabajando su carrera literaria e intelectual, las experiencias de la vida le permiten valorar todo aquello que vivió o que pudo haber vivido y, por último, persevera en el empeño de seguir experimentando y aprendiendo, aunque ahora ya desde otra óptica menos radical. La persona mayor, que es, busca ya construir su futuro con experiencias que motiven su intelecto, su

⁷⁰² Concha MÉNDEZ CUESTA, *Villancicos de Navidad*, México, Rueda, 1944. [Archivo de la Residencia de Estudiantes. CM-11.1. Libros de poesía- 00013290-00013348] y *Villancicos de Navidad*, Málaga, Librería anticuaria El Guadalhorce, 2ª ed. Aumentada, 1967. [Archivo de la Residencia de Estudiantes. CM-1.1. Villancicos- 00007584-00007672]. A partir de estos dos ejemplares se realizarán todas las citas del poemario.

⁷⁰³ Concha MÉNDEZ CUESTA, *Vida a Vida y Vida o Río*, ed. de Maya Smerdou, Madrid, Caballo Griego para la poesía, 1979. A partir de este ejemplar se realizarán todas las citas del poemario.

⁷⁰⁴ Concha MÉNDEZ CUESTA, *Entre el soñar y el vivir*, en *Poesía completa*, Málaga, Centro de la Generación del 27, Diputación de Málaga, 2008, pp. 351-383. A partir de este ejemplar se realizarán todas las citas del poemario.

⁷⁰⁵ Concha MÉNDEZ CUESTA, *Con el alma en vilo*, en *Poesía completa*, op. cit., pp. 385-440. A partir de este ejemplar se realizarán todas las citas del poemario. En el Archivo de Concha Méndez en la Residencia de Estudiantes de Madrid se encuentra el texto manuscrito [CM.-1.3. Con el alma en vilo: 00007936-00008186].

espíritu y enriquezcan sus afectos porque tiene la certeza de que ahí reside la verdadera dignidad de ella como ser humano. Es la representación atemporal de la realidad *sub specie aeterni*.

Es el tiempo de la reflexión sobre los aciertos logrados y los errores cometidos del pasado, pero esencialmente sobre las intenciones y pensamientos que impulsaron ciertas actitudes y posturas de su vida. Sabe que su momento presente no era el que ella había planeado en sus sueños de juventud, sufre la pérdida de las personas amadas y es consciente de que ya la vida no tiene “vuelta de hoja”. Y en esa meditación serena, revela lo esencial que recibió de la vida y aquello que ella aportó a la misma. Comprende que era ése, un tiempo propicio para enriquecer los afectos familiares y promover actitudes solidarias. Su singularidad le otorga un estatus familiar que reconoce su vida y labor profesional. Su vida familiar se convierte en uno de los pilares definitivos para seguir en la vida. Hija y nietos son el soporte sentimental para su presente porque asume que la vida de ella como madre ataba su justificación a la vida de su descendencia, y, que por muy intelectual que fuera su vida, había un condicionamiento primitivo y carnal que le marcaba un rumbo diferente al que ella hubiera elegido si hubiera estado libre de ataduras afectivas.

A partir de aquí empieza a ocurrir otra trascendente metamorfosis y su evolución como mujer y como poeta. Lo primero que se aprecia es su sentido de la realidad. Concha Méndez fue una mujer soñadora para sus proyectos de poeta, de cineasta, de autora teatral, pero en lo que concierne a la vida Concha Méndez siempre tuvo los pies sobre la tierra. Y supo abruptamente que por la guerra civil no sólo perdía *casa* y *voces*, porque siente que además de todo eso desgraciadamente ha perdido su rumbo⁷⁰⁶.

Pero la postura poética y vital adoptada en estos años, aparte de ser la consecuencia de la edad, de los lazos familiares, de las diferentes pérdidas, se debe al hecho determinante del exilio, un exilio más doloroso que para otros exiliados porque se le une cierta inadaptación con el nuevo país. Para entender el modelo identitario que refleja su última poesía es muy interesante la importancia del hecho creativo en su identidad como exiliada⁷⁰⁷. En libros

⁷⁰⁶ María José JIMÉNEZ TOMÉ, “Soles y agonías de las escritoras del 27” art. cit., p. 62.

⁷⁰⁷ «Identidad: “hecho de ser una persona o cosa la misma que se supone o se busca”. Afán de parecerse, de pertenecer, de ser igual. Pero, ¿con quién? ¿Con lo que se dejó o con lo nuevo? La respuesta será negativa en ambos casos, lo que conducirá a una pérdida de la identidad. [...] Perdido el recuento sólo queda agregar otra pregunta a las dos primeras: ¿identidad con uno mismo? Esto implicaría la parálisis del tiempo y el exiliado lucha entre la velocidad y la lentitud del paso del tiempo. [...] El vaciamiento interno sólo puede darse para hacer lugar a una recién creada ocupación. Es así como la imaginación exílica se apacigua ganando terreno, a la manera de compensación por las pérdidas sufridas. Un terremoto no perceptible y cercano al camino de la revelación. Un camino conocido por los místicos en el que la búsqueda de la identidad pasa por la primera vía de la expurgación hacia la iluminación. Y cuya tercera

anteriores la poeta había expresado su deseo sincero de entender y adaptarse a su nueva situación, sin embargo lo que había percibido era una educada indiferencia y no acaba de sentir el posicionamiento como intelectual en el país donde residía. Poco a poco había dejado de interesarse por los movimientos culturales del país de acogida, México, para refugiarse en la soledad del hogar y de la familia.

En el prólogo de las *Memorias*, Paloma Ulacia Altolaguirre, nieta de la escritora, estructuradora y arquitecta de este libro, escribe lo siguiente:

Una de las características de los exiliados es, sin duda, el sentir que su identidad se ha perdido, razón por la cual sus recuerdos se le vuelven doblemente importantes. Puesto que ya ha perdido el contexto en el que antes se había desarrollado, la necesidad de recordar rebasa los límites de una simple nostalgia para convertirse en la columna vertebral de su identidad. [...] Para el exiliado, el cultivo de su memoria obedece a algo más que a una simple actitud nostálgica: constituye una auténtica búsqueda, un intento por rescatar ese mundo interior, en el que habita solo, porque no hay nadie, a su alrededor que refleje su pasado. En cierto sentido es la extrañeza de no encontrar ni en las gentes ni en el paisaje aquella persona que fue, ni el eco de aquellos hechos que alguna vez le hicieron feliz o desdichado (para el memorioso son tan imprescindibles los unos como los otros)⁷⁰⁸.

Percibía que la cultura era casi exclusivo dominio de los hombres y que su voz y la de muchas mujeres, o bien eran silenciadas, o bien eran mentadas desde una cierta y displicente superioridad intelectual. Pero, para ella, esta exclusión del mundo de la cultura era doble, ya que estaba ausente en la mexicana y en la española. De hecho, la muerte de Franco supone el cambio de la investigación histórica que empezaba a reconocer a las mujeres que desempeñaron el papel, no solo de intelectuales, sino de mujeres demócratas y emancipadas. Como señala Mary Nash hay que esperar hasta los años setenta para que:

...el floreciente movimiento feminista, las activistas de la oposición política a Franco y las historiadoras especializadas en estudios de las mujeres, se las ingeniaron para reconstruir el eslabón perdido y recuperar la visibilidad y el papel de las mujeres en la guerra y la revolución. Descubrir el compromiso de sus antecesoras con la democracia y los derechos de las mujeres moldeó la conciencia de las españolas y las estimuló a encontrar un papel activo en la lucha por la democracia, la libertad y la liberación de las mujeres⁷⁰⁹.

La persona mayor, que ya es, reflexiona sobre el esfuerzo existencial que había marcado su vida y comienza a cuestionarse sobre su pertinencia o validez⁷¹⁰. Exiliada, mujer

vía, la unitiva, sólo podrá alcanzarse por la creación de una poética. Así la identidad será una abstracción que pertenece al dominio de la palabra pura y del lenguaje del arte», Angelina MUÑIZ-HUBERMAN, “Exilios olvidados los hispanomexicanos y los hispanojudíos”, en *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*, op. cit., pp. 103-104.

⁷⁰⁸ Paloma ULACIA ALTOLAGUIRRE, “Prólogo” de las *Memorias...*, op. cit., pp. 15-16.

⁷⁰⁹ Mary NASH, *Rojas. Las mujeres republicanas en la Guerra Civil*, Madrid, Santillana, 1999, p. 259.

⁷¹⁰ «Aún cuando cada exilio es personal y único se encuentran rasgos comunes, modos de reacción y de evitamiento que tienden a reproducirse más o menos en las mismas épocas entre la mayoría de los exiliados. Es así como hemos podido distinguir *tres etapas en el exilio*, que se pueden caracterizar, grosso

independiente y lejos de sus raíces, comprende que jamás volverá a sus orígenes porque ya es otra persona muy diferente que analiza la realidad desde la perspectiva del distanciamiento intelectual. En la nota inicial de su drama poético *El solitario* Concha Méndez escribía:

Oscar Wilde nos dice que “siempre matamos lo que más queremos”. El ser se sumerge en su soledad, que es su propia muerte, por lo mismo que es su propia vida. Y vida y soledad, viene a traducirse, en suma, en la misma cosa. El amor es lo que fluctúa entre la muerte y la vida, con su razón de ser, pero sin ser más que una luz en el camino⁷¹¹.

Y ese ser que se sumerge en su propia soledad es el que se adivina en estos poemarios de su último ciclo poético. Al perder tierra firme de debajo de sus pies en su vida particular, escoge otro sendero entre los que se ofrecen a los exiliados: el modo elegíaco, que significa retorno al pasado y recuperación del mundo de sus ensueños e ilusiones⁷¹², aunque como señala Catherine Bellver, el tono lírico se ensombrezca en temas y estilo:

La poesía de Méndez se aligera y su voz se calma, pero ella nunca recupera el ímpetu creativo ni la fuerza rebelde de antes. Las desgracias que le sobrevinieron transformaron su poesía de manera radical. Su poesía inicial llena de vida, cantada con aliento juvenil y tonos de exaltación, se profundiza con lastimosos llantos del decaimiento, la desesperanza y el agotamiento provocados por los múltiples dolores de pérdida para pararse en el remanso que dan el retiro de la lucha con el mundo y la entrega a la paz de la vida doméstica⁷¹³.

Sin embargo la soledad que aparecerá en muchos de estos poemas es anhelada por la voz lírica que busca, en estos momentos el placer, recrear pensamiento e imaginación tanto en los temas serios de la vida –la trascendencia del ser o la muerte– como en otros más triviales de lo cotidiano como la contemplación de la domesticidad⁷¹⁴. La poeta se refugiará en los recuerdos, en los sueños, en la contemplación de la naturaleza para así poder entretener, de

modo, de la siguiente manera: - Una primera etapa marcada psicológicamente por el trauma, el duelo y un fuerte sentimiento de culpa. Es la llegada. – Una segunda etapa centrada sobre los procesos de transculturación. – En la medida en que el exilio se prolonga, se constata una tercera etapa donde el derrumbe de los mitos provoca un cuestionamiento del proyecto colectivo inicial y de sí mismo», Ana VÁSQUEZ y Ana M^a ARAUJO, *La maldición de Ulises. Repercusiones psicológicas del exilio*, Santiago de Chile, Editorial Sudamericana Chilena, 1990, pp. 23-24.

⁷¹¹ *El solitario*, “Momento de la Soledad”, misterio en un acto, México, 1945, p. 3. [Copia mecanografiada en el Archivo de la poeta en la Residencia de Estudiantes de Madrid →CM-3.7. / 00008597].

⁷¹² Biruté CIPLIJAUSKAITĖ, “Escribir entre dos exilios: las voces femeninas de la Generación del 27”, art. cit..., p. 165.

⁷¹³ Catherine G. BELLVER, “Introducción”, *Poesía Completa*, Concha Méndez Cuesta, op. cit., p. 21.

⁷¹⁴ «Esta soledad ha perdido la connotación negativa de desconsuelo y abandono que tuvo siempre en la lírica femenina. Es decir, la de la mujer encerrada en el ámbito familiar, dependiente del hombre y ligada a su ausencia. La de ahora es una soledad asumida en libertad: urbana, cósmica; radical, si se quiere. Se concibe como una necesidad, no como una falta. Es el margen indispensable de privacidad que le es debido a cada una para poder construir una mirada lúcida sobre la realidad, en diálogo con el yo interior que busca conocerse a través de los rituales cotidianos», Noni BENEGAS, “Preliminar”, *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española*, op. cit., p. 72.

alguna manera, los momentos de reposo, de silencio y consigue tonalidades líricas más felices cuando se refugia en el mundo de la ensoñación de su juventud⁷¹⁵. Cada etapa de la vida le va actualizando su perenne esfuerzo y postura vitales por extraer hasta las últimas consecuencias, todos aquellos aprendizajes que entrañaran el crecimiento intelectual y espiritual que ella perseguía. Reflexiones, tiempo, familia y soledad serán los compañeros de este último viaje.

3.2. El amor por la infancia. *Villancicos* (1967).

Una Navidad empecé a escribir villancicos, porque había planeado hacer unas tarjetas de Navidad en la imprenta —que luego no se hicieron—; pero seguí escribiendo, uno tras otro, hasta tener más de doscientos, más que aquellos que han escrito los poetas clásicos. ¿Y me pregunto si no son todos estos villancicos un sobresalto de mi infancia? Todos celebran el nacimiento, pero ya desprovistos de cualquier intención religiosa. [...] En aquellas Navidades de mi infancia dedicábamos días enteros, mis hermanos y yo, a montar un nacimiento que abarcaba medio cuarto; figuras grandes, artesanales, ganado, árboles, río, montañas y una estrella brillante que iluminaba el paisaje. Porque, entonces, no era costumbre en España adornar un pino (eso nos vino de los países sajones). En Noche Buena nos reuníamos toda la familia y se unían al acontecimiento las muchachas de la casa, que venían de los pueblos de Castilla. Participaban con sus cofias blancas para entretener a los niños al terminarse la cena; luego con nosotros, pedían el aguinaldo que daban mis padres todos los años. Las panderetas para el dinero primero, y, después, sus sonidos metálicos acompañaban los villancicos que cantábamos en la habitación del Belén. En Navidades eran canciones para el Niño Jesús, pero en Año Nuevo cantábamos cosas populares o aquellas de corro que cantaban las niñas en las plazoletas de Madrid⁷¹⁶.

Concha Méndez escribe los *Villancicos* en dos momentos de su vida: los primeros datan de 1944 y el segundo poemario ampliado concluye en 1967 cuando tiene sesenta y nueve años y estaba prácticamente retirada del mundo de la escritura desde hacía tiempo. A lo largo de su existencia, la relación que estableció con su hija y sus nietos fue muy estrecha⁷¹⁷; este libro, que supone una vuelta a la poesía de tradición popular, está escrito y pensado, casi en su totalidad, para los niños. Es un poemario lleno de alegría y vitalismo en el que una naturaleza —fauna y flora— llena de magia, los fantásticos elementos del firmamento, los ángeles y todos los seres de la tierra se alegran por el milagro del nacimiento del *Niño* y forman todos ellos una gran romería, que entre canciones, bailes, luces y sonrisas, van describiendo el alegre trayecto hacia el portal de Belén y manifiestan las ansias de todos los que componen la peregrinación por conocer al recién nacido.

⁷¹⁵ Esto explicaría, como señala Biruté CIPLIJAUSKAITĖ, cierto anacronismo de su expresión poética: los ecos de Bécquer, Rosalía, el primer Alberti y Lorca aún en los años 70. En “Escribir entre dos exilios: las voces femeninas de la Generación del 27”, art. cit., p.162.

⁷¹⁶ Concha MÉNDEZ, *Memorias...*, op. cit. pp. 114, 140-141.

⁷¹⁷ El primer libro de villancicos se lo dedica a su hija: *A mi Isabel Paloma* y el segundo a sus nietos: *A mis nietos: Juan Manuel, José Luis, Paloma y María Isabel*.

En el texto autobiográfico acotado de las *Memorias*, la poeta recordaba con placer las alegres fiestas navideñas llenas de gente en el hogar madrileño de sus padres; esa atmósfera festiva de ilusión y teatralidad de esa época del año le atraía sobremanera. Incluso después, en México, estas fechas eran muy respetadas por ella porque entendía que debían insistir en la dicha y la felicidad de los menores. Está claro que la Navidad de su infancia le dejó un recuerdo muy grato y positivo que ella luego va a proyectar en su vida posterior y en sus textos.

Diez años antes de publicar el segundo libro de *Villancicos*, Concha Méndez recibe algunas cartas de su amiga Consuelo Berges en las que le solicitaba su colaboración para encontrar información sobre nombres y datos de españolas e hispanoamericanas ilustres o notables, residentes en México para incluirlas en la *Enciclopedia de la Mujer* que estaba realizando por encargo de un editor de Barcelona. Entre las demandas y otras consideraciones escribe:

La generalísima de las poetisas a que me refería, y que no te incluyó en su “Antología de la poesía femenina española viviente”, que comprende 26 poetisas —entre ellas las de tu promoción, Ernestina de Champourcin y Josefina de la Torre— es la abominable Carmen Conde. Probablemente te eliminó porque eres emigrada y no conversa, como Ernestina. ¿Es que has abandonado el oficio para entregarte a las dulzuras, muy positivas, desde luego, de la maternidad y la abuelidad?

(Madrid, 4 de junio 1956)

¿No te apetece, en vista de lo bien que aquí se pasa, volver a la dulce patria? De todos modos, y en serio, Madrid no está mal. Y no creo que te hayas radicado para siempre en ese simpático país, aunque tengas nietos mejicanos. ¿Lo es también tu yerno? ¿Y qué haces? Espero que no hayas abandonado del todo el oficio. Luis Felipe Vivanco, el poeta —con el que coincidí en el veraneo último junto a la bahía santanderina— me decía que te tiene por la mejor poetisa de tu generación. ¡Si lo llegara a oír Carmen Conde, la generalísima de todas las poetisas habidas y por haber! Si publicas algo, mándamelo.

(Madrid, 15 de mayo 1957)⁷¹⁸

Por estas cartas sabemos que la escritora hacía tiempo que parecía haberse retirado del mundo público de la Literatura, sin embargo, también sabemos que siguió escribiendo: *Vida a Vida* y *Vida o Río* que aparece con preliminar de Emilio Miró en 1979 como “homenaje a la autora por su ochenta aniversario”⁷¹⁹, además de otros dos poemarios, *Entre el soñar y el vivir* en la Universidad Autónoma de México en 1981 y *Con el alma en vilo* en 1986 que quedó inédito en su muerte.

⁷¹⁸ Estas cartas me las ha proporcionado D. José Ramón Sánchez Sanz que participó en la edición de las Actas de Congreso Internacional sobre el exilio republicano en Cantabria, Centro Asociado de la UNED, 2001.

⁷¹⁹ Maya SMERDOU ALTOLAGUIRRE, “Prefacio” de *Vida a Vida* y *Vida o Río*, op. cit., p. 7.

A partir de 1944, parece que el oficio de escritora se ha convertido en una actividad íntima, despreocupándole ya totalmente la trascendencia de su obra en sociedad. Su nueva condición de “abuela” y su tradicional y amada maternidad le interesan mucho más, como observa su amiga Consuelo Berges, es decir, la vida familiar retirada es su principal preocupación en ese momento. De esta época, narra muchas anécdotas de sus nietos que revelan el profundo respeto de la autora por la infancia, además de una verdadera vocación de preocuparse por generar un ambiente alegre y positivo alrededor de ellos; tarea compartida por todos los que se movían por la casa, especialmente su ex- marido, Manuel Altolaquirre y su amigo, Luis Cernuda.

Los ochenta y cinco villancicos recogidos en la edición de Catherine Bellver pertenecen a los dos momentos de la edición: *Villancicos de Navidad* (1944) y *Villancicos de Navidad* (1967), segunda edición aumentada. Ningún poema va titulado. Los villancicos son muy breves y su extensión fluctúa entre tres y doce versos. Las estrofas empleadas pertenecen a la tradición popular: en más de cuarenta poemas utiliza la copla en octosílabos, y más distanciadas están las seguidillas, las sextillas y el romance; incluso, a veces, combina en el poema coplas y sextillas. En cuanto al cómputo silábico del verso, se sirve del octosílabo que se convierte en el protagonista absoluto de este poemario navideño, y, a bastante distancia, el hexasílabo y el heptasílabo. La poeta, por lo tanto, utiliza exclusivamente el verso de arte menor. La rima asonante, como ya es habitual en su poesía, es la única del libro, la mayoría de las veces distribuida de forma regular en los versos pares.

La mayor parte de los poemas están escritos desde una tercera persona que observa el espectáculo que se está produciendo en toda la tierra y se dirige a un receptor universal. Una de las modalidades discursivas más empleadas es la del diálogo que se estructura en la bidireccionalidad de la pregunta-respuesta⁷²⁰. Los seres de la tierra se preguntan desconcertados por el “acontecimiento” que ha alterado a todo el universo, el orbe de la tierra entero se ha puesto en movimiento, hay una actividad frenética o simplemente se han puesto a cantar y bailar

⁷²⁰ «Una sirenita escoge / y guarda en redes de algas / las más finas caracolas / por la arena de las playas. / ¿Para quién buscas, sirena, / estas joyas de la mar? / Para que el Niño con ellas / pueda contento jugar»

(“¿Qué pasará esta noche?”, “¿Para quién es esa joya?”, “Adónde irá?”, “¿Por qué balan las ovejas?”, “¿Para quién son esas rosas / para quién las cortas, di?”, “¿Para quién buscas, sirena, / estas joyas de la mar?”). La respuesta a todos estos interrogantes es siempre la misma: ha nacido el *Niño*, hay que celebrarlo y por lo tanto todos se ponen en marcha o se dirigen a contemplar el mágico y trascendental acontecimiento (“¡Esta noche nació el Niño; / la Humanidad no está sola!”).

Los recursos estilísticos son sencillos, predomina la metáfora que se amplía a todos los seres inanimados que piensan, hablan, cantan o se mueven, contagiados de esa alegría universal que se ha instalado en la tierra. Algunas sencillas metáforas sobre todo con la flora como (“Clavel, lirio, tierno capullo de flor”) sirven para designar al *Niño*. La adjetivación también está bastante presente en la descripción de la naturaleza y características de los protagonistas; colores, texturas, cualidades, extensiones, etc. que modifican a los nombres que acompañan, bien como atributos –con frecuencia acompañados de intensificadores– o bien con diminutivos que connotan mayor emotividad. Las notas sensoriales de la luz, los colores, los sonidos y los aromas aparecen recreando la percepción universal de naturaleza. La entonación exclamativa es muy frecuente para connotar y ponderar esa celebración gozosa del acontecimiento. El léxico es sencillo y directo, muy apto tanto para el público infantil como para el adulto, la atmósfera recreada está enriquecida de connotaciones positivas y alegres que refuerzan la armonía feliz del hecho.

En este libro se recrea el mundo imaginario infantil de fraternidad, solidaridad y generosidad que surge de manera casi espontánea durante las fechas navideñas y que le vuelve a recordar esa infancia feliz en el pasado con su familia. A la poeta no le interesa tanto el significado religioso de estas canciones, que existe, pero que está desprovisto de todo adoctrinamiento. Es un enfoque íntimo del hecho religioso, basado más en la afectividad, en la aproximación a la armonía y ternura del *Infante*, aunque fuera el *Hijo de Dios*, que a la enorme trascendencia histórica y religiosa del hecho.

Los villancicos pretenden convertirse en un instrumento para que los niños y los mayores, si se acercan a ellos, sean más humanos y más felices. Recrea un mundo mezcla de

realidad e fantasía en el que propone una nueva existencia más altruista y generosa. La poeta, en bastantes composiciones, adopta el punto de vista del niño, alguien a quien no le interesa controlar el sentido práctico de la vida, ni le preocupan cuestiones trascendentales y solo le apremia el sentido lúdico de la existencia. Esta es la razón de que surja un mundo natural espontáneo e inmerso en un cierto desorden pero que, sin embargo desarrolla una comunidad de afectos y sentimientos positivos que reniegan de toda autoridad o imposición. Enzo Petrini señaló una serie de características fundamentales para hablar de la verdadera literatura infantil que resumía en cuatro puntos: *lo maravilloso, lo aventurero, el mundo de los animales y la naturaleza y el hombre*⁷²¹. Los *Villancicos* cumplen claramente con estos principios: el nacimiento del *Niño* es un suceso extraordinario que los atrae y que irrumpe en la vida normal de todos; los protagonistas de los textos deberán utilizar toda su fuerza, su inteligencia y aptitudes para realizar el recorrido hasta Belén y poder ofrecer al recién nacido sus presentes⁷²²; los animales –muchos de ellos crías de su especie– son protagonistas absolutos con su ilusión por el hecho acontecido, porque aportan lo mejor de sí mismos y confieren en el ambiente, alegría, color y vitalidad; por último la naturaleza, que se deja entrever en el libro, se encuentra en perfecta armonía con los seres humanos que habitan ese espacio poético, la respetan y la valoran. Los poemas no caen en las consabidas trampas excesivamente didácticas o moralizantes de la literatura para niños. Concha Méndez admira, respeta y reverencia el mundo de la infancia porque consideraba esta etapa decisiva en la vida del ser humano. De hecho, su creación literaria para la infancia destaca entre lo mejor de su producción.

El absoluto eje temático presente en el libro es el de la plétórica alegría de todos los seres del universo por el *Nacimiento del Niño*. Todas las composiciones están creadas para celebrarlo. Alrededor del hecho se asientan fuertemente dos sensaciones: la del riguroso y compacto frío que envuelve el ambiente y una cualidad negativa, la de la pobreza y la miseria

⁷²¹ Enzo PETRINI, *Estudio crítico de la literatura juvenil*, Madrid, Rialp, 1981, p. 128.

⁷²² Este tema navideño ya fue tratado en *El ángel cartero* (1931), obra del teatro infantil de Concha Méndez. Para el estudio del teatro infantil de Concha Méndez vid Pilar NIEVA DE LA PAZ, *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936*, Madrid, CSIC, 1993, pp. 262-267 y Margherita BERNARD, “Introducción”, *El pez engañado, Ha corrido una estrella, Las barandillas del cielo*, Madrid, ADE, 2006, pp. 33-54.

que asedian al recién nacido. También aparece, aunque en pocos poemas, otra clave temática: la de la persecución del *Niño* y la del pánico a ser encontrado por Herodes. Y en todos los villancicos predomina la imagen visual de la romería o procesión de todos los seres de la tierra que se dirigen a Belén para contemplar, halagar, divertir o regalar al recién nacido.

El *Niño* aparece descrito en algunos villancicos como un recién nacido de color muy blanco, con cabello rubio, que mueve las pequeñas manos y piernas (“Dos palomitas parecen / las manos del que ha nacido, / cuando las mueve en el aire / como Niño agradecido”), y en otras ocasiones, aparece realizando los movimientos típicos de los niños cuando van a dormir (“Un sueño busca una frente / donde se quiere posar, / y va girando, / hasta que llega a un lugar / donde hay un Niño despierto”) o escuchando las nanas que le cantan los mares y montañas⁷²³. El recién nacido irradia una luz interior que es contemplada con asombro por todos porque intuyen que conlleva un significado trascendental⁷²⁴. Para nombrarlo utiliza sobre todo el sustantivo “Niño” y sus variantes: “Niño elegido”, “Niño de nácar”, “Recién nacido”, destacando la rotundidad y trascendencia de este momento temporal del ser; también lo nomina con otros nombres que connotan la grandeza, la belleza, el linaje o la divinidad de esta mágica criatura: “Infante”, “Querube”, “Divino Ser”, “Rey de los Cielos”, “Redentor”, “Dios” y “Milagro”. Otro grupo para designarlo lo forman los sustantivos referidos al espacio astral connotado de brillante luz como “Estrella”, “Blanco lucero” o a la naturaleza coloreada de blanco: “Clavel muy blanco”, “Blanco clavel”, “Blanco lirio”, “Tierno capullo de flor”. Pero, en algún poema, la poeta emplea nombres que connotan indefinición, desconocimiento de la transcendencia de este nuevo ser del que todavía no se conoce ni siquiera su nombre: “Alguien”, “Él”, “el que ha nacido”, “un nacido”, “Extraña criatura”, aunque sí parece que irradia ya sentimientos muy elevados “Amor de los Amores”. La mayor parte de los términos resaltan la grandeza, pureza e inocencia del ser sobrenatural que acaba de nacer.

La madre, la Virgen, solamente aparece en dos poemas; en uno, evocada a través de la sinécdoque de las manos protectoras, en un gesto comunicativo de amorosa maternidad,

⁷²³ Para ver texto completo, Anexo.

⁷²⁴ Vid poema *¿Qué es esa luz...* en Anexo.

matizado por una inquietante voz que presagia trágicos acontecimientos y que dotan al poema de un fuerte dramatismo, nada frecuente en este libro (“Unas manos acarician, /—son manos de santidad— / la cabecita de un Niño, / el día de Navidad. / “¡Cuántas penas pasé, hijo!...” / “¡Y las que habéis de pasar!...” / contesta una voz oculta, / que junto a los dos está”). En un segundo poema, se deja ver junto a San José, en el que los padres no aparecen individualizados por su nombre, sino solo aludidos por su relación con el niño y que se definen por ese afán protector, en medio de un ambiente hostil que les obliga a escapar a otro lugar (“El Padre y la Madre / velaban por Él; / pobres, fugitivos, / iban por Belén”). Es uno de los pocos poemas de este libro donde se destaca la angustia de esos primeros momentos de la familia.

Y si hay una imagen, siempre festiva, que se repite hasta la saciedad es la de todos los seres de la tierra que, o bien se dirigen en una alegre y vitalista procesión al portal de Belén, o bien se alegran y entusiasman con sinceridad por el nacimiento del niño, o bien se quejan de la contrariedad de no poder asistir al lugar donde se encuentra el recién nacido y así no poder contemplarlo. Los obsequios y presentes que le llevan son múltiples pero destacan los seres imaginativos que solo le ofrecen su afecto y alegría, e incluso, algunos, se conforman con la simple y recogida visión del infante. En casi todos brotan de forma natural sentimientos de ternura, generosidad y alegría.

Un grupo de personajes —animales, estrellas, objetos cotidianos—, casi todos ellos transformados en una reiterada e imaginativa prosopopeya en seres racionales, resaltan ese amor incondicional hacia el recién nacido con su solidaridad o aquello que pueden ofrecerle para hacerle más confortable y alegre su pesebre. Saben de su pobreza y manifiestan premura para llegar pronto al portal (“Cinco caballitos blancos / [...] a Belén van impacientes, / por si el Niño necesita / alientos que lo calienten). El profundo cariño y respeto de la poeta y su familia hacia el mundo animal es evidente en estos textos⁷²⁵. Ruiseñores, borriquillos, mariposas, caracolas,

⁷²⁵ «Quiero recordar a los animales que he tenido, porque la vida de ellos me despierta circunstancias de afecto. Quiero hablar de esta tradición familiar en la que siempre se ha tenido un perro, dos, diez, distintos animalitos que, por una razón u otra, por atracción de mi hija Paloma, han llegado a casa. Pero antes quiero mencionar que le preguntaron un día a un amigo que en qué animal le gustaría reencarnar y mi amigo dijo: ‘A mí me gustaría ser perro en casa de Concha’. [...] El gusto por los animales empezó con mi madre. Solía tener canarios; [...] Nos mudamos a otra casa y una sirvienta nos regaló una gallina

palomitas, etc. pueblan el espacio poético del recorrido. La relación afectiva con el mundo animal es muy clara y la proyecta de manera inequívoca en los villancicos: un caracolito de nácar que con “pasito lento” se acerca al portal o tres caracolitos que contestan a la mariposa que se dirigen al mismo sitio, pero más lentamente (“Adonde tú vas, hermana, / aunque lleguemos más tarde”), al igual que la tortuga que (“Como no puede correr, / [...] va despacio / caminito de Belén”); elefantes que se han enterado del nacimiento y (“echan sus trompas en alto/ como señal de contento”), incluso elefantitos que con sus trompas cargan la leña del bosque porque (“Supieron de un Niño, / que nació muy pobre / y ellos han pensado: “Que leña le sobre / para calentarse / en las frías noches”); milanos que (“en el aire forman juegos / distrayendo así al que sufre / tan desnudito de cuerpo, / que ni un harapo le cubre”), una corneja ya viejecita que (“Medio derrengada / deja su agujero / y sale volando / por llegar primero”), aves del paraíso que (“se despojan de sus plumas / para formar una almohada / y un colchón para una cuna”) y un murciélago que quiere cambiar su imagen repudiada y (“volverse blanca paloma / para acercarse a ese Niño / sin que nadie lo reconozca”); la ranita que contenta espera (“Mientras camina [...] Con su verde vestidura / y su gracia en el andar, / va pensando que el buen Niño / en ella se ha de fijar”) o las locas ranas que (“bailan y bailan”) y el sapo que quiere imitarlas pero como está (“gordo y viejo”) provoca la hilaridad general porque (“hace ruidos y da saltos / y muy torpes son sus gracias”); los gusanitos de seda (“les piden a las arañas / que con sus capullos tejan / pañales y cobertores / y túnicas que le ofrezcan, / a ese Niño que ha nacido / sufriendo de la inclemencia”) y así muchos más animales exhiben sus mejores aptitudes, cualidades o bienes en el recorrido.

La fauna, con una premonición natural de la importancia del hecho, está alborotada por la noticia del nacimiento del *Niño* y los seres humanos, menos receptivos, se preguntan el porqué de tanta excitación: (“¿Por qué balan las ovejas? / ¿Por qué las ranitas croan? / ¿Por qué los gallos cantando / se pasan la noche toda? / Y las mariposa blancas, / y la mariposas rojas, / y

quiquirita. [...] En la Habana mi hermano Pascual vino con nosotros y trajo con él una gata que había recogido en la calle. Venía embarazada. [...] ya en México, otra muchacha nos regala un ratoncito blanco de las Indias. [...] Después llegó con un chivito negro; [...] Manolo, el que es ahora mi yerno, me regala un patito, al que mi hermano Pascual puso Hugo», Concha MÉNDEZ, *Memorias...*, op. cit., pp. 124-128.

las de todos los colores / ¿por qué volando alborotan?”). Por lo tanto, todos los animales, entusiasmados por la noticia, intentan de alguna manera buscar cualquier material u objeto que les sirva para calentar, acondicionar el lugar y alegrar a ese *Niño* que ha nacido en la más absoluta pobreza. Hay una verdadera obsesión por crear un ambiente cálido, confortable alrededor de ese ser indefenso, para que no pase frío⁷²⁶. Es curioso que los animales tradicionales del portal de Belén, el buey o la mula, solo aparecen a través del nombre genérico para aludir a su habitual función de productores de calor natural (“sólo tiene el calor / del aliento de un ganado”). En muchos de los villancicos Concha Méndez subraya el enorme frío del mes de diciembre en un portal donde se encuentra el cuerpo desnudo del Niño Jesús en un ambiente de miseria absoluta, llegando a un cierto tremendismo en ciertas escenas. Sin embargo predomina la sencilla y verdadera alegría de los personajes, casi todos muy humildes, pero que felices quieren ir a ver a su redentor por esos caminos rebosantes de canciones y olores que la naturaleza les ofrece. El Universo entero parece contagiado de toda esta felicidad de los seres que habitan en él.

Pero no solo los animales del mundo, sino también la flora participa como puede y siente la alegría por este nacimiento. Las palmas de Oriente para festejarlo (“se mueven abanicando. / Parecen que están alegres”), el trigo (“está soñando crecer, / para servir de alimento / a un nuevo y divino ser”), las rosas (“Desafiando a los fríos, / nacen”), el pino o el sauce que lloran de emoción (“lagrimitas de rocío”) y (“lágrimas al prado”). La vegetación se esfuerza por potenciar sus capacidades sensoriales en los olores, los colores, los sabores que pueden ser más agradables para el recién nacido; pero también, como la cabritilla, el trigo quiere ser su alimento y los más sentimentales no pueden contener su emoción y lo expresan con sus (“lágrimas naturales”).

⁷²⁶ Un hecho real en la vida de Concha Méndez que podría estar relacionado con esta preocupación por mitigar el frío del recién nacido, es el espantoso frío que tuvieron que soportar ella y su pequeña hija en el penoso recorrido por Europa durante la Guerra Civil Española, en unas severas circunstancias económicas: «Llegó el invierno. Hacía muchísimo frío y aquel abrigo de piel que había comprado en Londres no podía usarlo; era peligroso salir a la calle con algo de lujo, porque podían confundirte con un fascista; entonces lo usé para tapar a mi hija», Concha MÉNDEZ, *Memorias...*, op. cit., p. 102.

Y además el mundo mineral, terrestre también quiere contribuir a la alegría de la Navidad. Las piedras preciosas —esmeralda, rubí, perla y diamante— (“quieren juntarse en collar / para adornar a un infante”), el oro de la mina (“quiere convertirse en cuna / para mecer a ese Niño”) y el carbón de la mina está desesperado (“porque al infante no puede / ofrecerle su calor”). Hasta las rocas quieren modificar su estado mineral en animal y convertirse en (“pétreo rebaño / encaminado a Belén”). El tema del frío vuelve al mundo mineral: el carbón querría ser útil en el portal y evitar en el *Niño* el color amoratado (“Sus manos, capullos / de rosas, están / con ese morado / que los fríos dan”), el oro serviría para resaltar la magnificencia de este nuevo ser en la digna y real cuna del (“Rey de los Cielos”), al igual que las piedras preciosas añadirían más boato y fastuosidad al acontecimiento.

Otro gran grupo que interviene en el evento lo componen los elementos naturales y los integrantes del firmamento. El aire con el agua del río, en alegre sintonía, se alían para ir juntos a ver al recién nacido (“Parece como que canta / el agua que lleva el río. / El aire se va llevando / este canto adormecido”). El frío no sabe qué hacer para (“no causarle daño / al que acaba de nacer”) ya que ha salido obligado por la estación temporal, incluso, en otro poema, está al lado de las sombras (“Los dos andan temerosos / de hacerle daño a ese Niño, / que temblando vino al mundo / con el fin de redimirnos”) y lo mismo les pasa a los copos de nieve que se niegan a caer en la tierra porque (“Supieron que un Niño / está por nacer”, incluso quieren modificar su estado sólido a líquido para convertirse en “arroyo que feliz corra / caminito de Belén”). El viento siempre aparece como elemento dinamizador del movimiento de todos los seres: juega, transporta, eleva, etc.⁷²⁷ Las nubes por la noche no arrojan agua a la tierra porque (“el cielo ponía / como techo, al Niño, / nubes de alegría”), pero sí por el día, por si el Niño tenía sed (“y se derramó en agüita / por si Él la quiere beber”). El arco-iris, los rayos del sol y las estrellas proyectan con toda la intensidad sus colores y ofrecen su luz a quien llaman (“Rey del Cielo / El Amor de los Amores”). Resulta novedoso, desde la tradición navideña, los temas y motivos del mundo marino tan presentes en el poemario, desde la mitología (las sirenas) o desde la realidad (marineros, caracolas, estrellas de mar...).

⁷²⁷ Vid poema *Molinitos hace el viento* en Anexo.

En esta procesión de seres que se dirigen al portal también aparecen los objetos musicales de la tradición navideña que acompañan a los villancicos –campanillas, zambombas, silbatos, panderetas– que refuerzan con su musicalidad el optimismo, el milagro del momento y recuerdan las canciones tradicionales de Navidad.

En cuanto a los seres humanos que se dirigen al portal, la poeta selecciona tanto a los personajes tradicionales y simbólicos de la Navidad como los pastores o los reyes magos que están descritos desde el imaginario colectivo, como a otros más novedosos como la pescadora-amazona, los niños o los romeros que actúan de una forma más sorprendente frente a la increíble noticia. Los personajes se sitúan tanto en el mundo irreal creado en el ambiente, como en el real en el que se define su acción en la tierra, borrando en un logrado juego las fronteras entre fantasía y realidad.

Destacan los niños por su alegría y sus ganas de jugar. El derecho de la infancia a poder jugar es un tema claramente expuesto en este libro y aparece explicitado el jolgorio infantil en varios villancicos⁷²⁸. Los niños, unas veces quieren adornar y divertir al *Niño* con un regalo (“están tejiendo / coronita de laurel. / Uno le pone la rosa / otro le pone el clavel, / otro la flor de almendro, / otro azahar del naranjal. / El más pequeño de todos, / le ha colgado un cascabel / par que alegre a ese Niño / acabado de nacer”), y en otras van alegres y decididos por el camino y cada vez son más los que se acercan al portal (“Caminan por ver al Niño, / van lejos, mas son valientes; / prosélitos van ganando, / salieron dos, ya son veinte”); incluso hay niños rebeldes que, desobedeciendo la autoridad materna, cogen el caballo y con gran valentía corren a ver al *Niño*, aunque saben que deberán volver deprisa a su hogar para que no infligir preocupación en sus progenitores (“Quiero volver pronto, / que tranquila esté. / ¡Corre caballito, / si me quieres bien!”). La mayor parte de ellos son niños trabajadores –pastores, lavanderas, marineros, panaderos, jardineros, jinetes– que le van a ofrecer el fruto de su trabajo, aunque no faltan los niños de los señores que también desean participar en la celebración.

Las niñas que aparecen en los villancicos no son personajes pasivos sino que predominan tipos dinámicos y divertidos de ellas que responden a un concepto lúdico y

⁷²⁸ Vid los poemas *Los más chicos pececillos* y *Los niños están tejiendo* en Anexo.

epicúreo de la vida: bailarinas, Amazonas, incluso las sirenitas logran no solo divertirse ellas mismas, sino divertir a los demás. Destaca de entre todos el villancico de la *Amazona en su caballo*⁷²⁹ donde se describe a una niña marinera, que aunque sabe remar con maestría, también es decidida e impulsiva y cabalga, a todo correr, en soledad, hacia el portal de Belén para conocer al Niño. La niña, alter ego de la niña Concha Méndez, rememora viejos y múltiples poemas marinos de *Inquietudes* y *Surtidor* fundidos con el poema *Pampera* de *Canciones de mar y tierra*.

Otros personajes humanos son los tradicionales pastores que conocen, como expertos autodidactas del mundo natural, a la estrella de Oriente (“es una estrella / diferente a las otras, / mucho más bella”) o los reyes magos de Oriente que (“algo le van a ofrecer”). También aparecen gremios como el humilde de los romeros (“van alegres / y de bailar no se cansan”) o el ostentoso mundo de la caballería que se destaca por el cromatismo de sus vestiduras: caballeros de ojos verdes, castaños, negros y azules (“con vistosos atavíos / cual corresponde a su rango. / Mientras que juntos cabalgan, / de un nacido van hablando”). Aunque como es gran parte de la humanidad la que se dirige al portal brota un rosario de individualidades: un joven valiente que engalanado quiere (“ir a ver al Niño / montado en mi jaca parda / aunque hay nieve en los caminos”), un joven cazador que quiere cazar armiños para (“ofrecer abrigo / a ese Niño que nació”), peregrinos que con cariño llevan al Niño (“Sopitas de almendra / y miel de puchero”) y gentes de todo tipo (“viajan entre hielos / noches y días sin tregua / para poder conocerlo”). El sentimiento de alegría es tan grato y tan vivo que la poeta lo generaliza en todos los integrantes de la procesión que se dirigen hacia el portal, con la sinécdoque (“Van los pechos encendidos / y van roncas la gargantas, / de cantar por los caminos, / tocando zambombas, flautas”). Sirviendo de marco sonoro a toda esta fiesta surgen voces ambientales que anuncian a (“bombo y platillo”) el nacimiento y exclaman su júbilo y alborozo (“¡Que viva el Niño!”).

Los seres sobrenaturales aparecen evocados por la figura de los ángeles que se convierten en “oficiales celestes” y realizan diversas funciones mágicas lumínicas (“en una fina varita / va engarzando los luceros. [...] Para un Niño que es tan pobre, / que ni tiene que

⁷²⁹ Para ver texto completo, Anexo.

vestir”); sonoras de cierta modernidad (“Van a cantar al Niño / con sus guitarras”) o tradicionales de la Navidad para alegrar al niño con sus populares instrumentos (“Querubes con cascabeles, ángeles con panderetas, / andan por los cielos”). De entre ellos destaca el ángel “morenito”, claramente un homenaje al popular bolero *Angelitos negros* (1947) de Antonio Machín, que le quiere cantar un “son” acompañado con sus maracas⁷³⁰.

Como en las romerías y procesiones populares, los fantásticos caminantes –terrestres y celestes– marchan alegres (“¡Qué bien que huelen los campos / a romero y tomillo, / por dónde pasan y pasan / los que van a ver al Niño”) y, cantando, crean una atmósfera de sencilla y sincera felicidad y entusiasmo (“¡Y, cómo se alegra el aire / cuando cantan villancicos! / Tan contento está que corre / cual ágil corza de vidrio”).

Un grupo de villancicos acentúa el antagonismo contradictorio entre la pobreza del alumbramiento y la trascendencia universal en el destino del recién nacido (“Es el más pobre del Mundo, / pero el más rico también, / que no hay niño que se iguale / en lo que llegará a ser”).

El último grupo lo forman los poemas que connotan las dificultades y los peligros que tuvo que padecer no solo durante nacimiento, sino a lo largo de toda su vida. Se expresan sentimientos parecidos a los del exilio político: persecución (“Ha nacido desterrado, / perseguido por un rey”), el terror de ser encontrado (“¡No se lo digan a Herodes! / ¡Que no lo sepa! ¡Que no! / ¡Que el Niño a quien tanto teme, / oculto en Belén nació!”), así como el destino incierto del *Niño* inocente que presagia un futuro dramático (“el Niño no sabía, / a la hora en que nació / qué sino aquí le traía”). Y como hemos señalado en otro poema será la Virgen la que oirá la voz luctuosa, después del difícil parto, que presagia un destino estremecedor para el recién nacido (“¡Cuántas penas pasé, hijo!...’ / ‘¡Y las que habéis de pasar!...’ / contesta una voz oculta, que junto a los dos está).

⁷³⁰ Para ver texto completo, Anexo.

3.3. Examinando el curso existencial desde la ancianidad. *Vida o río* (1979).

El título *Vida o río* supone toda una declaración del tema que se va a desarrollar en los poemas del libro: una descarnada reflexión sobre el sentido último de toda su existencia. La escritora se plantea continuas e inquietantes interrogaciones sobre la trascendencia de sus experiencias, desde la perspectiva propia de la tradición heracliteana, pero también desde la tradición medieval manriqueña, encontrando algunas respuestas y confirmando muchas incógnitas. Es todo un manifiesto de la interrogación existencial del yo.

Este libro aparece en 1979 dirigido y editado por Maya Smerdou Altolaguirre⁷³¹, para homenajear a Concha Méndez en su ochenta aniversario y como recuerdo de su labor editorial junto a M. Altolaguirre. El libro reedita *Vida a Vida* el poemario que hemos considerado que inicia el mejor momento poético de la escritora y que se cierra con *Poemas. Sombras y sueños* (1944)⁷³². La edición de este poemario prueba que es “este nuevo libro que ve ahora la luz, en realidad un golpear más de Concha Méndez en su temas predilectos, en su ámbito lírico. Y en las formas estróficas, los metros usados una y otra vez en todos sus libros”⁷³³. El poemario *Vida o Río*, que se acabó de imprimir el día 13 de marzo de 1979 en los talleres de Closas-Orcoyen, S. L. de Madrid, contiene cien breves poemas, todos ellos titulados.

Emilio Miró en su preliminar del libro escribe: “Desde *Sombras y sueños* muchos años sin publicar poesía, pero no sin escribirla, como prueba este nuevo libro”⁷³⁴. Es decir desde 1944, sin tener en cuenta algunas publicaciones de poemas sueltos en periódicos y revistas y del libro de *Villancicos* en 1944 ampliado después en 1967, la escritora no ha publicado nada. La

⁷³¹ Profesora y sobrina de la escritora por la línea de la hermana de Manuel Altolaguirre que se casó con Porfirio Smerdou, cónsul de Málaga durante la Guerra Civil Española y protector-salvador de muchos republicanos. José INFANTE recuerda el respeto de la sobrina hacia este libro: «Recuerdo a la sobrina-ahijada Maya que cuida amorosamente un libro, como una vida que ha sido un río, un río doblemente vivido, en su natural inmanencia hacia el mar y en su vuelo imposible a su origen, a su fuente, a su manantial, que nunca dejó de correr fresquísimo, vivísimo y abrasador», “Concha Méndez, sólida”, *Sur Cultural*, N° 92, sábado 14 de febrero de 1987.

⁷³² Maya SMERDOU ALTOLAGUIRRE, editora de este libro escribe: «*Vida a vida* fue uno de los primeros libros de poemas de Concha Méndez. *Vida o río* es el último. Hemos querido publicar juntos los dos libros en homenaje a la autora por su ochenta aniversario y en recuerdo de aquellas primeras e inigualables «tentativas poéticas» editoriales que emprendió con el poeta Manuel Altolaguirre», *Vida a Vida...*, op. cit., p. 7.

⁷³³ Emilio MIRÓ, “Preliminar” de *Vida a Vida...*, op. cit., p. 30.

⁷³⁴ *Ibidem*, p. 30.

vida, en lo referente a su parcela profesional se ha ido desarrollando entre más sombras y olvido que luces. La Guerra Civil española y el consiguiente exilio mexicano, el divorcio, la retirada de la vida pública, la familia y sobre todo la edad, han ido conformando y aplacando esa fuerte y libre personalidad. La complejidad de su vida emocional y mucha soledad la han envuelto en un alejamiento público, unas veces forzado y, otras muchas, buscado libremente por ella; aunque ya anciana, sigue con la conciencia de que es una persona singular, diferente en su concepto de la existencia. En su última etapa buscará motivos en la familia⁷³⁵, en el paisaje, en los sueños, en todo aquello que le permitiera poder adoptar la condición del “transterrado” para disfrutar y sentir todo lo que estaba a su alrededor.

El título del libro *Vida o río* utiliza la conjunción “o” con valor explicativo, no disyuntivo. Emilio Miró, que destaca esta utilización por Vicente Aleixandre, con *La destrucción o el amor* en primer término, señala acerca del tema de este libro lo siguiente:

Su vida o río [...] ha atravesado muchas y diferentes tierras, ha sido impetuoso, torrencial y también sereno, sosegado; conoció luces aurorales, brisas suaves, lluvias bienhechoras, y ha sido agitado por vientos gélidos, azotado, en noche cerrada, por borrascas y pedriscos, por diluvios de furia y destrucción. Pero puede ahora cantar —tras un recorrido tan largo y tan intenso— a la fiel compañera, siempre inmarchitable, en el poemilla final del libro, solo cinco hexasílabos, y un espléndido cántico de optimismo, de vida: «¡Juventud, tú eres / mi gran compañía!»⁷³⁶.

Concha Méndez sabe en este libro que afronta la última etapa de su vida que parece ser ya una delicada huella de una existencia anterior de intensa vitalidad. Su capacidad intelectual, su vocación y amor por la cultura y las letras, su ahínco y firme decisión por conocer mundo y gentes, lograron configurar en ella una cultura cosmopolita y rica en experiencias mucho mayor, más profunda y compleja que la que pudo lograr la mayor parte de las españolas de su misma generación. Ahora es una señora mayor, exiliada en México, que vive en una cierta soledad. El silencio y la paz que rodean su casa compensan de algún modo algunos aspectos del presente de su limitada vida. Estos momentos le ofrecen la posibilidad de mirar, a través de la ventana o el porche de su hogar, la naturaleza y sus cambios en los dos momentos más apreciados por la intensidad de la luz: el atardecer y el amanecer. Pero al mismo tiempo le permiten abandonarse en el refugio de sus recuerdos. Solo cuando este silencio era roto a veces por el ruido que

⁷³⁵ El libro está dedicado a sus nietos y a su ahijada: «A Manolo, Luis, Paloma, María Isabel, y mi ahijada Maya».

⁷³⁶ Emilio MIRÓ, “Preliminar” de *Vida a Vida y Vida o Río*, op. cit., pp. 30-31.

hacían los niños, sus nietos, el hecho de poder oírlos gritar y jugar al lado, le arrancaba de esta evasión lírica y ensoñadora, recordándole la alegría y fuerza vitales de la realidad. Sin embargo este aislamiento, muchas veces buscado y añorado, en ocasiones lo percibe como el abandono de la soledad: las horas y los minutos caían poco a poco en un vacío existencial, al que Concha Méndez intentaba resistirse. Seguía escribiendo, aunque ya no publicaba, sobre todo aquello que siempre le había atraído (la naturaleza, los sueños, el tiempo, la existencia...) ⁷³⁷. Su mente se rebelaba a dejarse ir, a abandonarse; sentía una fuerza que ella llamaba “juventud” que la empujaba a seguir y a seguir, como fuera en la vida y a pesar de todo ⁷³⁸. Pero en esos frecuentes momentos de soledad, los recuerdos la asaltan, sobre todo, aquellos en los que ella tomó de la realidad circundante: paisajes, escenas, algunas personas que la sedujeron de alguna manera, pero de forma especial toda aquella realidad que le permitió y, todavía le permitía, indagar el efecto cambiante que se producía en su alma ⁷³⁹.

La vida de la escritora fue larga, aunque tuvo –como hemos señalado ya– un discurrir lleno de altibajos y fluctuaciones extremas: momentos de ascensión imparable en los que derrochaba luz y energía, y otros en los que caía en las más profundas sombras y tinieblas; con el paso de los años sufre la muerte de sus seres queridos por lo que en muchos de sus poemas se esfuerza, intenta adivinar su misterio y se pregunta de manera descarnada el porqué, el sentido del fatal desenlace. Como vemos la mayor parte de los breves poemas de este libro no son más que la expresión de estados de ánimo, y aunque los motivos y asuntos poéticos son variados, sin

⁷³⁷ «El mundo de los sueños y de silencios vuelve a ser su único mundo. Solo la presencia constante de la ilusión añade una nota de luz, aunque ahora es casi siempre una ilusión recordada», Biruté CIPLIJAUSKAITĖ, “escribir entre dos exilios: las voces femeninas de la Generación del 27”, art. cit., p. 161.

⁷³⁸ «Ella se ganó la vida siempre, superó todas las dificultades pero lo más impresionante es que, después de haber sido aventurera por vocación y aventurera por *sport*, como se decía en aquella época, ella que fue tan deportista, después de haberlo dejado todo por un sueño habiéndolo tenido todo, de repente el espejo donde ella se miraba, en el que miraba a sus amigos, donde miraba a su familia, donde miraba todo su mundo, se rompió en pedazos. Se encontró que ahora ya no tenía nada de verdad, lo perdió todo: perdió su país, perdió una guerra, perdió un horizonte... Y ni siquiera en ese momento se arrugó. Ella [...] sacó de su concierto, de su desolación, de su propia derrota una fuerza incalculable», Almudena GRANDES, “Concha Méndez: una mujer republicana, una partidaria de la felicidad”, art. cit., pp. 67-67.

⁷³⁹ «Concha Méndez es una poetisa con una atmósfera personalísima por la que cruzan la *Noche oscura* sanjuanista y aun la *Noche serena* fraylusiana. Acaso, por eso, sus navegaciones y regresos –olvidos y separaciones, destierros y guerras– han prevalecido ilesos e indemnes en su alto vuelo. Sometida a la presión del tiempo, al tiempo mismo, como un Lázaro evangélico, la extrajo de la angustia y de la cadena perpetua de su condición femenina. Lo que ella puso –y su poesía es un documento relevante de todo ello– ha sido un fervor vital absolutamente germinante», Florencio MARTÍNEZ RUIZ, “Concha Méndez, una gran voz del 27”, *ABC Cultura*, 31 de diciembre de 1986.

embargo todos tienen como punto de partida los sueños y los recuerdos como proyecciones de su intimidad. La selección de las experiencias de su vida real o fantástica constituye el origen, el principio de su inspiración.

Aunque su vida sufriera las consecuencias de una patria desmembrada, las resonancias políticas y sociales le importaban ya muy poco. Su poesía se va a limitar ahora casi exclusivamente a su mundo íntimo, su mayor riqueza. Por lo tanto la escritora, al tiempo que nos va descubriendo la realidad vivida, aquello que en el pasado soñó y todavía sueña, va mostrando y a la vez descubriendo cada día dentro de sí una nueva energía o un nuevo dolor. Busca dentro del proceso de génesis poética esa fusión y comunicación íntimas, además de necesarias, entre el pensamiento y el sentimiento y destaca la función reveladora de la poesía experimentando *el sentir iluminante* de la misma como ya había intuido la filósofa María Zambrano⁷⁴⁰.

En los motivos de su poesía mezcla el tiempo pasado con el presente, mientras se pregunta por su incierto futuro. En estos poemas se vislumbra una cierta inquietud religiosa que ella acoge desde una orientación muy personal y subjetiva al expresar los sentimientos o emociones que se despiertan en ella, cuando reflexiona sobre el final de la vida. Pero al mismo tiempo, ella sigue confiando en su poder de premonición y cree en intuiciones o presencias sobrenaturales que la acosan. En sus recuerdos y sueños todas estas resonancias espirituales se amalgaman de forma armónica en la existencia cotidiana de la poeta.

El recuerdo de paisajes, ciudades no son solo instantáneas fotográficas de su pasado, sino todas ellas llevan adheridas un musgo anímico que las singulariza de las demás. Parece que necesitara preservar en la escritura ciertos momentos o sensaciones, para ella únicos, y salvarlos del olvido. La poeta considera que los recuerdos, las personas, los objetos pueden convertirse en un punto de apoyo para buscar la trascendencia. Emilio Miró señala el eco de tres escritores en

⁷⁴⁰«La forma en que la poesía *piensa* o, por mejor decir, el peculiar modo de pensar de la poesía, consiste acaso en integrar en un solo proceso —y en un solo acto— la metáfora y la imagen, la imaginación y la percepción, la materialidad y el sentido de la palabra, pero sobre todo en experimentar los incesantes interflujos entre pensamiento y sentimiento. [...] Hace tiempo, en efecto, que María Zambrano, muy interesada en el fenómeno poético, llamó *sentir iluminante* a ese ‘sentir que es directamente conocimiento sin mediación’, un sentir que es ‘conocimiento puro, que nace en la intimidad del ser’», Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA, “Poesía y pensamiento”, *Cuadernos hispanoamericanos*, N° 690 (2007), p. 17.

este libro: Rosalía de Castro y Antonio Machado en el tema de los sueños, la naturaleza y el paisaje, y Gustavo Adolfo Bécquer en la utilización del recuerdo, la evocación y el tiempo pasado⁷⁴¹. Este poemario también recuerda a Juan Ramón Jiménez en los poemas en los que reflexiona sobre la trascendencia del hecho poético en su vida. Concha Méndez parece volver a los primeros momentos líricos en los temas y el lenguaje poético.

La escritora, en este momento es una persona, en teoría autónoma e independiente, está viviendo en una buena casa rodeada de un bonito jardín, con su hija y nietos muy cerca, escribe de vez en cuando; lleva una vida “aparentemente adecuada a su edad”, sosegada y tranquila. Sin embargo, este libro es la prueba de que todavía es una mujer que se niega aceptar ya de forma definitiva el pertenecer al grupo de los “silenciados”, como señala Edwin Ardener⁷⁴². En este sentido la escritora fue una mujer que luchó por abrirse un camino profesional de mujer moderna, empeñada en situarse dentro del modelo cultural dominante, es decir, en el de los hombres, que si en un principio la admitieron más por ser la compañera de Manuel Altolaguirre que por su categoría intelectual, después parecen relegarla al más absoluto ostracismo. Necesitaba ser oída en su complejidad de sujeto independiente y autónomo, no en referencia a su relación con otro. Nicole Altamirano⁷⁴³ añade otra causa para la exclusión y cita al crítico John Wilcox, y a su indispensable trabajo sobre las poetisas españolas, en el que señala que Concha Méndez fue olvidada porque la Generación del 27 “es sinónimo de un estilo

⁷⁴¹ Emilio MIRÓ comenta lo acertado de su reflexión en torno a la memoria de los sentimientos: «Todo el mundo siente. Sólo a algunos seres les es dado el *guardar* como un *tesoro* la memoria viva de lo que han sentido: Yo creo que éstos son los poetas. Es más: creo que únicamente por esto lo son», “Preliminar” de *Vida a Vida...*, op. cit., pp. 31, 33.

⁷⁴² Observa Edwin ARDENER «...que no implica que los grupos “silenciados” permanezcan callados, ni que sean necesariamente ignorados por la investigación empírica. [...] el que las mujeres hablen muchísimo [...] no impide que sigan «silenciadas», dado que su modelo de realidad, su visión del mundo, no puede materializarse ni expresarse en los mismos términos que el modelo masculino dominante. Las estructuras sociales eminentemente masculinas inhiben la libre expresión de modelos alternativos y los grupos dominados deben estructurar su concepción del mundo a través del modelo del grupo dominante. [...] el problema del silenciamiento es un problema de comunicación frustrada. La libre expresión de la «perspectiva femenina» queda paralizada a nivel del lenguaje directo de todos los días. La mujer no puede emplear las estructuras lingüísticas dominadas por el hombre para decir lo que quisiera decir, para referir su visión del mundo. Sus declaraciones son deformadas, sofocadas, silenciadas», “Modelos y silenciamiento” en *Antropología y feminismo*, Henrietta L. Moore, Ediciones Cátedra, Madrid, 1991, pp. 15-16.

⁷⁴³ Nicole ALTAMIRANO, “Out of the Gass Niche and into the Swimming Pool. The Transformation of the Sirena Figure in the Poetry of Concha Méndez”, art. cit., p. 47.

androcentrista⁷⁴⁴ y lo relaciona con el ensayo de Ortega y Gasset sobre *La deshumanización del arte* (1925) que etiquetó el nuevo arte como puramente masculino: “El nuevo estilo [...] solicita, desde luego, ser aproximado al triunfo de los deportes y juegos [...]. La mujer y el viejo tienen que ceder durante un periodo el gobierno de la vida a los muchachos”⁷⁴⁵.

Las críticas y los prejuicios acerca de su modernidad, acerca de esa imagen de «iniciadora» de un nuevo modelo de mujer, fueron interpretados a menudo de forma negativa, sobre todo por una sociedad que propugnaba el hombre activo y protector, frente al de la mujer, pasivo y siempre receptor o sumiso. La poeta poco a poco se había ido retirando, cansada de ser ignorada, relegada a un segundo plano en el ámbito profesional y en sentido inverso ser reconocida socialmente por su función de madre y abuela, mucho más acorde a ese modelo de mujer «doméstico» que parece que se le demandaba. Es decir, la escritora, al igual que otras muchas intelectuales, estaba excluida de este privilegiado grupo de los mejores, los más capacitados, los más autoexigentes⁷⁴⁶. Esa *dignitas* humana no se encontraba en el cerebro femenino, por lo que resultaba agotador en la vida diaria de cualquiera de estas mujeres el hecho de reivindicar constantemente y en cualquier situación un lugar digno dentro de esa intelectualidad. Magdalena Mora insiste en esta idea de que “a nivel teórico persistía el escepticismo respecto a la capacidad intelectual de las mujeres, al tiempo que iban ganando credibilidad, poco a poco, unos espíritus más libres”⁷⁴⁷.

La escritora había llegado a esta conclusión hacía mucho tiempo, y aunque siempre se había rebelado contra esta injusticia, al mismo tiempo, buscando una cierta paz y tranquilidad de ánimo, intentaba encontrar resortes afectivos, fugas ensoñadoras, que la mantuvieran dentro de una “normalidad” impuesta en su vida, pero no buscada. Así podemos leer en este libro la expresión de anhelos de fuga como (“Por la puerta del sueño / salgo a encontrarme, / cuando la

⁷⁴⁴ John C. WILCOX mantiene que las desviaciones de las poetisas a esta norma, específicamente su “femina personae”, el deseo, el estilo ginocentrista, el no trascendentalismo y la subversión de ideales masculinos” les llevó a su exclusión del canon. (*Women Poets of Spain, (1860-1990): Toward a Gynocentric Vision*: Urbana: University of Illinois Press, 1997, p. 88).

⁷⁴⁵ José ORTEGA Y GASSET, *La deshumanización del arte*, op. cit., pp. 74,75.

⁷⁴⁶ Biruté Ciplijauskaitė, *De signos y significaciones. I. Juegos con la Vanguardia: poetas del 27*, op. cit., p. 10.

⁷⁴⁷ Magdalena MORA, «La mujer y las mujeres en la *Revista de Occidente: 1923-1936*», *Revista de Occidente*, Nº 74-75 (1987), pp. 191-209.

vida quiere acorralarme. / Yo no me dejo, / y busco ese mirarme / en otro espejo”, “Hacia todos los confines / me paso tendiendo puentes / en la búsqueda de algún alma, / solitaria, que me encuentre”, “No; / no es el vivir una marcha / tranquilamente, por llanos, / que es subir cuestras arriba / sin saber adónde vamos”) o (“Mi corazón pide alas, / y mi mente pide espacios. / Gritan y gritan y gritan. / Ya no sé cómo acallarlos”). Y en otros poemas, brota con rotundidad la postura vital elegida, o, a veces impuesta por la vida (“Cuando estoy sola / no estoy / tan sola como parece; / que llevo dentro de mí / espíritus / combatientes”, “La vida fue buena madre, / me dio lo que deseaba; / pero ¡qué distinto todo / a como yo lo esperaba!”), “Me gusta el estar a solas, / porque sé que estoy conmigo, / y se me pasan las horas / en diálogo continuo”, “Alguien me ha dicho / que soy / perseguidora / de sueños, / pero ¡yo sé adónde voy!...”). Se considera una superviviente de las batallas que se había visto obligada a dar en su vida. El poema *Así* sintetiza de forma clara este ímpetu vital (“Entre estar triste o alegre / se me ha pasado la vida. / Viví entre las dos vertientes / y no he tenido medida. / Largo ha sido mi viaje / –viaje del existir–, / y no he tenido otro lema / que Vivir. ¡Vivir! ¡Vivir!!”). La poesía se convertirá en el espacio más adecuado para, si en la vida real no podía desarrollar ese carácter original y extraordinario, inventar otras existencias irreales que suplantasen la propia porque “para ser hay que existir; es decir, estar ahí, haciendo, soñando, hablando [...], proyectarse en posibilidades de existencia”⁷⁴⁸.

Este libro, está formado por 100 poemas bastante breves: de 4 versos, 10, de 5 versos, 8, de 6 versos, 15, de 7 versos, 13, de 8 versos, 25, ente 9 y 12 versos, 20, y entre 13 y 20 versos, 9. Las estrofas empleadas pertenecen casi todas a la tradición popular, aunque las utiliza con una gran libertad e irregularidad normativa: el romance de octosílabos, el romance endecha y el romancillo de hexasílabos son muy frecuentes. También utiliza la copla, las soleares, y más distanciadas están las seguidillas –dos de ellas con bordón–, la quintilla y la redondilla. La polimetría es muy frecuente en este poemario y predominan la combinación de versos heptasílabos y pentasílabos. En cuanto al cómputo silábico, por lo tanto, prevalece el octosílabo

⁷⁴⁸Javier del PRADO; Juan BRAVO CASTILLO; M^a Dolores PICAZO, *Autobiografía y Modernidad Literaria*, op. cit., 1994, p. 16.

que se convierte en el preferido de este poemario. Y a bastante distancia, el hexasílabo y el heptasílabo. La poeta, por lo tanto, vuelve a utilizar casi exclusivamente el verso de arte menor, excepto en el poema *Invierno* donde aparece un serventesio de endecasílabos y otro verso suelto decasílabo en el poema polimétrico titulado *Pasar*. La rima asonante habitual en toda su poesía, es la que predomina en el libro, la mayoría de las veces distribuida de forma regular en los versos pares.

La mayor parte de los poemas está estructurados desde la presencia explícita del emisor, el *yo* protagonista único y absoluto de todo el poemario, *alter ego* de Concha Méndez, que se dirige en un diálogo íntimo a su propia alma en un intento de encontrar respuestas a sus interrogantes vitales. Un segundo grupo mucho menor lo conforman los poemas descriptivos, casi siempre retratos en los que utiliza la tercera persona y van dirigidos a un anónimo receptor universal.

Uno de los recursos estructurales más empleados en este poemario es el de las interrogaciones. La poeta se pregunta por su destino, por sus deseos de morir en el pasado, por todo aquello que no entiende de su vida, llegando incluso a interrogarse sobre esa obsesión suya por interrogarse sobre todo. La entonación exclamativa también es muy frecuente y de forma especial como cierre final en gran parte de poemas, muchos de ellos como proyección melancólica del pasado. Uno de los recursos retóricos más frecuentes es la repetición de estructuras paralelísticas muy sencillas que imprimen agilidad a las composiciones (“Voy a llenar de versos [...] / Voy a vivir cantando [...] / voy a morir un día”, “No era un castillo en el aire, / que era un castillo en la tierra”, “la lluvia los entristece, / la neblina los ensueña”, “o de que estemos alegres, / o de que algo esperemos”, “Ni a la vida / ni a la muerte”, “¿Por qué me llamabas? / ¿Por qué me atraías?”, “Bájame una estrella; / alcánzame un sueño, / ensánchame el mundo”, “y que transmite calor, / y que saben estrechar”). La reduplicación trimembre también aparece en el poemario, bien en polisíndeton o bien a través del asíndeton (“Gritan y gritan y gritan”) o (“y no he tenido otro lema / que Vivir. ¡Vivir! ¡Vivir!!”). También utiliza en la repetición, la inversión de estructuras a través de la figura del quiasmo (“El niño corre, / vuela su cometa. / El niño grita, / es día de fiesta”). Algún símil también es utilizado (“Así, como Ave

Fénix, / voy a morir un día”, “loco corcel parece [El viento]”) y alguna metáfora (“a galope llega el viento”, “Todos los paisajes tienen / un alma”).

Las imágenes utilizadas son bastante tradicionales y el léxico, connotado positivamente referente a la naturaleza vegetal y animal, abunda en este libro. Las notas sensoriales de la luz, los colores y los aromas están, como siempre, muy presentes en todos los poemas de carácter descriptivo.

En este libro se sigue, pues, con los temas habituales de la producción poética de la autora, aunque se observa una menor reflexión lírica, sobre todo en aquellos en los que se interroga por el sentido último de la existencia. Los poemas parecen formarse a través de fugaces impresiones que por separado pueden parecer triviales, pero en su conjunto, como ahora veremos, construyen todo un planteamiento vital de la escritora, en torno al *tiempo*, *los recuerdos*, *los sueños*, *la naturaleza*, *la muerte* y *la existencia*. Los poemas de contenido filosófico no responden a un concepto de filosofía “al uso” sino como esclarece Chantal Maillard, es un modo diferente de la mujer para explicar el mundo⁷⁴⁹.

La percepción subjetiva del tiempo en los seres humanos es un hecho al que la poeta intenta encontrar su motivación para llegar a la conclusión de que el paso de las horas, minutos y segundos solo depende del estado de ánimo de la persona que lo mide y así la felicidad acelera el tiempo y la tristeza o la incertidumbre parece detenerlo. Esta es la sensación que describe en *Dime, tiempo*: “Dime, tiempo, ¿por qué pasas / a veces tan lentamente, / y otras pasas tan aprisa / que loco corcel parece? / Lo que ocurre con las horas / es que medida no tienen, / depende que estemos tristes / o de que estemos alegres, / o de que algo esperemos, / tal vez alguien que no llegue, / o tengamos unas penas / hondas como son a veces “. El poema *Pasar*, de mayor profundidad, añade el poder omnímodo temporal que arrastra todo y a todos con él (“Tiempo, o fuente, / o manantial de vida; / también de muerte. Pasas, tiempo, / ¡tan lento a veces! / Otras, corriendo / como liebre. / Y te vas llevándotelo todo / silenciosamente...”). Este *tempus irreparabile fugit* aparece en otros dos poemas con la percepción angustiada y contradictoria de

⁷⁴⁹ Chantal MILLARD, “Las mujeres en la filosofía española” en *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, tomo 5, Iris M. Zavala (coord.), Barcelona, Anthropos, 1998, pp.267-272.

que el tiempo pasa o no pasa para el ser humano, sin darse cuenta y sin poder hacer nada para detenerlo. Así en *Cielo*, su contemplación le lleva a esta reflexión: “El cielo es heliotropo / con nubes algodónadas. / Está cayendo la tarde; / pronto, la noche cerrada. / Un día más se va yendo; / un día más se acaba. / ¡¡Un día más!!”. En *Tiempo*, el concepto está proyectado en las primeras etapas de la vida de la poeta como si fuera un ladrón que robara a los seres humanos cada una de las fases de la vida, por capricho, sin un fin preciso (“Te llevaste mi niñez, / Tiempo que todo lo llevas; / de nada te sirvió a ti, / y yo me quedé sin ella. / Así sucedió después, / cuando fue mi adolescencia. / A las dos te las llevaste, / y a mi juventud primera. / ¡Ay, Señor de las edades / cuánto puede tu presencia!”). ¿Para qué? es la pregunta del sentido último de la vida, a la vez que duda de si merece la pena tanto esfuerzo para algo tan corto que pasa como un suspiro (“¿Para qué nuestro vivir / que tan corto nos parece? / Entre el nacer y el morir / tan corto es el existir / que ni la pena merece...”).

Los recuerdos componen otro de los ejes temáticos estructuradores del libro. Como señala Angelina Muñiz-Huberman “el escritor en el exilio fluctúa entre memoria e identidad. Su tema obsesivo, aun cuando no se dé cuenta y no lo parezca, es el exilio mismo en todas sus manifestaciones. De este modo, se cierra a los temas de moda o del momento y se centra en la memoria. Tal es su condena”⁷⁵⁰. Sin embargo, Concha Méndez necesitaba esos recuerdos para poder recrear el tiempo pasado en una atmósfera de ensueño donde ubicarse, de ahí la fascinación que ejerce sobre ella el poder seleccionar momentos esenciales de su pasado que le devolvían alguna parte de la identidad perdida. Los recuerdos se van a convertir, no solo en la obra que analizamos ahora, sino durante muchos años en la vida de la poeta, en uno de los pilares que confirmaban su existencia, iban a ser una de las pruebas de que el afán y desvelo por el diseño autónomo de su itinerario vital mereció la pena. Va recorriendo los momentos, los tiempos de su existencia a la luz de otras vidas, haciendo un contradictorio análisis doloroso y gozoso de su vida, en un camino poblado de luces y de sombras. A través de un metafórico árbol genealógico, la escritora va configurando esa imagen de lo que ha sido su vida, un enorme

⁷⁵⁰ Angelina MUÑIZ HUBERMAN, “Exilios olvidados: los hispanoamericanos y los hispanojudíos” en *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*, op. cit., p. 103.

árbol que va creciendo con el tiempo y en el que cada recuerdo va añadiendo hojas y hojas hasta lograr, en su vejez, una confortable sombra que la cubre, protege y no quiere perder. El poema *Mi árbol* expresa este concepto de la vida pasada, imprescindible para la lógica de su presente (“Árbol de mi memoria, / cómo has crecido / en tantos largos años / que vas conmigo. / Te has ido enriqueciendo / hoja por hoja. / Cada día que pasa / me das más sombra. / Bajo esa sombra vivo, / enriquecida, / recordando mil cosas / que son mi vida...”). *Los recuerdos* son el “Historial” de las personas y sin ellos la vida pierde su sentido; no quiere perderlos porque supondría la amputación esencial de una parte de su existencia (“Recuerdos que ya sois sombras, / no os apartéis de mí, / que recuerdo que se borra / es que perdió el existir. / Yo quiero guardarlos todos / a la luz de mi memoria, / que aquel que borra recuerdos / es como un ser sin historia”). El miedo a perder los recuerdos, cuando se une a otro sentimiento, el de soledad acrecienta, todavía más, la desolación, así en *No te vayas* escribe (“No te vayas, no recuerdo / a perderte en el olvido, / que me vas a dejar sola / y a mi vida sin sentido”).

El amor perdido se manifiesta en el recuerdo por imágenes de frialdad, de naturaleza aterida en un presente donde ya no quedan ni las brasas de lo que, en ataño, fue sincero y pasional fuego. El tiempo ha ejercido su efecto aniquilador del sentimiento doloroso que implicaría que la herida abierta todavía no había cicatrizado. *Amores* nos lo describe: “Mis amores ya están / lejos, / se fueron por la / vereda del tiempo. / Sólo quedó la nieve / de su recuerdo”. En *Encuentro* este gélido frío sentimental lo comprueba cuando tiene frente a frente a la persona que un día amó (“Se fue el calor / de mi cuerpo, / de nieve me sentí / el alma / el día que volví / a verle / –hace tiempo– / una mañana”). Sentimiento tan opuesto al ya tan lejano de *Vida a vida*, cuando escribía: “Te vi venir presintiéndote, / por el caminito estrecho. / [...] / Con el brillo de tu espada / las sienes se me encendieron”. En *Era verano*, sin embargo, el recuerdo de un amor terminado está evocado a través de la indiferencia e impassibilidad de la naturaleza ajena a los sentimientos humanos que continúa su ciclo natural (“Era verano; una playa, / los montes en derredor, / un mar batiendo sus olas / llenas de espuma y de sol. / Y nuestro amor empezó. / Nuestras vidas se encontraron. / La playa sigue lo mismo, / nuestro destino

cambió...”)⁷⁵¹. En cambio, en *Tarde en Toledo*, el recuerdo del paisaje nebuloso toledano cobra su verdadero sentido por la persona con la que compartió ese momento único que todavía queda en su memoria (“Venía del monte / por la carretera; / al llegar al puente / torció aquella niebla. / La niebla pasaba / como un personaje; / el río, tranquilo, / corría en su cauce. / Yo estaba contigo / entre aquel paisaje”). Y lo mismo sucede en *Calle lejana*, donde el motivo de la calle es el pretexto para recordar el paseo por esta antigua ciudad castellana, momento feliz que vivió junto a un amor (“Tan colgada de balcones, / y tan angosta la calle, / que por lo estrecha que era / apenas cabía aire. / Por esa calle pasamos / un día de primavera / enlazados de las manos”). Hay un singular poema cargado de humor sobre el recuerdo de un paisaje seguramente en tierras castellanas, donde se destaca la construcción de los tradicionales edificios defensivos. La poeta juega con la oposición dilógica del sustantivo “castillo”, asegurando que su visión no la engañó como en otras ocasiones (“No era un castillo en el aire, / que era un castillo en la tierra / aquel que vieron mis ojos / en lo alto de la sierra. / Un foso le rodeaba; / tenía un puente colgante. / Blancas eran las palomas. / ¡Nunca olvidé aquel paisaje!”). Las manos siempre fueron en la poesía de esta escritora una parte corporal esencial para expresar los sentimientos de amor y afecto. *Manos* evoca, a través del recuerdo, toda clase de manos que le impresionaron por la manera de comunicar, de expresar con ellas, los sentimientos (“Manos que saben hablar / y que transmiten calor, / y que saben estrechar / cuando enlazan con amor; / esas manos que estreché / ¡nunca las podré olvidar!”).

La infancia aparece evocada por el recuerdo nostálgico de una España muy lejana. A través de la belleza de la naturaleza, junto al placer de la cercanía con el agua, rememora gratas sensaciones en *La Granja (España)*: “Jardines de La Granja, / allí quedó prendido / un tiempo de mi infancia. / De aquellos surtidores / siempre recuerdo el agua / cómo formaba un iris / en las mañanas blancas, / en las tardes azules / y verdes de esperanzas”; en *Recuerdo*, vuelven destellos del pasado cerca del mar, de sus gratos veraneos infantiles (“Una alameda, / una plaza,

⁷⁵¹ «Sólo este mar que nos contempla sabe medir la soledad de nuestras lágrimas. / El mar escucha sin descanso la silenciosa confesión de los recuerdos», Francisco Luis BERNÁRDEZ, *Poemas elementales*, Buenos Aires, Losada, 1944, p. 26.

/ un balneario, / una playa. / Y un kiosco / en donde –niña– / las caracolas / compraba. / En la alameda, / una fuente / en donde el agua / jugaba”). En otras ocasión la naturaleza y la inocencia infantil de una fiesta de cumpleaños como en *Retrato (óleo)*: “Rosa y azul con verde / –cielo cubano–. / Ardía más el aire / aquel verano. / Iba a cumplir la niña / sus ocho años; / cabello oro-ceniza, / rostro ovalado. / Azulado el vestido, / guindas los lazos. / Una paloma tiene / entre sus manos”⁷⁵². Sin embargo, en *Mi alma y yo*, el recuerdo de la infancia es el punto de partida, para hacer el recorrido de su itinerario vital desde entonces hasta el momento presente y llegar a la conclusión de que el tiempo va lentamente alejando lo positivo de la vida hasta, solamente, dejar un poso de tristeza permanente (“Cuando éramos niñas / mi alma y yo, / todo era juego / a mi alrededor, / y todo alegría / y todo canción. / El tiempo pasaba / con gran lentitud. / Así fue llegando / nuestra juventud. / Y sigue pasando / el tiempo. / Hoy día / todo tiene un tinte / de melancolía... / Mi alma y yo, / juntas recordamos / lo que ya pasó”).

Y muy cercano a este sentimiento es el de la nostalgia por el hueco, la pérdida, el vacío sentimental que van dejando en el tiempo los que se van como en *Ausencias*: “Hay ausencias que nos pueden / –dolor que a las puertas llama–, / ausencias que nos parecen / duelo que desafiara, / lucha con nosotros mismos / por acortar las distancias. / La ausencia es un gran vacío / que acompaña a la nostalgia”. En *Recuerdo (A Manolo)*, la poeta evoca la ausencia de Manuel Altolaguirre y el dolor por su muerte lejos de México, a través de un sencilla coplilla de corte popular, que nos recuerda el neopopularismo de su juventud y de sus amigos Lorca y Alberti (“¡Quiero morirme lejos, / para que no me lloren / de cerca los que quiero!” / Y el que todo lo puede, / le cumplió su deseo”). Y también *Retrato* se debe al recuerdo lleno de ternura y afectividad hacia su marido ya fallecido, destacando lo más positivo y auténtico del poeta malagueño (“Tenía su risa / sonar de guitarras. / En sus grandes ojos, / fulgor de palabras. / Morenas sus manos, / morena su cara. Un sombrero ancho / que sombra le daba”).

En la vida de la poeta hubo momentos categóricos que decidieron su destino; uno de ellos fue el que recuerda en *Emigrantes* cuando rompió con su cómoda y fácil vida de mujer de clase acomodada y se convirtió en una moderna “flapper” en busca de un incierto aunque

⁷⁵² La imagen podría recordar la etapa en Cuba y el cumpleaños de su hija Isabel Paloma.

positivo destino (“Un día que mi alma / se sintió golondrina, / y a emigrar se dispuso / hacia tierras lejanas, / a seguirla en vuelo / se decidió mi vida. Las dos juntas marchamos / una alegre mañana”). Hay dos poemas en el libro, *Gran ciudad y Nada*, que describen el desarraigo que experimentan los emigrantes cuando vuelven a su país después de largo tiempo y toman conciencia de que las imágenes del pasado que habían quedado, en la retina, de su gente y de su tierra, no tienen ningún parecido con las del tiempo presente, no pudiendo encontrar los lazos de correspondencia afectiva que buscaban. Es un sentimiento de pérdida irremediable que no se podrá recuperar jamás. Emilio Miró relaciona este sentimiento con el que experimentó Max Aub en las páginas de su «Diario Español» *La gallina ciega*: “Puede uno vivir en lo pasado, sin asomarse a la calle... Sí: no era España, no era mi España. Pero lo sabía con certeza de antemano y hacía mucho tiempo...”⁷⁵³. En *Gran ciudad*, Concha Méndez vuelve a Madrid y no encuentra a las personas que dejó treinta años antes, o bien porque habían muerto, o bien porque ya no vivían allí (“Que no encontré a nadie; / los que conocía / se los llevó el aire, / aire de otro mundo / donde nadie sabe...”). En sus *Memorias*, relata de esta primera vuelta a España lo siguiente:

Al llegar a Madrid encontramos a toda la familia esperándonos en el aeropuerto. Me fue difícil reconocerlos, porque los que había dejado de jóvenes ahora eran viejos y a mis hermanas pequeñas las encontré transformadas en mujeres de negocios. [...] Al quedarme sola en casa, empecé a percibir la presencia de mis padres, sus vidas desplazándose en los espacios conocidos; y a cada paso que doy, siento que me encontraré con ellos en cualquier momento: no comprendo que estén muertos. Encuentro a la familia aumentada, confundo a mis sobrinos con mis hermanos y no logro concentrarme en el tiempo presente⁷⁵⁴.

Estos sentimientos de “montar” erróneamente el pasado en el presente la llevan a la confusión porque, como señala esta composición, cuando llega a Madrid encuentra (“Solo caras nuevas”) y además el estilo moderno de vida urbana y de negocios que descubre en sus hermanas, lo proyecta en la vorágine temporal-espacial de la ciudad y habitantes de Madrid que ya no puede ni siquiera reconocer, y en la que no desea participar (“y nuevo el paisaje, / ya no son las mismas / las antiguas calles. / Ahora todo es ruido; / a sus habitantes / les falta ese sello / que tenían antes. / Pasan muy aprisa. /¿Es que llegan tarde...?”). Por eso en el poema *Nada*, expresa la frustración de no poder encontrar ni un solo espacio, objeto, persona que ella pudiera

⁷⁵³ Emilio MIRÓ, “Preliminar” de *Vida a Vida...*, op. cit., p. 32.

⁷⁵⁴ Concha MÉNDEZ, *Memorias...*, op. cit., p. 139.

reconocer, todo su pasado estaba perdido en el tiempo (“Pensé en ver el eucalipto / en el centro del jardín, / y los lirios, el magnolio, / la mañana en que volví. / También los rostros queridos / que se quedaron allí. / Pero nada, nada, nada / de lo que esperaba vi...”). La poeta no podía entender por qué no encontraba la España soñada y, aunque era consciente de que la historia ya había ejercido su función de cambio y transformación de la realidad, ella había guardado, en la zona más apreciada de su intimidad, la memoria de las imágenes de entonces, lo que le provocará una imposibilidad emocional para reconocerse en el presente de España. Una manifestación más del drama del exilio. Es el concepto del “destiempo” descrito con tanta acierto por Claudio Guillen:

El que vuelve del exilio a su país de origen, en general, encuentra algo como una inadecuación, fracaso es una palabra dramática para definir eso. [...] Eso, a veces, es el volver y no volver; no poder volver, encajar si quieres, no tener donde encajar y, a veces, he hablado del destiempo. [...] Eso es un término que utilizó Borges, me parece que a finales de los años treinta. Yo lo utilicé en un escrito mío y lo recogió Antonio Muñoz Molina en su discurso de ingreso en la Academia. El destiempo es el hombre que encuentra que puede volver, por decirlo así, al espacio que ha perdido, aunque durante tanto tiempo... Puede volver a su ciudad, a su paisaje que puede haber cambiado pero no tanto; pero el tiempo que han vivido los demás no es el tiempo que él ha vivido y, entonces, se encuentra hasta cierto punto expulsado del presente y tal vez del futuro de su propio país porque no ha podido todavía incorporarse al devenir temporal de su país, a su ritmo, a su desarrollo⁷⁵⁵.

El núcleo temático de los sueños ha permanecido de manera constante, como se ha podido comprobar, en su obra. El significado o la utilización de los mismos es polivalente porque este espacio onírico tiene plurales connotaciones, aunque predomina lo positivo y reparador del hecho de soñar. Es el sueño de estirpe machadiano tan próximo al del recuerdo que a menudo se confunde con él. En los momentos de quietud y reflexión, la escritora solidariza en el mismo proceso el hecho de soñar y el de recordar, así va evocando en vagas pinceladas impresionistas aquellos elementos simbólicos desprovistos de la realidad espacio-temporal y repletos de significados diversos, dentro de una norma representativa inherente de sí misma.

El sueño es para Concha Méndez el espacio liberador, refugio protector frente al acoso, la irracionalidad, la brutalidad o la violencia del mundo, es una posibilidad para dejar de sufrir.

⁷⁵⁵ Claudio GUILLÉN, “El destiempo”, *Entrevista a Claudio Guillén* [Transcripción escrita del vídeo], www.cervantesvirtual.com.

Este concepto de amparo y asilo aparece en *Puerta del sueño* cuando escribe: “Por la puerta del sueño / salgo a encontrarme, / cuando la vida quiere / acorralarme. / Yo no me dejo [...]”. El sueño es también un lugar de retiro intelectual y espiritual donde ella puede conocerse mejor y en el que puede interpretar la verdad de “su realidad”. En el poema *Cuando te sueño* expresa la conciencia de que sus sueños optimizan la realidad seleccionando los mejores momentos de la vida, borrando lo más duro de ella, son un espacio de negación temporal (“Cuando te sueño / eres joven. / ¿Qué le sucede / a mis sueños? / ¿Qué le sucede / a mis sueños? / ¿Es que mi vida / no quiere / saber que ha pasado / el tiempo...?”). Hay otro sencillo, pero bello poema, en el que ella se acepta tal y como es, se reconoce en el sueño y proyecta el placer de la armonía y la belleza (“Mariposa del sueño / que bien que vuelas / cuando duermo. / En esa vida, / cada noche me encuentro / conmigo misma”).

Los sueños son el vehículo para disfrutar con la imaginación, la fantasía. Es el espacio para la evasión y el lugar-tiempo donde proyectar utopías, anhelos, proyectos. Resulta sorprendente que, en varios poemas, el sujeto del sueño, o bien es inanimado y se elige con una prosopopeya, o bien es una parte del *yo* a través de la sinécdoque. En *Sueño* se recrea una escena onírica mezclada con sus recuerdos, casi de cuento infantil, una de sus aficiones preferidas de infancia y juventud: las verbenas (“Mi alma va a la verbena / toda vestida de rosa. / prendida de su cabello, / una blanca mariposa. / Y tomando de su mano un abanico de encaje. / Una nube se ha prestado / a servir de carruaje”). En cambio en *Pampa* evoca la sensación de libertad como amazona en Argentina (“Mi alma se va en sueños / a recorrer la pampa. / Y me siento jinete / galopando en el llano”⁷⁵⁶). En *Un día* el sueño que trae la tarde la transporta, le lleva a su espacio preferido de liberación y fuga anímica: el mar (“La tarde soñó claveles. / El campo flores de azahar. / Del sueño de aquella tarde, / se contagió mi soñar. / Y así llegué hasta la orilla / de aquel azul y ancho mar”).

Para Concha Méndez la vida del ser humano era pura contradicción. Vivía en un presente, temía por un mañana y reflexionando sobre ese futuro topaba con el pasado. En *Ir*

⁷⁵⁶ Vid el poema *Pampera* de *Canciones de mar y tierra* y el villancico *Amazona en su caballo* que son el estímulo para este sueño. La imagen proyectada de libertad en estos poemas es recurrente en toda su producción poética.

manifiesta que aunque los demás la consideren una persona que no asume la realidad de su vida, una mujer que se refugia en la imaginación, es decir, una soñadora empedernida que no quiere o no puede afrontar su verdadera existencia, ella se reafirma en que el rumbo vital elegido es el correcto para ella y lo declara con rotundidad (“Alguien me ha dicho / que soy / perseguidora / de sueños, / pero ¡yo sé adonde voy!...”). Sin embargo hay un poema del mismo libro *Olvido* que expresa un objetivo vital exactamente antagónico: la poeta reconoce que necesita autoengañarse buscando quimeras imposibles (“Bájame una estrella; / alcánzame un sueño; / ensánchame el mundo / se me hace pequeño. / Busco lo imposible, / trato de engañarme... / Ayúdame, Olvido, / que quiero olvidarme...”). Los primeros versos de este poema destilan un claro eco becqueriano en cuanto a esa desesperada búsqueda de lo irrealizable, que concretamente aparece en los últimos versos de la *Rima XI (51)*⁷⁵⁷. Por lo tanto *Ir y Olvido* exponen de forma desnuda esa contradicción interior, esa impotencia perenne de la escritora para hacer realidad la mayor parte de sus sueños, lo que le arroja a la eterna frustración, aunque sabe que si dejase de soñar alguna vez perdería una de los mejores resortes de su identidad que disimulaban la vulgaridad de la vida.

Relacionado con los sueños, vuelven los impertérritos anhelos de evasión: viajar, conocer mundo, salir y romper con lo cotidiano y vulgar de la vida; deseos que la habían acompañado siempre aunque con diferente fortuna. A partir del exilio estos anhelos de huida van a sufrir un brusco frenazo, del que no volverían a recuperarse. Sin embargo el sueño de volver a realizarlos jamás la abandonó del todo. En *Quien fuera* es claro y rotundo este sentimiento (“Ay, quién fuera pez / y poder nadar / hasta recorrer / el fondo del mar. / O quién fuera ave, / de esas viajeras / y correr el mundo / sobre mares, tierras. / O ser una nave / que a otros mundos llega / para ir de vista / a algunas estrellas”). En *Alas*, el cuerpo y el alma de la poeta adquieren autonomía y se alían de forma violenta para reclamar a su dueña el derecho a salir a otros lugares, a liberarse de esas pesadas anclas que parece haber echado su vida y que la tienen inmovilizada (“Mi corazón pide alas, / y mi mente pide espacios. / Gritan y gritan y

⁷⁵⁷ «—Yo soy un sueño, un imposible, / vano fantasma de niebla y luz; / soy incorpórea, soy intangible; / no puedo amarte. /—¡Oh, ven, ven tú! », Gustavo Adolfo BÉCQUER, *Rimas y Declaraciones poéticas*, op. cit., p. 105.

gritan. / Ya no sé cómo acallarlos”). El símbolo de las alas es ya una imagen clásica en su poesía para connotar esos deseos de liberación. Otras veces es el pasado que vuelve una y otra vez, el estímulo para renovar esas ansias de seguir conociendo mundo. En el poema *Al Brasil*, confiesa el deseo de volver otra vez a la ciudad de Río de Janeiro, que conoció muchos años antes, ya que la primera vez que estuvo allí fue de paso, cuando marchó por primera vez a Hispanoamérica (“Al Brasil deseo ir, / Bañarme en el Amazonas, / y a sus montañas subir. / [...] / Y al Brasil quiero volver / para ver la luz de Río / como aquel amanecer”).

Muy relacionado con este mundo de ensoñación está el de las presencias o presentimientos, voces muy próximas a las sombras, que se le acercan de manera recurrente para avisarla de peligros, para comunicarle cosas que, a menudo, no entiende y que aparecieron por primera vez en *Canciones de mar y tierra* y se asentaron en su poemario *Niño y sombras* para no abandonarla nunca más; en el primer poemario normalmente surgían de manera repentina en atmósferas vagas e imprecisas⁷⁵⁸, en cambio, en *Niño y sombras*, estas voces están relacionadas con la muerte o bien con los momentos de desorientación anímica⁷⁵⁹. En *Vida o río* también son turbadoras, así en el poema *Momento*, recrea una escena de pesadilla: la poeta se encuentra en la montaña, en medio de un cambio meteorológico repentino que la rodea y envuelve en la niebla, originándole sensaciones de inquietud y pérdida. De esa falta de luz surge una voz que se dirige a ella, confundiéndola y desorientándola porque no es capaz de descifrar el significado de lo que decía (“Lo alto de una montaña; / yo, sola, al atardecer. / Vi formarse densa niebla; / pronto me empezó a envolver. / No se veía a dos pasos, / yo no sabía qué hacer. / Entre la espesa neblina / lejana voz escuché; / llamaba a mi corazón / y decía no sé qué...”). En

⁷⁵⁸ *Paseos* es un poema que evoca una de sus habituales caminatas por la ciudad de Londres, una noche de niebla (“La luz de esta noche blanca ¿adónde me va llevando?... / Y el alma se me deshace / en surtidores de sombra. / Y con un timbre de niebla / siento que una voz me nombra”) o en el poema titulado *Hyde Park* escucha unas voces lejanas que reconoce (“Nadie pasa. Una canción / me está gritando en el viento; / y llama a mi corazón, / que en el corazón la siento... / Nadie pasa. / Y yo he escuchado un lamento... / Cante hondo”), Concha MÉNDEZ CUESTA, *Canciones de mar y tierra*, op. cit., pp. 57-58 y 52.

⁷⁵⁹ En el poema *¿Hacia qué cielo, niño...* escribe (“Ahora esa voz, que vence, / del más allá me llama / más imperiosamente / porque estás tú, mi niño”). Pero el poema más claro sobre estas voces es el titulado *Por paisajes de bruma y anhelo* en el que expresa con claridad lo que significan estas presencias (“Por paisajes de bruma y de anhelo / a lo largo del sueño he vagado. / Altas luces salieron a hablarme / desde cielos remotos y helados. / Una luz me decía: ‘¡No vayas!’ / Otra Luz susurraba: ‘¡Despacio!’ / Otras y otras decían palabras / que en el sueño quedaban temblando”), Concha MÉNDEZ CUESTA, *Niño y sombras*, op. cit., p. 8 y 19.

sus *Memorias* narrará lo que le sucedía en su casa de Coyoacán y que evocará en el poema *Sombras* (“Ya son las dos menos cuarto; / la noche envuelve el jardín. / Veo entre la sombra / sombras / –hace tiempo que las vi–. / A esta hora vienen siempre. / ¿Qué es lo que querrán de mí?”). De hecho, en su relato autobiográfico hablaba, con bastante gracia, de estas presencias que aparecían en su jardín:

Me habían advertido, el propietario y luego algún vecino, las características de una propiedad tan antigua como la mía: «Has comprado un terreno con tal lujo que hasta fantasmas tiene». Y sí que los tenía. A los pocos días de llegar a Coyoacán, sobre las dos de la mañana, porque es mi costumbre acostarme muy tarde, me asomo por el ventanal del salón y veo un traje blanco escarchado que se mueve; y como le daba la luz, se movía con claridad, dirigiéndose a mí. No me asusté. Yo no me asusto de los muertos, quienes me dan miedo son los vivos. Al día siguiente, sobre la misma hora, me asomo y vuelvo a ver. «Señora —me dice la muchacha al día siguiente—, ¿es que anoche no hubo luz? Se lo digo porque encontré gotas de esperma de su cuarto a la terraza». En ese momento descubrí que era sonámbula. Siempre he tenido en el armario de mi cuarto un candelabro con una vela para cuando temblase y se fuera la luz. Se ve que yo quería realmente hablar con el fantasma, pero como de día no me atrevía, salía de noche con la vela aquella para encontrarlo. [...] Aquel fantasma escarchado no lo volví a ver. Pero aparecieron dos cabezas de españoles, nítidamente dibujadas en un muro. Aparecieron y desaparecieron con el tiempo⁷⁶⁰.

Con la misma naturalidad y cotidianeidad que en este texto describe a estos “fantasmas”, la poeta expone a través de este poema *Ruidos* cómo son, al tiempo que se pregunta si podrá alguna vez establecer con ellos lazos afectivos (“Cada fantasma / tiene su ruido; / en las noches, a oscuras, / lo percibo. / A veces es como aire / que me roza; / en mi frente, en mis manos / lo he sentido. / Pienso: ¿un día / nos haremos amigos?”). En el poema *Siguen* vuelve a insistir en que las voces continúan llegando pero no es capaz de saber qué quieren de ella, solo sabe que provienen de un lugar incierto y desean comunicarse con ella, aunque no lo logran y la vuelven a dejar como antes, pero más desconcertada (“Siguen llegándome voces / no sé de qué mundo extraño. / No entiendo lo que me dicen / pero me dejan pensando. / Son así como si un eco que viniera de lo alto / quisiera entablar conmigo / un misterioso diálogo. / Y en mi soledad me dejan, / así como me encontraron”).

Un grupo importante de poemas lo conforman los que recrean el tema de los cambios en el paisaje producidos por las fuerzas de la naturaleza. Las estaciones son percibidas por la poeta intensamente, proyectando su estado de ánimo en todas las mutaciones naturales o bien dejándose arrastrar por la atmósfera que originan. Es la expresión de un sentimiento parecido al que expresaba Keats en el comienzo de su poema *Endymion* cuando escribía: “A thing of beauty

⁷⁶⁰ *Memorias...*, op. cit., pp. 130-131.

is a joy for ever: / Its loveliness increases: it will never / Pass into nothingness. [Algo bello es una eterna alegría: su hermosura aumenta; / nunca se disolverá en la nada]”⁷⁶¹.

El otoño es una estación acogedora y querida por la autora; la temperatura, el color dorado de las hojas caídas, el viento y la luz recrean un ambiente decadente de suave melancolía que envuelve a la poeta y la transporta a un estado anímico de paz y sosiego. En *Ráfagas* la fuerza del viento es la encargada de tapizar el suelo de hojas (“En ráfagas el viento / tira las hojas. / Hojas color de cobre / que el suelo alfombran”). Al igual que en el poema de A. Machado *A un olmo seco*, cuando el poeta frente a la destrucción y muerte, recobraba la esperanza a través del milagro de la creación en la naturaleza y escribía (“Al olmo viejo, hendido por el rayo / y en su mitad podrido, / con las lluvias de abril y el sol de mayo, / algunas hojas verdes le ha salido”)⁷⁶², Concha Méndez se asombra también de esta fuerza generadora de vida que no se rinde a desaparecer en toda su belleza (“En el árbol aún quedan / —verdes con rosa— / unas recién nacidas / que al alma asombran”). En *¿Por qué?* se interroga por la razón de su preferencia por esta estación, focalizando esa atracción temporal en dos agradables sensaciones, una acústica y la otra táctil: “¿Por qué me gustará tanto / el otoño, /y pisar las crujientes / hojas secas, / y sentarme en el banco / de algún parque, / para que el viento / envuelva mi cabeza?”. En *Trigal* la tarde tormentosa reitera esta sensación de vorágine eólica alrededor de ella (“En la tarde tormentosa, / a galope llega el viento. / Va batiendo las espigas, y el ala de mi sombrero. / Con la gran fuerza que viene / pasa envolviendo mi cuerpo”). Emilio Miró señala de esta fuerza natural que “Viento que sin ser el destino, como León Felipe, sí es una de las grandes fuerzas naturales, como el agua, de esa vida siempre poderosa, siempre pujante —más allá de las sombras y la noche—, en la poesía siempre viva de Concha Méndez”⁷⁶³. *Octubre* es un poema de corte intimista-simbolista en el que, el viento de poniente y la luz al atardecer invitan a la poeta a experimentar sentimientos de fusión y pérdida, convertida en la resonancia acústica de esa atmósfera placentera (“Pasa del rosa al azul / el poniente de esta

⁷⁶¹John KEATS, *Obra completa en poesía*, Arturo Sánchez (trad.), Tomo I, Barcelona, Ediciones 29, 1976, pp. 166-167.

⁷⁶²Antonio MACHADO, *Obras: poesía y prosa*, op. cit., p. 172.

⁷⁶³MIRÓ, Emilio, “Preliminar” de *Vida a Vida...*, op. cit., p. 34.

tarde. / El cielo atrayente está; / es como cristal el aire. / Yo quisiera confundirme / entre este aire y ser / un eco que se escuchara / en el suave atardecer”). El poniente, la puesta del sol, tiene para ella una cualidad regeneradora y terapéutica de relajación de su espíritu. Los colores, la luz proyectan y configuran ese tiempo, que parece transcurrir lenta y pausadamente, como no queriendo terminar esa belleza armónica originada, que se eleva a la categoría del sueño (“Es una tarde / en que predominan / los anaranjados, / los blancos y azules. / Admiro el poniente, / la tarde que pasa, / todo tiene un tinte / de sueño, de gracia... / Frente a este poniente / mi mente descansa»). Es el concepto de tarde machadiano, un espacio temporal para la fuga anímica.

El atardecer también es apreciado en otras estaciones como el invierno. En el poema *Siento* dedicado a “*M^a Olga de Caso*”, observa las mudanzas que se producen al caer el sol en el paisaje. Silencio, sobriedad, quietud son las notas dominantes del momento, que parecen arrastrar a todo el paisaje a detenerse, a dejarse llevar por el cálido sueño, incluso el propio tiempo parece introducirse entre las ‘sábanas’ de las nubes (“Siento que la tarde sueña. / ¿Con quién soñará la tarde? [...] Son las cinco. Es el invierno; / austeridad en el paisaje; el sol se viste de oros. / Se ven árboles gigantes / con las ramas tan desnudas / como nunca las vi antes. / Hay una ausencia de pájaros. ¿En dónde estarán las aves? / ¿Las hace dormir el frío / un sueño largo, constante? [...] Bajo las nubes plomizas, / se va marchando la tarde”)⁷⁶⁴. La belleza del espectáculo es impredecible, siempre nueva, nunca termina porque cada día es diferente, lo que le lleva a la poeta a establecer la comparación con el azar de los juegos de cartas⁷⁶⁵ (“Ningún cielo se repite / —igual que un juego de naipes—”). En *¿Amigas?* la poeta vuelve a mirar el cielo, pero esta vez para mirarlo en la noche, para ver las estrellas y abandonarse en meditaciones ensoñadoras (“¿Cómo parpadea / en esta noche / la lejana estrella! / ¿Querrá decirme algo / que yo no sepa? / Me la quedo mirando. / ¡Estoy tan lejos de ella!...”).

A veces, como en *Luz y sombra*, observa en el amanecer, los lentos y armónicos cambios de luz porque su impenitente insomnio no le ha permitido evadirse en el cálido y

⁷⁶⁴ Para ver texto completo, Anexo.

⁷⁶⁵ «Ahora mi principal distracción es jugar a los naipes. Siempre he jugado; además creo —cuando no se derrocha fortunas— que el juego debería practicarlo todo el mundo, porque es una especie de gimnasia para el cerebro», Concha MÉNDEZ, *Memorias...*, op. cit., p. 149.

reconfortante sueño (“La luz apenas llegando / y se clarea el paisaje. / La noche se ha ido yendo, / tranquilamente, a ocultarse. / No quiso el sueño esta noche / albergarme en su morada, / por eso es que están mis ojos / mirando esta madrugada”). A Concha Méndez siempre le atrajo estar cerca del mundo natural. La contemplación, en su vida cotidiana de las plantas, árboles, flores era motivo suficiente para cambiar su humor, llenar su tiempo de energía, para alegrarle el día. La belleza de los colores, las formas, los olores de esta parte de la naturaleza le proporcionaban argumentos imprescindibles para seguir existiendo. Cuando adquirió el terreno en Coyoacán para hacerse la casa en México, se la compró a un anticuario que la vendía porque habían fragmentado una finca en cuatro partes. Los del lugar le contaron cómo había sido esa propiedad, pero ella sobre todo recordaba lo siguiente: “El jardín de esa casa había sido, en sus mejores tiempos, maravilloso, una cosa de sueño. Me cuentan quienes ahora son nuestros vecinos, que estaba sembrado por zonas de colores; es decir, había grandes extensiones cultivadas con flores blancas, y luego, amarillas, rosas, azules, violetas; todos estos colores en su variedad de gamas, de tonos”⁷⁶⁶. En *Flores, sueños* manifiesta el placer de estar rodeada de flores naturales en su hogar (“En el florero, / hoy tengo margaritas / y crisantemos. / Ayer tenía / lilas, blancas camelias / y siemprevivas. / Ya están abriendo / en mi jardín orquídeas / y pensamientos. / Y otras flores silvestres / sin abolengo. / Cada vez que las miro / creo que sueño”). La misma sensación aparece en *Maceta* (“En la maceta, / hojas de terciopelo / y violetas. / Violetas africanas, / que de muy lejos / me llegaron un día –hace ya tiempo–. / Desde ese día, / en mi alcoba se siente / más alegría”); en *Buganvilla* escribe: “Amaneció con flores / la buganvilla. / Parece que corales / le ha puesto el día. / Corales rojos. / Hoy es día de fiesta / para mis ojos” y en *Terraza*, la belleza del color de las flores se capta y disfruta con la primera luz del día (“Azul el amanecer. / Se ven los geranios rojos / que empiezan a florecer. / Y se ven blancas camelias / en la maceta de al lado; / y unas rosas amarillas / de pétalo acapullado. / Al salir a la terraza, / el día me ha saludado”).

Hay un curioso, aunque mediocre poema, en el que describe un bodegón: en una bandeja aparece diversa fruta destacando sobre todo sus cualidades pictóricas. El cuadro

⁷⁶⁶ Concha MÉNDEZ, *Memorias...*, p. 129.

resultante es tan atractivo, proyecta tal energía que le hace cambiar la terminología y el significado tradicional del cuadro, que ella nombra *Bandeja (Naturaleza viva)*, es decir, la belleza infiere vida a las frutas (“Pálidas, rojas ciruelas, / los amarillos bananos, / oscuros higos y brevas, / las peras y los duraznos, / con las muy sabrosas uvas, / los nísperos y los mangos. / Al centro de la bandeja / una gran piña, mostrando / –bajo las múltiples luces– / las hojas de su penacho”).

En la poesía de Concha Méndez reaparece un simbolismo primitivo, natural, puro que la empuja, desde siempre, a identificar sobre todo en momentos de soledad, su mundo interior en el exterior, especialmente el referente a la naturaleza⁷⁶⁷, aunque haya habido épocas anteriores en las que no rechazaba el artificio de la urbe, como ya se ha señalado. El efecto impresionista de la luz en los objetos y el dinamismo de las fuerzas naturales son paralelos a los estados de ánimo en gran parte de su poesía, que aparece mucho más en la primera etapa poética de la autora, de forma clara en *Canciones de mar y tierra* y ahora en este libro. Sin embargo se observa una diferencia en cuanto al espacio poético referido; mientras en el pasado hay un desequilibrio que potencia el núcleo temático marino sobre el terrestre, ahora el orden es totalmente inverso. Este paralelismo mundo interior-paisaje está descrito con claridad en el poema *Gemelas* (“El sol dora los paisajes, / la lluvia los entristece, La neblina los ensueña. / Con los hielos y las nieves, / el alma se les congela. / Todos los paisajes tienen / un alma que es mi gemela”). En *Azules* la poeta siente otra vez la llamada del mar, pero, aunque sabe que volverá algún día a contemplarlo, sin embargo ahora parece que ya no puede utilizar esa libertad de antaño para moverse o que su energía vital ya no es la misma (“Los azules del mar / me están llamando; / en la distancia escucho / su llamada. / Iré a verle algún día, / no sé cuándo, / porque del mar aún sigo / enamorada”). En *Isla*, su relación con la naturaleza es tan íntima que declara su deseo de fusión panteísta con ese mundo natural como un elemento más integrado en

⁷⁶⁷ José María MARTÍNEZ DOMINGO, en un interesante artículo sobre los intentos de Juan Ramón Jiménez de definir los espacios de su mundo interior, señalaba impresiones parecidas a las expresadas por Concha Méndez: «se percibe un repetido intento de perfilar y definir los oscuros constituyentes de su intimidad aprovechando el rico simbolismo que ofrece el espacio concreto del jardín. Con ello -también lo advirtió Darío en su recensión del libro- este lugar se interioriza y sus habitantes y elementos decorativos devienen en trasposiciones de las inquietudes espirituales del poeta», “Juan Ramón Jiménez y Rubén Darío: Naturaleza e intimidad en *Arias tristes*”, art. cit., p. 242.

armonía. Y en esta integración hay una sensación táctil que domina y obsesionaba a la poeta: la de la frescura que tanto la agobió a partir del exilio en la isla de Cuba y en México (“A veces quisiera ser / árbol en isla desierta / y vivir bajo aquel sol / bajo las altas estrellas, / como los árboles que / se ven cubiertos de hiedra, / y así sentir el frescor / del traje que me cubriera”). Y *Déjame* es un poema atípico en este libro, por el tono sensual que manifiesta en esa atracción de la naturaleza marina, tan frecuente en sus poemarios de juventud (“Déjame, ya baja / la marea blanca / y quiero bañarme / a la luz lunar, / porque está la noche / soñando jazmines / y embrujado el mar”). En *Lluvias* vuelve a tratar de esta comunión con la naturaleza, pero no referida a la percepción anímica sino fisiológica de los cambios del tiempo atmosférico, en él describe el dolor real, físico de las personas, sobre todo mayores, cuando hay cambios atmosféricos con un lenguaje coloquial y cercano (“Por las calles, las esquinas, / llorando está la mañana, mañana capitalina. / Yo también paso llorando, / porque un dolor que me hiere / ya casi me va matando”).

En cuanto a su contacto con el mundo animal, la poeta en esa perseverante actitud contemplativa y analítica de su entorno natural, observa el comportamiento de los animales. En *Tordo* es el pájaro que la acompaña en el atardecer, en ese paso melancólico del tiempo, sus movimientos, su color negro y la luz que se va apagando invitan al abandono (“Juega un tordo / entre los verdes, / salta y salta / sin cesar; / es una tarde / tranquila; / se ve al fondo / la ciudad. / El tordo viste / de negro; / la tarde / cayendo está. / Siento que duerme / el ambiente, / mientras, la tarde / se va”). En cambio, cuando contempla al animal del poema *Mi caballo*, la impresión del espectáculo, le despierta sentimientos de libertad, de fortaleza y placer salvaje (“Al aire sus crines, / cascabeleando, / por la ancha vereda / corre mi caballo, / mi caballo blanco. / Desde el alto monte / lo estuve mirando”). Recuerda al poema *Pampera*, aunque la protagonista entonces galopaba sobre el animal y ahora se consuela en la contemplación del mismo⁷⁶⁸. En cambio, el vuelo de las *Mariposas* la poeta lo interpreta como un signo premonitorio que le anuncia la buena noticia de la llegada de un ser querido (“Las dos llegaron muy juntas / y en torno mío

⁷⁶⁸ «Mi caballo una carrera / corrió con el vendaval. / Era la noche pampera, / doble lirio de cristal», *Canciones de mar y tierra*, op. cit., p. 124.

volaban. / Presentí buenas noticias / en el blancor de sus alas. / A la mañana siguiente, / alguien de lejos llegaba”).

El eje temático de la muerte es abordado desde diferentes planteamientos anímicos, cambiando el significado y trascendencia del hecho mismo en cada momento. Un primer sentido aporta la incertidumbre, la inseguridad e inquietud que el *yo* lírico proyecta sobre su previsible final, que cada vez presente más cercano. El poema *El día que me siembren* desarrolla una imagen que elimina cualquier dramatismo del final de la vida; la poeta se pregunta por su suerte, una vez que haya sido enterrada “sembrada” como si fuera una planta cualquiera de la naturaleza. Las opciones, en las postrimerías de su vida, para su esencia corporal se dividen entre seguir el ciclo de la energía en su incesante transformación, es decir, convertirse en materia orgánica para restaurarse como elemento vegetal, o bien terminar en la más absoluta nada siguiendo los designios divinos de la doctrina cristiana (“Polvo eres y en polvo te convertirás”). La poeta acaba el poema preguntándose cuál será, en realidad, su destino final, es decir, se plantea el eterno interrogante sobre el destino del ser humano más allá de la muerte (“¿Qué nacerá de mí / el día que me siembren? / ¿Serán rubias espigas, / alguna flor silvestre, / o un árbol solitario / bajo la luz celeste? / ¿O será puro polvo / que algún viento / se lleve? / ¿Qué pasaré yo a ser / el día que me siembren?”). A este tema vuelve en *Camino* a través de la imagen no del final del trayecto como sería esperable dentro de la imaginería tradicional, sino por el “borde del camino”, especificando que lo importante, lo que realmente le preocupa es todo aquello que rodea y antecede al hecho de la muerte, mucho más que el propio fallecimiento (“¿Qué es lo que me está / esperando? / Eso quisiera saber. / Al borde de mi camino / ¿qué es lo que me / encontraré?”).

El poema *La risa* evoca, de manera irónica, el recuerdo uno de los dichos de la tradición popular repetido de generación en generación (“Alguien dijo que ‘la risa / es la gran enterradora’. / Algo se me está enterrando / porque río a todas horas”). Concha parece expresar una actitud vital optimista, desenfadada y frívola ante la muerte, sin embargo, si relacionamos el contenido del poema con otros del libro, la risa que describe es una reacción casi involuntaria

ante la realidad, que no obedece a un estado asentado de felicidad, sino que es efecto del distanciamiento irónico.

La otra dimensión significativa sobre la muerte desarrollada en varios poemas obedece a un hecho real de su vida, un intento de suicidio que ella describe perfectamente en sus *Memorias*⁷⁶⁹. En el poema *Muerte*, el yo se cuestiona por la raíz y origen del intento de suicidio que la atrajo antes de tiempo. Describe las sensaciones y percepciones que iba experimentando en la agonía y los estertores cercanos a la muerte, destacando la impotencia para la movilidad y el habla que le impedía comunicarse con los demás, y, en cambio, subraya la capacidad de escuchar lo que hablaban a su alrededor; por lo tanto su capacidad de percepción seguía viva, parecía resistirse a ese final. Y esas voces, que en otros poemas no sabía interpretar, ahora, son aquellas que le devuelven a la vida, son las que la iban a salvar (“¿Por qué me llamabas? / ¿Por qué me atraías? / ¿Por qué era difícil / esta vida mía...? / Al verte de cerca, / no se qué sentía. / Mi cuerpo ya inmóvil, / el habla perdida, / mas, cuanto pasaba / mi oído lo oía... / De pronto, unas voces / hacia mí venían. / Mi resurrección / empezó aquel día”). En esa búsqueda de explicaciones o razones por las que deseó la muerte, el poema *El tren* parece apuntar que si no lo consiguió fue porque todavía no había finalizado totalmente su misión en la vida; a través de la imagen del tren que la conducía hacia el final en ese suicidio, la poeta se apea en la estación de la vida, en espera de que algún día pasase otro, que la trasladaría a un destino incierto, tan inseguro que podría ser, incluso, otro falso aviso (“Aún tendría algo que dar, / cuando decidí marcharme / en busca de un más allá. / No pude irme y quedé / en una estación de espera / en espera de mi tren. / ¡A ver adónde me lleva / –si es que me lleva esta vez–...!”). Ella realiza el esfuerzo de explicar lo que le ocurre e intenta ubicarlo en alguna categoría racional, sin embargo llega a esa temible *contradictio in terminis* de la vida, que la arrastra a una *reductio ad*

⁷⁶⁹ «Caí. Decía que caí en una depresión. Me tendí en la cama para morir. Era la una de la tarde. A las dos la muchacha entra y me deja —como todos los días— la bandeja de la comida. A las tres vuelve y, al ver que no me he levantado, se va a llamar a la familia. (Sentía que estaba desapareciendo). Llegó mi hija. No, fue mi nieto mayor, que me agarró por los hombros; y con mi voz sin peso, le dije: «Me he suicidado». Llegó la pediatra. Después el cardiólogo. Finalmente, fui a parar a la sección psiquiátrica del Sanatorio Español. Me vaciaron el estómago y en los análisis descubrieron que mi depresión nerviosa se debía a falta de litio en el organismo. Cuando empezaron a dosificarme las sales, me sentí mejor. Cuando apareció en las librerías la *Antología Poética* que me publicó Joaquín Mortiz y me trajeron al sanatorio las reseñas, comprendí que mi vida estaba llena de estímulos y me dieron ganas de vivir», Concha MÉNDEZ, *Memorias...*, op. cit., pp. 138, 142.

absurdum; quizá porque las paradojas y las contradicciones son una de las constantes de la vida del ser humano. El mismo objetivo de buscar una explicación racional, una dialéctica del porqué no consiguió morir aparece en *Difícil*, donde si antes la justificación para seguir en la vida era el que no había terminado su tarea en el mundo, ahora arguye que se debía a la influencia astral, en una especie de protección cósmica sobrenatural y a un cierto determinismo, por el que su destino en la tierra todavía no había sido cumplido (“Por más que lo quise un día, / no pude dejar el mundo / y pasar a mejor vida. / Pienso que fueron mis astros / y la fuerza de mi sino / los que me dieron la mano / para seguir mi camino”). En cambio, en el poema *Aquel día* ya no pregunta el porqué deseaba morir y el porqué no lo consiguió; sabe y conoce la respuesta pero no desea comunicarla y deja al lector que la imagine libremente. Solamente expresa su íntimo conocimiento de lo que supone el hecho de morir (“Yo sé lo que es estar / en agonía. / Yo sé lo que es estar / junto a la muerte. / Y yo sé por qué / en aquel día, / cambió mi vida / y cambió mi suerte”). La poeta exponía una perturbación grave, un desconcierto emotivo que respondía a la angustia latente que le dictaba el desenlace fatal. Pero, sobre todo, es el dolor moral, profundo, intolerable de la melancolía el que actuaba en el dominio de la afectividad.

Por último, Concha Méndez expone la forma de actuación serena del *yo* ante la muerte. En el poema *Algo* la autora sabe de la partida de un ser muy querido al que hay que dejar que se marche libremente porque es su destino, por mucho sufrimiento que ello suponga. Es el concepto de la muerte como un hecho natural que hay que respetar en cada ser humano cuando le llega la hora de despedirse de este mundo (“Yo sé que te vas a ir, / y que no volveré a verte, / y algo me aconseja en mí / que no debo detenerte; / porque la vida es así...”).

Aparecen un amplio grupo de poemas en los que reflexiona sobre su existencia, registrando su significado individual. La reflexión metapoética revela uno de los hechos trascendentales para su vida ya que le ha aportado armonía en su personalidad y, muchas veces, consuelo y paz. El poema *Voy* expresa el deseo de seguir buscando y encontrando el verdadero sentido de su vida, a través de su creación poética, porque le proporciona la energía suficiente para volver a renacer de sus cenizas (“Voy a llenar de versos / las horas de mi vida. / Voy a vivir cantando / a todo cuanto exista. / Así como Ave Fénix, / voy a morir un día”). Es la libertad de

elegir el propio destino, que podrá o no podrá cumplirse porque su ejecución no solo depende del hecho voluntario de ser sino también de poder ser⁷⁷⁰. En este sentido, como señala Javier del

Prado:

Esta conciencia del yo como diferencia va a desempeñar una función sin duda relevante en todos aquellos creadores y movimientos que intenten erigir en eje de su estética la innovación, o sea la subversión, el yo que en vez de someterse a un género y a unas normas determinadas, rompe los moldes e impone su propia ley⁷⁷¹.

Sabe que, a lo largo de su vida ha ido quemando naves una a una, o se las han quemado otros; unas naves vitales que alguna vez soñó utilizar y que a veces consiguió disfrutar; sin embargo, su presente no le ofrece las mismas oportunidades, por lo que recurre a esta solución lírica, a lo único que tiene a mano: su rico mundo interior, en el que se cobija durante su vida y que le proporciona un cierto salvavidas. Este sentimiento de refugio de sus vivencias y sentimientos en el quehacer poético aparecen en *¿De dónde?* Se pregunta por el sentido último de su inclinación a la poesía (“¿De dónde vendrá / este sueño mío / que se hace canción...? / ¿Por qué llega a mí / y me toca siempre / el corazón...?”). Incluso en otro poema del libro *Inspiración*, la escritora se interroga acerca de la naturaleza, la índole de esa inspiración (“¿Es una luz / que se enciende? / ¿Es un eco / que nos llega? / ¿Es el azul / de un lucero? / ¿Es el brillar / de una estrella? “), es decir, ese momento armonioso en el que todo tiene sentido es ¿creación luminosa?, ¿reflejo de sonido?, ¿color o luz brillantes? La respuesta la da ella misma con la última pregunta retórica separada del resto y que expresa el significado de orientación esclarecedora del supremo instante de la poesía (“¿O es faro / que se ilumina / cuando aparece / una idea?”). Recuerda el concepto de poesía pura que reprodujo Juan Ramón Jiménez en *Eternidades* (1918) como fuente de conocimiento metafísico y con capacidad para penetrar en las zonas veladas a la razón. Pero para Concha Méndez la poesía, o mejor dicho, el hecho de la inspiración creativa, en esta etapa de su vida, va más allá del hecho puramente intelectual, porque es el único refugio donde puede proyectar toda su potencialidad soñadora y vital sin ser censurada por los demás. En *Poesía*, expresa claramente este amado rincón para la evasión anímica (“Está en el aire, la siento, / y sé que viene a buscarme; / de par en par se abre el alma; /

⁷⁷⁰ «La posibilidad, tal y como escribe Kierkegaard [...] es la más pesada de las categorías», Sören KIERKEGAARD, *El concepto de la angustia*, trad. de J. Gaos, Revista de Occidente, 1930, p. 123.

⁷⁷¹ Javier del PRADO [et al], *Autobiografía y Modernidad...*, op. cit., p. 50.

también yo me siento de aire. / Las dos juntas recorreremos / tan fantásticos lugares / que yo diría son sueños, / para otros inalcanzables...”). En *Vida o río* hay un último poema, *Canción*, en el que reconoce ciertos momentos en su vida, en los que esa capacidad receptiva y creativa estaba descontrolada y el efecto que le acarreaaba esta actividad era doloroso y contrario a lo que ella deseaba encontrar en su poesía (“Canción, no cantes en mí, / sal afuera a pasearte. / Que algunos has de encontrar / que bien quieran cobijarte. / Que hoy me entristece / el cantar”).

Este poemario se caracteriza, pues, por estar plagado de interrogantes acerca de los temas esenciales de su existencia; hay una desesperada necesidad de encontrar respuestas. *Pregunto* es la demostración nítida del concepto de la vida como un oscuro camino lleno de interrogantes que empuja al ser humano, poco a poco, en la búsqueda de la luz que será su final (“Vivo llena de preguntas, / no me las sé contestar, / y le he preguntado al tiempo, / y le he preguntado al mar. / También pregunto a los vientos, / pregunto al astro solar. / Nada han sabido decirme / y pienso ¿por qué será? / Tal vez porque las preguntas / piden luz de un más allá, / y he de pasar, como todos, / viviendo en la oscuridad”). La existencia se define a menudo por sentimientos negativos de incertidumbre, frustración y soledad, así en *La vida* se expresa esa angustiada desorientación de su existencia (“Con la fijeza de un búho / me está mirando la vida, / y me siento como ave / que en el bosque está perdida). En otro poema titulado de la misma manera *La vida*, el concepto de la existencia se amplía con el de la desolación que supone para la escritora el no tener la vida que un día lejano soñó, sino algo muy diferente, que, aunque le ofreció lo que consideraba esencial, como lo hace una madre protectora con sus hijos, sin embargo, no cuidó, olvidó las formas de cómo debía hacerlo (“La vida fue buena madre, me dio lo que deseaba; / pero ¡qué distinto todo / a como yo lo esperaba!”). Más dramática es la percepción que asoma en *Pinar*, expresión, a través del recuerdo, de un sueño de total pérdida existencial, de una vida desoladora, sin rumbo, sin destino, que se mueve ya por azar, por inercia (“La otra noche soñé / que volaba sobre pinos, / que era muy grande el pinar / y no tenía caminos... / Desperté sobresaltada. / El camino de mi vida / seguí en esa madrugada”).

En cambio, algunos momentos de desesperación por la vida, como en *Dolor*, le hacen exclamar y revelar que es el propio sufrimiento lo que la mantiene como una superviviente en

el mundo (“Estoy viva de dolor, / me duele el alma / y el cuerpo. / ¡En medio estoy / de los dos...!”)⁷⁷². A partir, sobre todo de la Guerra Civil, la existencia de la escritora fue un duro recorrido vital como el de muchos exiliados, en el que tuvo que transitar como pudo, procurando encontrar motivos para seguir adelante. Esta fuerza para seguir, este deseo de vivir, a veces desmesurado, es lo que expresa el poema *Así* (“Entre estar triste o alegre / se me ha pasado la vida. / Viví entre las dos vertientes / y no he tenido medida. / Largo ha sido mi viaje / –viaje del existir–, / y no he tenido otro lema / que Vivir. ¡Vivir! ¡Vivir!”).

Esta severidad y rigor de la vida se manifiesta en el poema *Vivir* y nos recuerda, aunque el trasfondo filosófico sea mucho menor, a los dos últimos versos del poema *Lo fatal* cuando exclamaba “...y no saber adónde vamos, / ni de dónde venimos!...”⁷⁷³. La imagen de dureza en el camino de la vida aparece sugerida con el esfuerzo cotidiano que supone el hecho de ascender. Esta combinación del hecho cotidiano y la reflexión trascendental es muy frecuente en la poesía de Concha Méndez (“No; / no es el vivir una marcha / tranquilamente, por llanos, / que es subir cuevas arriba / sin saber adónde vamos”). Sin embargo la poeta, en *No tengo miedo*, parece no amedrentarse ante esas dificultades e intenta sobreponerse a ellas porque sabe, por experiencia, que el temor a la vida, a lo único que lleva es a desembocar en la nada (“No tengo miedo / a la vida. / Ni a la vida / ni a la muerte, / porque miedo / tuve un día / y me trajo mala suerte”).

La imagen de la marcha, el camino, el viaje de la vida, es utilizada por Concha Méndez, incluso para describir su forma de sentir. En una proyección sentimental alegórica, casi infantil, su cuerpo sería un territorio lleno de meandros por los que navegan los sentimientos como si fueran barquitos de papel, sobre todo aquellos que infieren las penas; cuando la poeta no puede soportar más sufrimiento, el corazón le sirve de puerto donde atracar y descansar (“Por los ríos

⁷⁷² Esta hipérbole del dolor recuerda los versos de la *Elegía a Ramón Sijé* cuando escribía: «... tanto dolor se agrupa en mi costado, / que por doler me duele hasta el aliento», Miguel HERNÁNDEZ, *Elegía a Ramón Sijé*, *Revista de Occidente*, Año XIII, N° CL. diciembre, 1935, p. 306.

⁷⁷³ Rubén DARÍO, *Cantos de vida y esperanza*, op. cit., p. 148.

de mi cuerpo, / a la hora de penar / navega mi sentimiento. / Y cuando cansado está, / mi corazón es el puerto / en donde descansará”)⁷⁷⁴.

En *Mar de llanto*, esta hipérbole de flujo de líquidos para expresar las heridas del alma se vuelve a hacer patente y además iguala de manera democrática a los seres humanos de cualquier condición (“El chino, el negro, el blanco, / el de la piel bronceada, / lloran lo mismo si tienen / un mal que les hiere el alma. / Yo ya no quiero llorar, / porque un día lloré tanto / y fue tan grande mi llanto / que más parecía un mar”). Pero incluso el verdadero llanto que refleja la hondura del penar, ella lo experimenta, lo descubre interno, dentro de su alma y así lo expresa en su sencillo poema *Llanto por dentro*: “El llanto que no se ve, / es el verdadero llanto; / así lloré no sé cuánto / y aún no he sabido por qué...”. Este desconcierto por no conocer la razón o la causa de este dolor de vivir puede estar contestado en el poema *A veces*, en el que la impotencia para expresar sus sentimientos, provoca incómodas arrugas en su alma que podrían luego manifestarse de forma abrupta o encontrarse en su lado más oscuro (“A veces no hallo palabras / para decir lo que siento; / como no puedo decirlo, / algo se queda adentro...”). También en *Coplilla* describe esa desazón íntima, esa molesta zozobra que le provoca un sentimiento que no sabe o no puede interpretar (“Algo se sembró en mi pecho / que no me deja vivir. / ¡Qué mala hierba habrá sido? / ¡No lo sabría decir!”).

Otro gran tema de su vida fue el eterno sentimiento de soledad. En este poemario aparece analizado desde dos perspectivas contrarias: *Puentes* es el poema de la desolación y el desamparo de una mujer que necesita y busca la compañía de los demás (“Hacia todos los confines / me paso tendiendo puentes / en busca de algún alma, / solitaria, que me encuentre”). En cambio, en *A solas*, la poeta parece buscar el aislamiento para encontrarse consigo misma, para indagar en esas profundas “galerías” del alma a través de ese íntimo diálogo machadiano,

⁷⁷⁴ También esta imagen acuosa de su cuerpo es muy definitoria de la personalidad de la poeta, que en momentos de calor o nerviosismo parecía deshacerse a través de la pérdida de líquidos. Cuando llegaron a Cuba, esta sensación se multiplicó hasta la exageración, casi hasta convertirse en un verdadero problema de salud: «El calor de Cuba me traía cambiándome de ropa tres veces al día y, entre cambio y cambio, tenía que tomar una ducha. Para soportar el calor, me hice una serie de trajecillos de chaqueta de manga corta de lino blanco; el sudor me empezaba por arriba, luego bajaba, bajaba y terminaba por encharcarme en mi propia agua. Cuando íbamos a cenar a casa de alguien y llevaba yo alguno de aquellos trajes de chaqueta, sudaba tanto que tenía que volver a casa vestida con el pijama de algún señor. Y ahí, encharcada, no podía moverme», Concha MÉNDEZ, *Memorias...*, op. cit., p. 112.

sin nada ni nadie que la perturbasen. La soledad y el silencio están connotados de forma positiva y expresan paz y sosiego (“Me gusta el estar a solas, / porque sé que estoy conmigo, / y se me pasan las horas / en diálogo continuo. / Y si me gusta el silencio, / es porque es mejor que el ruido”). Este mundo interior tan rico vuelve a relacionarlo con esa eterna soledad vital, aunque en *Sola* la lleva a concluir que es una soledad relativa porque su rica personalidad le proporciona los polivalentes “yoes” que siempre la acompañan (“Cuando estoy sola / no estoy / tan sola como parece; / que llevo dentro de mí / espíritus / combatientes. / El aire de su aleteo / me entretiene / y acompaña. / Siento que no estoy / tan sola / en mi vida / solitaria”).

Concha Méndez siempre pensó que su capacidad para experimentar los sentimientos y las pasiones era mucho mayor en ella que en los demás; este desequilibrio entre lo ofrecido y recibido le originaba sensaciones de injusticia e ingratitud que hemos señalado en los poemarios a partir de *Vida a vida*. Sin embargo, ahora, desde un gracioso razonamiento infantil, esta desigualdad bloquea, impide o destruye la propia relación emocional, sobre todo si se remite al sentimiento del amor (“Tu me quieres / como diez. / Yo te quiero / como veinte. / Unos amores así / difícilmente / se entienden”). Hay otro poema *Deshabitado* en el que Concha expresa la desolación de las personas que carecen de estas “galerías” anímicas que ella denomina “moradas” en clara alusión a la alegoría desarrollada en *Las moradas del castillo interior* (1577), de Santa Teresa de Jesús⁷⁷⁵. Para la poeta, el concepto de persona debe estar compuesto no solo de una forma externa, sino sobre todo de una riqueza espiritual interior que es el rasgo imprescindible para poder conocer al ser humano (“Quise pasar sus capas / atmosféricas, / y entrar en sus moradas. / Una vez conseguido / vi, con pena, / que allí no había nada... / Cuerpo deshabitado / era el suyo. / Su alma ¿dónde estaba?”).

En el desarrollo general de la vida del ser humano, la etapa de la infancia es el tiempo de la felicidad, la inocencia y la pureza. Concha observa y describe con placer a los niños que se encuentra, no solo a familiares sino a cualquiera que le llame la atención de alguna manera.

⁷⁷⁵ Resulta revelador que éste, su último libro, lo escribiera ya en la última etapa de su vida, con 62 años, en un momento turbulento y de incertidumbre en su vida (vigilada por la Inquisición, atacada por los Trinitarios calzados y con grandes problemas estructurales y económicos en su Orden Carmelita), para analizar los grados de la vida espiritual.

En *Niños (México)* destaca, a través de dos pinceladas impresionistas, en la cara de los niños de este país, el color oscuro y la forma; pero combinados estos rasgos externos, con otro mucho más importante en esta etapa vital: la capacidad de evasión lúdica a través de la fantasía proyectada en la potencia sugeridora de la mirada (“Ojos negros; / tez morena. / El óvalo de sus caras / redondo como moneda. / En su mirar algo tienen, / tal vez parece que sueñan...”). El rostro y el color oscuro de los ojos vuelve a ser la parte del cuerpo descrita en *Niña* pero ahora combinada en posición antitética con el color blanco de alma, símbolo de la pureza e inocencia de los niños (“Nieve en su cara, / con unos ojos negros, / negras pestañas, negra la cabellera / y blanca el alma”). En *Negrita brasileña* hace una descripción de toda la vestimenta de una niña de Brasil, destacando la fuerza vital de los colores que contrasta con el color negro de su piel y en perfecta conjugación armónica con otra de las características para ella imprescindibles, en la infancia: el ser feliz y poder sonreír a la vida (“Un sombrero de paja / con amapolas; / en los zapatos cintas / verdes y rojas; / el corpiño ajustado, / la falda rosa. / Lleva en su mano un cesto / con caracolas; / una blanca sonrisa / se ve en su boca”). En *Fiesta*, la poeta resalta el derecho de los niños al juego, a la diversión. La algarabía infantil de movimientos y sonidos se combina con la fuerza del viento en alegre armonía: (“El niño corre, / vuela su cometa. / El niño grita, / es día de fiesta. / A las escondidas / el viento juega”).

Hay dos poemas reveladores de la actitud con la que afronta la última etapa de su vida: *Invierno* y *Juventud*. En el primero sabe que, en el presente, solo queda el recuerdo y la soledad, compañeros del último viaje, sin embargo hay una fuerza interior que se resiste y que le proporciona el ímpetu suficiente para no dejarse abandonar en la inanidad (“Estoy en el invierno de la vida / con el cabello recordando nieves; / una gran soledad tengo de amiga, / un rumor de recuerdos en mis sienes. / Pese a ese frío / que acobardarme intenta, / vientos primaverales / me sostienen”) y en *Juventud* vuelve a insistir en que no ha perdido la energía juvenil que siempre estuvo en ella (“¡Que no está perdida; / que aún la llevó adentro / en mi larga vida! / ¡Juventud, tú eres / mi gran compañía!”).

3.4. El cobijo del mar de la memoria, *Entre el soñar y el vivir* (1981), diario cotidiano del dolor.

Entrar en el sueño es entrar bajo el sueño o más bien, por el sueño, en un lugar subterráneo, en una gruta –*ypnos*–; regresar a no ser visto; caer en el regazo de la vida madre que todo lo permite, dejar de atender al juego impuesto por la realidad, ése en que se paga prenda, para jugar a un juego propio, gratuito, donde no existe ley ni fronteras, donde, como decía Heráclito, se está en un mundo privado, donde no hay que responder porque no hay que preguntar⁷⁷⁶.

El libro *Entre el soñar y el vivir*⁷⁷⁷ expone la reunión existencial del conocimiento adquirido por la situación en que se vive a través de los sueños y el que se deriva del propio hecho de existir. La poeta intuye, desde la verdad descarnada y desnuda de la realidad, que necesita volver a configurar su mundo y hacerlo más habitable. Y como señalaba María Zambrano los sueños eran “intentos de humanización”⁷⁷⁸. A través de la ensoñación buscará argumentos para elegir entre poder *ser* o poder *no ser* en una realidad en disolución porque necesita haces imaginativos en los que proyectar su esperanza.

Hay una visión crítica y personal del momento histórico y de la sociedad insolidaria que se rige por criterios mercantilistas⁷⁷⁹. Denuncia el enfrentamiento internacional entre países capitalistas y comunistas, el aislamiento que propicia el progreso material, las consecuencias de la contaminación del planeta y todos aquellos factores que contribuyen a la alienación del ser humano. En la última etapa de su vida, camina hacia un cierto aislamiento, hacia una soledad íntima, semejante a la que encontraron otros muchos poetas, como Rosalía de Castro, G. Adolfo Bécquer o Antonio Machado, huyendo de una sociedad que les parecía carente de valores humanos. La obra expresa, además de su honda preocupación frente al progreso y los valores

⁷⁷⁶ María ZAMBRANO, *El sueño creador*, Madrid, Taurus, Turner, 1986, p. 35.

⁷⁷⁷ Este libro apareció publicado por la Universidad Autónoma de México, como *Cuadernos de poesía* en 1981; sin embargo, esta edición no ha sido posible localizarla en las bibliotecas consultadas, por ello el texto seleccionado para este estudio pertenece a la edición que ha realizado Catherine G. BELLVER de la *Poesía completa* de Concha MÉNDEZ CUESTA, op. cit., pp. 353- 376.

⁷⁷⁸ María ZAMBRANO, *Los sueños y el tiempo*, op. cit., p. 97.

⁷⁷⁹ Su desconcierto conecta con el que mostraron poetas como Lorca y Alberti en su etapa poética surrealista: «Grandes poetas, algunos de los cuales habían entonado beatíficos himnos a la máquina, sucumben a la desilusión y desencanto ante las consecuencias de la industrialización y las convulsiones históricas de su tiempo. [...] poesía tempestuosa, desordenada, que rompe moldes y tradiciones formales para encarar su descontento, su amargura y protesta, en un nuevo lenguaje desquiciado y caótico como el mundo que tratan de proyectar», Juan CANO BALLESTA, *Literatura y tecnología. Las letras españolas ante la revolución industrial (1900-1930)*, Madrid, Orígenes, 1981, p. 18.

mancillados por él, la protesta angustiada de la escritora ante la barbarie de nuestro tiempo, su sinrazón y su caos.

El poemario está formado por cuarenta y siete poemas iniciales y un segundo bloque que consta de ocho poemas, que se enmarcan dentro del título *A Manolo en su irremediable ausencia*; forman un grupo aparte porque están dedicados a Manuel Altolaguirre cuando acababa de morir en un accidente de tráfico junto a su segunda compañera M^a Luisa Gómez Mena. La voz poética, en buen número de composiciones se dirige en un diálogo íntimo al alma en su reiterado y obsesivo deseo de encontrar respuestas a sus interrogantes vitales. En la mayor parte de los poemas no hallará la contestación adecuada porque o no existe, o no puede encontrarla. Un segundo grupo lo conforman los poemas en los que advierte de los peligros que acechan al mundo y que los dirige a un *tú* receptor, normalmente “niño”, o bien a un receptor universal en tercera persona que esté dispuesto a comprometerse en esta cruzada para salvarlo de su extinción. Al final hay ocho poemas dirigidos al receptor ausente, M. Altolaguirre, en quien proyecta todos los sentimientos de pérdida.

Concha Méndez se reconoce distinta a los demás y revela un cierto orgullo por la dignidad que sostiene esta búsqueda libre de la soledad, aunque desconfía del mundo y expresa cierta inseguridad al no encontrar valores sociales en los que reflejarse. Ella que en tiempos pasados había mantenido una actitud desafiante ante las pruebas dolorosas que le reportaba la vida, ella que mantenía una postura activa, combativa, que se levantaba continuamente como *Ave Fénix*, porque actuaba persuadida de poseer la razón, ahora, con la edad, el desarraigo y la soledad, se pregunta si su vida ha merecido la pena, si no ha malgastado el tiempo en luchas inútiles, en búsquedas infructuosas, si realmente ha tenido la existencia que ella deseaba o si se encuentra (“tras los años / en el punto de partida”). Expone un cierto escepticismo metafísico lo que no le deja serenarse a través del recuerdo. El presente se actualiza en la crisis del mundo y el hipotético futuro se desliza de forma vertiginosa hacia el abismo. Se aúnan en su vida la toma de conciencia de dos desdichas: una externa, la del caos de la humanidad y otra íntima, la inquietud derivada de su desgaste existencial, percepción personal muy elaborada a partir de un riguroso e íntimo autoanálisis. Por lo tanto necesita buscar el *logos* regenerador donde

encontrar asideros emocionales que le devuelvan de alguna manera la esperanza en un futuro mejor.

Durante su estancia en México no se adaptó de forma total a este nuevo país y a sus gentes, siempre soñó con volver a Madrid –a la ciudad natal– como muestra de un cierto rechazo (velado o inconsciente) al nuevo país que la había acogido, creando un mundo imaginario en el que la poeta declaraba verdaderamente habitar, y en donde encontraba, de alguna manera, el verdadero arraigo, a través de la vuelta al mundo de pasado y la confianza en la memoria⁷⁸⁰. Paloma Ulacia cuenta que su abuela no pudo o no quiso adaptarse a la nueva vida en tierras hispanoamericanas, parecía una mujer apátrida que no sentía como propio el país ni como compatriotas, las gentes con las que tuvo que relacionarse en México:

...en México, no pudo encajar, ni en los medios literarios, por un lado, ni en el grupo social de los refugiados, por otro. Después de la guerra se había quedado al margen, desilusionada de todo. Reflexionando sobre la guerra misma, comprendió que los españoles habían sido víctimas de una trampa: que bajo el pretexto de defender unos ideales (algunos más dignos que otros), se habían asesinado, entre sí, hermanos, amigos y vecinos. Sumada a esta desesperanza, a esa tristeza por haber visto tanta muerte, estaba la misoginia de sus contemporáneos. Si Gerardo Diego no la había incluido en su famosa "Antología" (como tampoco había incluido a otras poetas de la Generación del 27), mucho menos iba ella a ser tomada en serio ahora. [...] Así, desilusionada con la humanidad, desilusionada con los medios literarios, ella asumió su exilio con el mayor pudor y dignidad posibles, adaptándose a su nueva realidad, en la que vivía aislada, pero atenta a que su antigua inspiración poética no la fuera a abandonar⁷⁸¹.

La circunstancialidad de la vida cotidiana y los años la condicionan haciéndola más vulnerable. Recuerdos inquietantes, vivencias primordiales le rehabilitan viejos demonios que marcaron su pasado e intentan condicionar su presente. Por eso reclama el derecho a poder olvidar aquellas dolorosas experiencias que tanto marcaron su vida en el pasado. A partir de ahora, cada momento de alegría o felicidad por el recuerdo feliz de su infancia o de un lugar, por alguna grata percepción de la belleza en la naturaleza, serán mucho más apreciados por la poeta porque tiene muy interiorizado la carestía de los mismos, aparte de que anulan, por un tiempo, la amargura y tristeza que se han asentado en su vida.

⁷⁸⁰ Anna CABALLÉ señala que: «El memorialismo femenino viene ejercitándose en escribir sobre la propia vida afrontando el sufrimiento, la rebeldía (no sólo intelectual), el desvío del canon establecido, la incorporación a la vida pública, la experiencia de la vejez y todo cuento, en el siglo pasado, permanecía latente, oculto, en una escritura autobiográfica fundamentalmente conciliadora. Acaso los múltiples relatos aquí reseñados estén zurcidos por ciertas quejas comunes: la protesta por una educación infantil sesgada y discriminatoria que ha obstaculizado el proceso de auto-afirmación de la mujer, el desengaño sentimental —más o menos visible, según y cómo— que fuerza una cierta condición solitaria de la existencia, [...], la lucha por salir adelante...», («Memorias y autobiografías...», art. cit., pp. 136-137).

⁷⁸¹ Paloma ULACIA ALTOLAGUIRRE, "Prólogo" de las *Memorias...*, op. cit., p. 16.

El sujeto poético se siente incapaz de encontrar sentido a la civilización deshumanizada, a los modos de existencia que ha impuesto el hombre moderno en el mundo. Cree asistir a la plasmación definitiva del ocaso, del irremediable naufragio de las civilizaciones, muchas de ellas neuróticas, sin principios ni fines éticos por los que luchar y emponzoñadas por una corriente de odio, maldad e irracionalidad. La solidaridad y fraternidad humanas han desaparecido. Por lo tanto, los enormes problemas del presente en el mundo exigen de todos, una respuesta y una modificación de las conductas, una reforma moral. No existe la posibilidad de ignorar el desastre adoptando una postura despreocupada. Gestado en el complejo orden mundial que definió la “guerra fría”, el libro presenta muchos poemas de sincera preocupación espiritual por el destino del mundo e intenta salvar, de alguna manera, algunos valores éticos frente a otros que rechaza –el materialismo, el utilitarismo, la prisa, la falta de respeto al mundo de la naturaleza– y que la sociedad ha bendecido como valores absolutos. Pero como señala Juan Goytisolo “La lucidez conduce al pesimismo. Ver la repetición de errores del hombre tiene algo desolador. Hay un cierto desamparo ante la brutalidad del destino. La especie humana no es más que un conjunto de animales educados, pero animales”⁷⁸².

Como es habitual en esta última etapa poética, los temas a los que se dedica se refieren a esa exploración continua del sentido último de su existencia⁷⁸³. Ella ya ha despertado de sus sueños de amor, de fraternidad universal y es consciente de que la soledad puede existir y torcerse en una situación agobiante. Al salir a la vida y haber experimentado las experiencias más duras, su alma empieza a persuadirse de que en el mundo, el ser humano no puede recurrir

⁷⁸² Juan GOYTISOLO, “En primera fila” de Antonio Lucas, *El Mundo*, 14 de marzo de 2010, p. 47.

⁷⁸³ «Consta de algunos poemas ya publicados y otros nuevos enfocados principalmente en los recuerdos y la vida vista otra vez en términos de viaje, pero ya no hacia la libertad, como en sus versos primerizos, sino de camino a la muerte. La mujer mayor reconoce, como lo hizo antes Antonio Machado, que lo nuestro es pasar. El paso de los años no le trae compensación. Sospecha que todo es confusión y ficción, (como dijo Calderón hace siglos), pero no indaga en las amplias posibilidades filosóficas de la temporalidad humana. El dolor de vivir simplemente la empuja hacia la soledad y el olvido». El poema *Al nacer cada mañana* incluido en este poemario y que pertenece en realidad a su tercer libro de poemas, *Canciones de mar y tierra* (1930), es un evidente testimonio de contrarrestar con algo de optimismo, ese profundo desengaño vital, ese escepticismo en el que se había instalado la poeta. Catherine G. BELLVER, “prólogo”, *Poesía completa*, op. cit., p. 22.

a estos sentimientos de amor y solidaridad, para evadirse de la soledad. La funcionalidad de la poesía intentaba mitigar la inmensa soledad en la que se halla el ser humano en el mundo⁷⁸⁴.

El título del libro *Entre el soñar y el vivir* viene justificado de manera excelente en el primer poema titulado *Me dijeron*. Esta composición es una confesión de la escritora sobre la advertencia y el aviso que familiares y amigos le hicieron en el pasado, antes de salir de su hogar materno, previniéndole de que no se equivocara en fantasías e ilusiones vanas, porque la vida del ser humano tiene su principio y fin, en la más triste, radical y absoluta soledad. Aparece un intento de protección que evitara la angustia del ser humano al comprobar este desolador sentimiento, tan cercano a la filosofía existencialista (“Me dijeron: “¡Partes sola / y sola habrás de volver!”). Pero además, a la escritora solo le prestaron y le dejaron como “maletas de protección” para este incierto e inseguro viaje, la confianza y seguridad de su propia vida en el futuro, entonces, repleta de posibilidades e ilusiones (“Me dieron por equipaje / una vida en quien creer”). La poeta, después de haber realizado ese trayecto, reconoce la verdad de esas advertencias, sin embargo, acusa y protesta contra estas personas, en teoría “maestros experimentados de la vida”, porque no la ayudaron a distinguir dos principios existenciales que ella siempre mezcló y confundió: la fantasía y la realidad (“Cierto que no me engañaron, / mas me hubieron de decir / de dónde estaba la línea / entre el soñar y el vivir”). Y ahora, pasado el tiempo y con la amenaza de su final, surge la queja por haber transitado durante toda su existencia buscando e indagando sobre el lugar dónde se encontraba la línea divisoria entre estas dos experiencias (“Que en descubrir el secreto / se me está yendo la vida, / y me encuentro tras los años / en el punto de partida”). La conciencia de haber confundido el rumbo de su vida le trae pensamientos de frustración y desconsuelo.

⁷⁸⁴ «Empezamos pidiéndole socorro para encauzar la turbulencia de nuestras emociones y acabamos, sencillamente, necesiéndola para vivir. Empezamos reclamando la presencia de las palabras para que nos defiendan de la desmesura de nuestra incompetencia ante los secretos y las evidencias del mundo, y acabamos comprendiendo que si nos desampaláramos nos quedaríamos tiritando en una desnudez infernal. Y es que durante mucho tiempo, y algunos durante el transcurso de la vida, nos comportamos con una distracción asombrosa: navegamos en el océano de los tiempos y en medio de las borrascas de la Historia sin darnos cuenta de que si nos quedásemos sin nuestra embarcación, es decir, sin palabras, caeríamos en una soledad descomunal, en un naufragio pavoroso». Félix GRANDE, “Para qué sirve la poesía?”, *Cuadernos hispanoamericanos*, N° 687 (2007), p. 11.

Nuevamente, como en el libro anterior, *los recuerdos, el concepto de la existencia, y la naturaleza* serán los ejes temáticos que vertebran los poemas de *Entre el soñar y el vivir*, a los que se añade ahora la *denuncia crítica de la situación social y política global* y el grupo de poemas referidos a *la muerte* de su compañero Manuel Altolaguirre.

En las canciones de sus primeros libros asomaba una voz segura, orgullosa y altanera que reivindicaba el derecho a construirse una identidad suya y no, la de otros; ahora, después de tantos años, esa voz ya no busca, ni guía a cuerpo y mente hacia la búsqueda de ese destino soñado y anhelado, ya que se han transformado en un recuerdo de todo aquello que un día abandonó, al que sabe que jamás retornará porque no existe. Como para el conjunto de las gentes del exilio, el recordar se ha convertido en una de sus aficiones favoritas ya que, como señala B. Cipljauskaité: “El mismo fenómeno que les ayuda a soportar el destierro les impide adaptarse a la tierra del exilio: el recuerdo. Su vida es comparación constante, y su mayor temor es olvidar incluso los más insignificantes detalles de su vida anterior”⁷⁸⁵. La vida tan rica en experiencias para ella, le ha dejado un acervo de recuerdos⁷⁸⁶ que guarda y protege con sumo cuidado en la memoria, y que va a ir actualizando uno a uno, en el aislamiento de las largas tardes y prematuros amaneceres, sus espacios anímicos preferidos para el abandono de la nostalgia y la melancolía.

El recuerdo de su lejana tierra siempre lo lleva registrado en su alma, pero a menudo acotando aquellos momentos de felicidad infantil y juvenil de sus largas estancias cerca del mar. Los recuerdos del agua, la luz, el sol y todas las sensaciones, experimentadas en soledad, vuelven y vuelven a su cabeza, en férrea resistencia de la memoria para no perderlos jamás. Pero también no olvida otros lugares tradicionales de su país: las tierras castellanas, cuya dureza, austeridad y rigor climático perdurarán, siempre relacionando estas imágenes con el recuerdo de las personas del pasado que las despertaban. Aunque de otro modo, el ámbito urbano, que en su pasado fue categórico en la etapa juvenil de su vida, aparece también evocado

⁷⁸⁵ Biruté CIPLJAUSKAITÉ, *La soledad y la poesía española contemporánea*, op. cit., p. 209.

⁷⁸⁶ Es lo que Pierre NORA en su estudio sobre la memoria y la historia define como *lieux de memoire*, lugares en los que se rescata el tiempo. (*Les Lieux de mémoire*, Gallimard (Bibliothèque illustrée des histoires), Paris, 3 vol.: [*La République*, 1984, *La Nation* 1987, *Les France* 1992]).

ya que de alguna manera en él ubicó parte de su existencia. A veces, es simplemente una nimia sensación olfativa, visual el dispositivo generador que renueva y despierta el recuerdo del ayer.

Su vida presente parece tener sentido a través del recuerdo, no solo de lugares y personas importantes de su vida, sino también de los sucesos históricos que cambiaron el destino de ella y de muchos españoles. Los recuerdos actuaban como estímulos contradictorios, ya que por una parte rescataban un pasado perdido pero, al mismo tiempo, actualizaban de forma devastadora que la identidad del presente nada tenía que ver con lo que antes había sido. Como señala Milan Kundera “No comprendemos nada de la vida humana si persistimos en escamotear la primera de todas las evidencias: una realidad, tal cual era, ya no es; su restitución es imposible”⁷⁸⁷. En el poema *Un recuerdo en cada esquina*⁷⁸⁸, la poeta expone el enorme caudal memorístico alojado en su cabeza, a través del sugerente e hiperbólico quiasmo que nos evoca, con un cierto eco tanguero, él del cruel marinero que dejaba en los puertos “un amor en cada esquina”; pero, ahora, los amores se han convertido en recuerdos (“Un recuerdo en cada esquina, / en cada esquina un recuerdo”). Y son tantos los hechos de su vida pasada que es necesario volver a actualizar, que provocan confusión y desorientación en la poeta; parece comenzar a dudar ya de su propia capacidad de retentiva (“y según voy recordando / por las esquinas me pierdo”). Esta tarea de atraer al presente la experiencia del pasado, verdadero *peregrinatio vitae*, en el que ha conocido no solo todo tipo de tierras sino también toda clase de personas vuelve una y otra vez (“En busca de ellos recorro / la inmensidad de los mares / por donde anduve bogando / a bordo de grandes naves / que me llevaron a puertos / y a bien distintas ciudades / donde a multitud de gentes iba mi vida a encontrarse”). M. de Montaigne explicaba en sus *Ensayos*: “No pinto el ser, pinto el tránsito”⁷⁸⁹ y, en este sentido, la escritora comprobará cómo su vida no solo era un continuo tránsito, sino que también desde una perspectiva cartesiana, la intuía como la sucesión o suma ininterrumpida de momentos únicos en los que descubrir su identidad por su pensamiento. Los recuerdos son, proyectados en una imagen femenina, las numerosas cuentas de un largo collar que ella va alargando con las

⁷⁸⁷ Milan KUNDERA, *La ignorancia*, trad. Beatriz de Moura, Barcelona, Tusquets, 2000, p. 128.

⁷⁸⁸ Para ver texto completo, Anexo

⁷⁸⁹ Michel de MONTAIGNE, *Oeuvres Complètes*, París, Le Seuil, 1967, p. 326.

experiencias de la vida (“todos son en mi memoria / cuentas de largos collares”). El recuerdo se convierte en el resorte anímico para no llegar a la desoladora sensación que experimentaron algunos exiliados como María Zambrano: “No ser nadie, ni un mendigo: no ser nada”⁷⁹⁰.

En *Yo sé que hay unas arenas*, el recuerdo la traslada a ese pasado feliz de los veraneos en San Sebastián y Santander de su juventud como experta “sirena”. Ella se identifica y conoce, en su verdadera esencia, la naturaleza marina que abandonó hacía mucho tiempo, pero el recuerdo volvía una y otra vez como las olas del mar, a chocar en sus orillas anímicas para recordarle que seguía presente. La poeta sabe que la comunión entre su cuerpo y los elementos del mar era de tal magnitud, que hasta el propio paisaje la había incluido en ella como un elemento más del mismo. Por eso las arenas de la playa, las rocas de la costa la echarán de menos, se preguntarán dónde se encuentra ahora aquella “nadadora” y si algún día volverá (“Yo sé que hay unas arenas / en una distante playa / que han de preguntarse a dónde / se habrán ido mis pisadas. / Y sé también de unas rocas / de junto al mar, que escalaba / cuando yo era en los veranos / nadadora por sus aguas, / y que pensarán que un día / he de volver a encontrarlas”). Y si en uno de sus primeros poemas de *Inquietudes* (1926) describía la grata experiencia de ese momento de contacto con el agua (“Deslizándome en el agua / hasta la Isla he venido. / He vagado entre sus brisas. / Y por su costa he corrido”), ahora este pasado se actualiza en su mente, mejorado por los detalles añadidos al paisaje, y en el que proyecta toda la riqueza sensorial del momento (“Y sé de una isla pequeña / que tiene un pequeño faro / y una alegre rosaeda; allí llegaba nadando / bajo el sol de mediodía / que descendía a dorarnos”).

En cambio en el poema *Dos ríos*, el paisaje cambia hacia los ríos de dos grandes ciudades importantes de su historia, “El Manzanares” y “Río de la Plata”, porque los asocia a dos de las mejores y más felices etapas de su vida: su infancia en Madrid y sus primeros momentos de mujer libre e independiente en América del Sur (“Hay dos ríos que me llevan / el corazón a sus aguas; / el uno es el Manzanares, / otro, el Río de la Plata”). El río español lo recuerda a través de la mirada feliz, imaginativa e inocente de la infancia, ya muy lejana, como una corriente de agua de pequeño tamaño, –sobre todo si se compara con el Río de la Plata–, y

⁷⁹⁰ María ZAMBRANO, *Los bienaventurados*, op. cit., 1990, p. 36.

repleto de niños jugando *a los barcos* movidos por los vientos del Norte (“El uno es tan pequeñito / que cabe en una avellana; / pero cuando yo lo miro, / lo veo con tanta gracia, / que parece que lo sueño / desde un sueño de la infancia, / lleno de barcos de bruma / de niebla, papel o nácar, / con ángeles marineros / que sirven de sus alas / para hacer con ellas velas, / velas que van empujadas / por un viento madrileño / que desde las nieves baja / y en el río se entretiene / como niño que jugara / con afanes de almirante / manejando sus escuadras”). Sin embargo, el otro río americano, uno de los más anchos del mundo, lo recuerda con una mirada realizada, con unos ojos ya adultos, destacando el enorme caudal, la belleza de sus flores acuáticas y la luz plateada de sus noches estrelladas (“El otro casi no es río, / que es casi mar, casi tierra; / sus barcos son flores, / nenúfares que navegan. / Por una de esas orillas, / bajo un cielo que argentea / —¡nunca vi cielo ninguno / tan esmaltado de estrellas!—”). El recuerdo grato y amable de estos dos ríos lo proyecta en la imagen de una bandera que ondea, testimonio de lo vivido, de lo conocido por esa alma viajera (“he paseado a mis ojos / para que mis ojos vieran / lo que hoy llevo en mi recuerdo / como una alegre bandera / que va ondeando en los aires / de la vida que me queda”).

Campanas de Ávila es un poema encuadrado en el ya abandonado *rondeau* de sus primeros tiempos y la evocación viene a través del sonido armónico de las campanas al marcar las horas que derivan en una verdadera melodía. Esta repetición de estructuras casi iguales al principio y final del poema afianza las certezas de la poeta, eleva la intensidad de la emoción y da una musicalidad mantenida al conjunto (“Campanas de Ávila, / ¡qué bien sonabais en la madrugada! / [...] / Campanas de Ávila, / ¡qué bien cantabais en la madrugada!”). El poema se estructura en la oposición descriptiva entre el retrato cálido del amante y la severidad y crudeza del paisaje castellano. La fortaleza de sus brazos contrasta con la delicadeza de sus caricias, al tiempo que la mirada de sus ojos se complementa con la fuerza de atracción erótica de sus palabras. Es una descripción gozosa, llena de sugerencias sexuales, ponderadas y resaltadas a través de la entonación exclamativa que domina en toda la copla (“[Sus brazos ¡qué fuertes eran! / ¡Qué delicadas sus manos! / ¡Cómo miraban sus ojos! / ¡Qué bien decían sus labios!]”). Sin embargo la noche en la ciudad abulense está descrita por los rasgos de la frialdad extrema

de la nieve caída, el silencio de la noche donde todo ser vivo debe resguardarse para sobrevivir y la grandeza de sus edificios religiosos tan presentes en esta tierra, azotados por el fuerte y gélido viento del Norte (“Noches frías de Castilla. / Silencio, campos nevados. / Altas torres ateridas / por unos vientos helados”). Ante esta antitética contraposición, a través de la metonimia, los amantes resguardados al calor de sus sentimientos, están evocados más por una unión casual o momentánea que respeta la singularidad de cada uno, que por un deseo de estar juntos en un todo que borrase las diferencias (“[Dentro, nuestros corazones, / más que unidos, enlazados]”).

En cambio, el poema *Un ardiente sabor a primavera* relaciona la llegada de la estación florida con el recuerdo del despertar incontrolable e inquietante de los primeros deseos del cuerpo. Una sensación olfativa, que ha entrado del jardín, ha hecho revivir en la poeta esos turbadores momentos de su muy lejana juventud (“Un ardiente sabor a primavera, / por años olvidado, / olor a juventud que nos altera, / por el balcón ha entrado”). Este recuerdo es del tipo “avasallador” porque se le presenta tan real que su cuerpo parece experimentar la misma zozobra del pasado (“¿Qué fibras de mi cuerpo sacudía / este sabor de antaño?...”). La emoción del recuerdo, en un flash-back de su existencia, es tan clara y de tal intensidad que le parece que el tiempo no ha sucedido (“Y entre un vago temblor / pensé un instante / ¡El tiempo no ha pasado!”). La poeta se abandonaba en el recuerdo de esa existencia para constatar con rotundidad que todavía sentía, es decir, existía, es decir, experimenta la “ontología de conciencia russoniana”.

En *Calles hay que no se olvidan*, la escritora expone que las ciudades y calles de su pasado jamás podrá olvidarla, porque cristalizaron como el espacio privilegiado en el que se han desarrollado las experiencias vitales esenciales de su historia personal. Esos lugares siguen permaneciendo, después de muchos años, expectantes, como esperando a que alguien volviera a darles el auténtico sentido de su existencia: ser el complemento espacial de historias individuales y únicas. La poeta exiliada sabe que una parte esencial de su vida quedó en Madrid, Santander, San Sebastián, Londres, Buenos Aires, París, La Habana y México. Todas estas urbes, en las diferentes etapas de su vida, fueron testigos de esa incansable lucha de Concha

Méndez para encontrar su destino vital (“Calles hay que no se olvidan. / Ciudades que no nos dejan / aunque nos hayamos ido / muy lejos de su existencia. / Es que en ellas nos dejamos / tanto de la vida nuestra, / que siempre volver quisiéramos / aunque imposible nos sea”). En estos dos últimos versos la poeta introduce un doble sentido en esta impotencia o inviabilidad del retorno porque puede tener una referencia espacial o temporal. Esta ambigüedad, que parece voluntaria, exterioriza el deseo imposible de volver al pasado espacial, borrando los límites del tiempo. Expresa la tristeza del destierro, de verse alejada por siempre de su tierra, parece que desaparece la esperanza del regreso que ha ido alimentando durante toda su vida.

En otro poema *Tiempo*, los recuerdos de las personas que ya no están con ella, en un claro *Ubi sunt?* la obligan a hacerse esas preguntas retóricas sobre el destino de aquellos esenciales y decisivos seres de su vida –evocados por la selección de dos rasgos: el color de sus ojos y las cualidades de sus manos–, y a no esperar una respuesta. Al mismo tiempo, su reflexión le lleva a idealizar los recuerdos, a evocar el pasado y así poder reencontrarse en su mente con aquellas personas del ayer, las que en el pasado fueron y ya jamás volverán a ser, es decir, se identifica con la nostalgia y la melancolía de lo perdido (“Pupilas verdes, azules, / negras, de color castaño; / pupilas inolvidables / a las que yo me he asomado. / ¿Qué habrá sido de vosotras / al transcurrir los años? / A igual que los ojos / qué habrá sido de las manos / que al contacto con las mías / supe que me acariciaron”). El poema *Cuando dejé la casa de mis padres* rememora otra vez uno de los momentos decisivos en su vida: cuando dejó la casa de sus padres para tomar el barco mercante rumbo a Inglaterra. Esa madrugada, las despedidas no de las personas sino de los objetos cotidianos, las últimas acciones y miradas, los temores ante la incertidumbre del futuro produjeron tal desasosiego en su estado de ánimo, que jamás pudo olvidarlo. Los últimos instantes en el hogar familiar parecen dedicados a memorizar todos los pequeños detalles para poder protegerlos en su memoria y se mira en los espejos de la casa buscando encontrarse, verse reflejada en esa nueva imagen de mujer independiente que tomaba sus propias decisiones (“Cuando dejé la casa de mis padres / para volar al mundo –era mi sino– / en el jardín, junto a la pared blanca, / planté el día anterior morados lirios. / Aquella madrugada en un insomnio / tenía tan abiertos mis sentidos, / llegué a mirarme en todos los

espejos / y al aire dije un ancho: ‘Me despido’ ”). Esta fórmula elegida para significar el definitivo adiós a un modo de existir y moverse en la vida, es toda una promesa de que su huida no era momentánea ni caprichosa, sino que obedecía a un firme propósito de independencia y necesidad de conocimiento de otros mundos que sabía que existían detrás de la puerta de su casa familiar. En esa despedida mira, por última vez desde la ventana de su habitación, a ese compañero luminoso de la noche que parece ser el único elemento de la naturaleza que comprende tal decisión; la poeta reconoce que jamás volvería a verlo desde la perspectiva del hogar paterno, un lugar que ella había llegado a percibir como verdadera cárcel para su espíritu (“Por la ventana abierta a los azules, / apareció el lucero matutino; / parpadeaba más que de costumbre... / Pensé que adivinaba mis designios... / Le dije un largo ¡adiós! con la mirada. / Ya no lo volví a ver desde aquel sitio”).

Y en ese cúmulo de recuerdos de su pasado, aparece *Bahía de Río de Janeiro*, que vuelve a revivir la enorme impresión que le causó el contemplar, al amanecer, la bahía de Río. La sorpresa visual es de tal calibre por la soberbia belleza que percibe, que duda de su auténtica realidad o de si se debe al efecto de la intervención divina (“Cuando el barco hacía escala / en esta inmensa bahía, / lo que mis ojos miraban / apenas si lo creía. / [...] / Lo que veían mis ojos / un milagro parecía”); ella, desde el barco, contemplaba extasiada un cuadro espectacular: al fondo, el juego de luces artificiales de la ciudad combinado con el natural de las estrellas, delante el fuerte color azul del mar y en la falda de las montañas, las edificaciones de color blanco que parecían nieve caída (“Al amanecer llegamos; / toda la ciudad encendida. / Y en su cielo mil estrellas / que brillaban todavía. / El mar tan azul que era, / un zafiro parecía. / Al pie de aquellas montañas, / todo lo que se veía, / tenía blancor de nieves / entre la mañana fría”). Si Federico García Lorca describía en el *Romance sonámbulo* a la joven, ajena a la tragedia, esperando a su amado (“Con la sombra en la cintura / ella sueña en su baranda”)⁷⁹¹, Concha Méndez, en un proceso casi de éxtasis, contempla, sin embargo desde una postura semejante, el espectáculo (“Asomada a las barandas / estática me sentía”).

⁷⁹¹ Federico GARCÍA LORCA, *Primer Romancero gitano*, op. cit. p. 29.

En cambio, en *Antes* ha pasado el tiempo, la poeta enfrenta esa actitud vital de continuo asombro mantenida en el pasado, que recorría el espacio anímico de fuera hacia dentro –una férrea voluntad de conocer realidades nuevas y una sed insaciable por no perderse ni un detalle de su mundo a una velocidad de vértigo–, con la que mantiene en el presente, –una actitud serena, tranquila, dejando que los recuerdos llenen esos tiempos de soledad–, es decir, el recorrido es inverso porque va de dentro hacia fuera (“Antes, quería tener / los párpados bien abiertos; / todo lo quería ver. / Hoy los cierro y la mirada / se va al fondo de mi ser, / en donde tengo guardados / los recuerdos de mi ayer. / Dejé el correr por el mundo / sobre el centro de un ciclón, / por las horas reposadas / sobre el muelle de un sillón”)⁷⁹². El ayer, un remolino impetuoso y precipitado de la vida frente al hoy, la serenidad, sosiego y calma de los recuerdos en soledad.

En un entrañable poema titulado *Las dos abuelas*⁷⁹³, la escritora evoca a estas dos mujeres reales en su vida y tan diferentes a través del recuerdo⁷⁹⁴. La abuela materna, llamada con el mismo nombre que la poeta, era una mujer que había vivido la época esplendorosa de Madrid, conocía el mundo frívolo y divertido de las clases altas y poseía un sentido epicúreo de la vida que se acoplaba de manera perfecta con el espíritu ensoñador de su nieta. Los rasgos descriptivos que la poeta selecciona para retratarla, aparte de connotar sincero cariño, proyectan una cierta admiración hacia un mundo fulgurante del pasado que ya había muerto y en el que su abuela se desenvolvió de manera natural, sin arrogancia alguna. El color blanco de su cabello y de su piel le otorgaban una imagen de dignidad, distinción, clase, y, aunque era de raíces castellanas, la austeridad y rigidez arquetípicas de sus gentes, no iban con ella ya que su temperamento alegre y jovial y su gusto por las flores, la acercarían más al prototipo de una mujer del Sur en España. Era una señora elegante, urbana, pero a la vez, con las graciosas

⁷⁹² Por lo tanto Concha Méndez en este recorrido romántico de su lírica repite lo que Claude Pichois revela como las fases que atravesó el Romanticismo francés: un primer momento en el que la imaginación o el sueño son los instrumentos del pensamiento poético, un segundo momento de apertura social, altruista y generoso y un último que vuelve a replegarse en su intimidad y en su preocupación ontológica. Claude PICHOSIS, “L’auto-définition du romantisme français”, *Los orígenes del Romanticismo en Europa, Historia Universal de la Literatura*, Vol. III, Barcelona; Orbis Origen, 1982, pp. 91-101.

⁷⁹³ Para ver texto completo, Anexo.

⁷⁹⁴ Concha MÉNDEZ, *Memorias...*, op. cit., pp. 30, 34, 59, 60.

cualidades sociales que se suponían en una mujer de su clase en el Madrid de la época. Para Concha Méndez, su abuela era una mujer cálida, divertida y acogedora (“La abuela materna. Su pelo era blanco. / Su pelo era blanco desde sus treinta años. / Nacida en Castilla. Cuando me acercaba, / me olía al albahaca, a nardo y geranios. / Su risa era pronta, su alegría sana. / Tenía la gracia que en Madrid se estila. / Su piel era clara. Andaba con garbo. / Todo era franqueza en sus dos pupilas”).

Sin embargo, la abuela paterna aparece descrita con los rasgos estereotipados de la mujer de la Castilla más profunda. El color oscuro de su cabello, su figura robusta pero sin gracia, con modales poco refinados debido al entorno rural donde permaneció la mayor parte de su vida y un olor asilvestrado, de campo real, muy alejado del sofisticado que poseía la otra abuela materna, son las notas sobresalientes de la señora. La poeta proyecta, en su imagen, la vegetación tradicional de las dehesas castellanas: su abuela era como una encina, un árbol que se caracteriza por el porte robusto de su tronco, por sus retorcidas ramas, pero sobre todo, por la dureza y resistencia al severo clima castellano. Estas características profundizaban en una personalidad firme y rígida. Además, transmitía con su mirada, desconfianza, dobles intenciones, sospecha. Era una mujer fría y cautelosa, que no mostraba al mundo sus sentimientos, conservadora a ultranza de su verdadera intimidad. Otras características de su temperamento era que carecía del sentido de humor –tan decisivo en la vida de Concha Méndez–, una voz rotunda, autoritaria, sin concesiones y, sobre todo, un sentido estoico de la vida que mortificaba y dominaba los sentidos (“La abuela paterna. Su pelo era negro. / Su porte era entero, de una pueblerina; / mirar malicioso, reserva en su gesto; / yo diría que era igual que una encina. / Cuando me acercaba me olía a tomillo / a verdes del campo, a sol de mañana. / Apenas reía. Su planta era austera. / Su voz me sonaba igual que campana”). El sujeto lírico parece situarse al lado de la abuela materna, su concepción de la vida, defiende un modelo moderno que no reniega de una cierta frivolidad, aunque también destaca la sinceridad y pureza de espíritu, la alegría de vivir, frente a la rigidez, tristeza, hipocresía y rigor de las formas tradicionales.

En el poema *Llamo a las moradas brumas*, sin embargo, la poeta expresa el dolor que renace en ella cuando llegan a su mente ciertos recuerdos, por eso es por lo que desea que el olvido, metaforizado en sombras de color violeta –símbolo de la muerte– envuelvan esas experiencias del pasado y las abandonen a su final (“Llamo a las moradas brumas / –morado es color del olvido– / que vengan para envolverme / desde sus paisajes fríos”). La tardanza en llegar de ese frío del olvido-muerte para que apague el fuego destructor del recuerdo, añade dramatismo a esta cruel y solitaria lucha de la poeta por deshacerse de esa impertérrita memoria que no la abandona (“Y las brumas ya se tardan / en llegar hasta este sitio / en que soy isla en llamas / se quema a fuego vivo”). Incluso los recuerdos llegan, a veces, como esas voces del pasado o (¿de la conciencia?) que tanto desconcertaban a la poeta. En su mente se mezclan en un desbarajuste psíquico, los sueños y anhelos con los recuerdos que se materializan en estas voces que le indican todo aquello de esa vida que hubiera querido ser y no fue (“¿De qué mundos estas voces / que traen temblor de estrellas / y se clavan en mis sienas? / ¿Traen lejanas experiencias? / ¿Avisos que no se sabe / por qué razones nos llegan? / ¿De dónde vienen? –repito–. / Tal vez de algunas conciencias / de seres que no sabemos. / ¿Están esos seres cerca / o a la distancia de siglos? / ¿Por qué así me desconciertan?”). En este sentido, como hemos señalado, son interesantes las aportaciones de C. G. Jung y concretamente la teoría del *inconsciente colectivo* donde subyacen el vasto mundo de los arquetipos⁷⁹⁵ que el ser humano va creando de forma inconsciente y van emergiendo al exterior por medio de imágenes o símbolos que verbalizan el atropello de emociones que surgen en momentos cruciales de la vida de la persona. El sujeto poético a través de los sueños irá focalizando en imágenes marinas (el mar, la sirena, la barca, las orillas...), en símbolos de un inquietante mundo paranormal (voces del más allá, sombras, intuiciones...).

En el poema *No quiero pasar por puentes*, formula el deseo contrario de no olvidar, prefiere recordar el pasado, volver a experimentar una vida sentida, vivida en “ríos de dolor”

⁷⁹⁵ «A la tendencia –o necesidad– de percibir y experimentar la vida de un modo condicionado por la Historia pretérita de la Humanidad lo llama Jung “arquetípica”; y los “arquetipos” son “las formas innatas, *a priori*, de intuición, de percepción y aprehensión.» C. G. JUNG, *Instinct and the Unconscious*, traducido por Frieda Fordham, *Introducción a la psicología de Jung*, Madrid, Ediciones Morata, 1970, p. P. 27.

aunque puedan conducir e invitar a desenlaces tristes. La poeta insiste en el concepto dinámico y arriesgado de la vida, como una aventura en la que hay que experimentar, arriesgarse e intentar salir indemne de ella; la poeta reniega de esa otra visión de la existencia que se funda en la prudencia, el recelo, el pragmatismo que elimina la mayor parte de los peligros de la vida porque, al mismo tiempo, también arruina la sorpresa y la potencial felicidad reservada por el incierto destino y fortuna. Ella, que en el título de su poemario *Vida a vida*, había adoptado libremente este juicio vital de mujer de acción, ahora reconoce la dureza de esta opción personal por los riesgos que hubo de mantener durante su existencia; su personalidad y sus ansias de conocer y saber todo lo que ocurría en el mundo, no le permitían acomodarse a otras situaciones más estables y sencillas, a las cuales optaban muchas mujeres de su clase, porque su singular y única identidad habría sido destruida. Pero la poeta, admitirá que, en muchos momentos de su vida, el sentimiento del dolor era tan insoportable que estuvo a punto de dejar de vivir a contracorriente, de luchar contra “molinos” porque no podía más⁷⁹⁶ (“No quiero pasar por puentes / que vayan a dar olvidos, / que prefiero las corrientes / y vadear esos ríos / de dolor, que caudalosos / se cruzan por nuestro sino / y nos atraen con sus aguas / y nos convidan a hundirnos”). Cuando la poeta asimila esta contradicción entre pensamiento y vida no tiene otra salida que manifestarse al mundo exterior como combatiente, para defender una manera singular de existir; pero con lo que no contaba era que, además tendría que luchar con su propio yo⁷⁹⁷ que la arrinconaba y cuestionaba la verdadera lógica de su existencia⁷⁹⁸.

⁷⁹⁶ Véanse el análisis de los poemarios *Niño y sombras*, *Lluvias enlazadas* y *Sombras y sueños*.

⁷⁹⁷ Pero como definía Freud existía el *superyo* donde se contenía todo ese bagaje normativo y tradicional que la poeta, como ser humano cargaba para siempre y que le despertaban ciertos sentimientos de culpabilidad: «En el *superyo* vienen, pues, a aglutinarse influjos normativos recibidos de sus progenitores y a través de ellos el peso de la tradición, bajo la forma de los prejuicios e ideales sociales compartidos por la comunidad. Con la aparición del *superyo* el yo se ve sometido a una nueva presión (la presión de la norma) que ha de conciliar con los impulsos del *ello* preparado siempre para el placer, y con las exigencias de la realidad exterior», en Javier del PRADO [et al], *Autobiografía y Modernidad...*, op. cit., p. 53.

⁷⁹⁸ Decía Carmelo BLANCO MAYOR que «Se trata de un yo amenazante que emerge del *ello* por la influencia del mundo exterior y se esfuerza a aquél por transmitir a aquél esa influencia y presión que él sufre con la aspiración de sustituir el principio de placer por el principio de realidad. Busca ser realista en la organización de toda su existencia. En este sentido encarna a la razón y la reflexión, la cordura, en oposición al *ello*, que contiene las pasiones». (“Filosofía de la sospecha: Marx, Nietzsche, Freud” en *Anales*, Albacete, UNED, N° 7 (1985-1986), p. 28).

Y un día, Concha Méndez volvió a España⁷⁹⁹ acarreado, en su capacidad para percibir visualmente la nueva realidad, los viejos recuerdos de cuando salió. En *Llegué con los ojos antiguos*, ya no fija su atención en los objetos sino en los rostros que un día dejó y en los que creará encontrar la esencia del pasado aunque remodelada por el paso del tiempo. Le interesa descubrir otra vez a *los otros*, en el pasado personas importantes de su vida, en los que hoy necesita redescubrir esos lazos afectivos que un día creyó tener. La poeta expone esa percepción extrasensorial, que en el ser humano se despierta cuando adivina en alguien un gesto, una característica, un ademán que solidariza y enlaza el pasado con el presente (“Llegué con ojos antiguos; / tan antiguos que me duelen / por el peso de los siglos. / Y los rostros que aquí veo, / no me son desconocidos; / me parece que a las luces / de un ayer ya los he visto, moviéndose en otros aires, / que son estos aires mismos, / mas, pasados por los tiempos / y agrandando su sentido”). En su primer viaje de vuelta a España, narra de otra manera estas sensaciones y encuentra esa esencia familiar antigua en los descendientes, es decir, reconoce en los hijos y nietos a sus padres y abuelos. El pasado y el presente se mezclan en su pensamiento.

Otra de las claves temáticas de este libro es el de la reflexión sobre el sentido y trascendencia de su vida en una meditación existencial que se ve acompañada frecuentemente de dolor y angustia. El poema *En lucha estoy con la vida*, plasma el conflicto que significaba el hecho de vivir⁸⁰⁰. El triunfo y la derrota, según ella ha ido aprendiendo a lo largo de su vida, se intercambian con facilidad y con frecuencia sin fundamentos objetivos que permitan un análisis racional. El pesimismo existencial barojiano cede paso a una postura inconformista y

⁷⁹⁹ José INFANTE recuerda de este retorno lo siguiente: « Concha Méndez, blanquísima y vencida por los años, por el dolor, por el destierro, por la soledad, pero victoriosa, fuerte, abundante y repartidora de la ternura, aprisionando en sus ojos-cuchillos lo que sabía ya perdido para siempre. [...] A ella la recuerdo fijándose, como quien mira postreramente, en todo cuanto nacía y se apagaba en un instante, en la magia de un momento en que pasaban los ángeles de la memoria [...]Ella estaba allí —yo la recuerdo exactamente sobre un fondo invernal de Madrid casi ceniciento—, porque había venido a despedirse, a llevarse para siempre en los ojos que casi eran del color de la muerte, los imposibles atardeceres de la Granja, la raya que separa el horizonte en el jardín del Moro, el bullicio de una ciudad que era alegre y debía volver a serlo [...] Tenía ochenta y un años y los ojos con la misma claridad que la juventud» (“Concha Méndez, sólida”, art. cit., [s.p.]).

⁸⁰⁰ Título de clara reminiscencia barojiana de su trilogía *La lucha por la vida* que integraba *La busca* (1904), *Mala hierba* (1904) y *Aurora Roja* (1905). En estas novelas, Pío Baroja —que había bebido en Schopenhauer— consideraba inútil la lucha en la vida porque siempre terminaba por aniquilar al individuo.

batalladora de una mujer de acción que se alza contra todos los ataques en una lucha eterna, unas veces de forma eficaz y otras, sucumbiendo a la derrota (“En lucha estoy con la vida / desde el día que he nacido / y yo no puedo con ella / y ella no puede conmigo”). En este incansable reto o desafío, hay un testigo inmutable, observador del duelo, el tiempo, quien personificado, siempre se pregunta acerca del sentido de este perenne enfrentamiento entre el *yo* y la vida, que no tiene un vencedor definitivo (“Ninguna de las dos vence / este duelo constante. / Y el tiempo, que está entremedio, / no sabe cómo portarse”). El tiempo, definido por su volubilidad y finitud, al final es el único derrotado porque se ve obligado a ceder, cuando ha cumplido su recorrido, a favor de uno u otra (“Caiga de un lado o de otro, / al fin tiene que ceder, / y es él, al fin de cuentas / el que se deja vencer”).

El dolor se manifiesta como un aspecto integrador del proceso de crecimiento del ser humano. Ahonda en la historia de su existencia y encuentra la etapa de su edad en la que se toma conciencia de que la vida tenía un lado negativo generador de angustia existencial que se manifestaba más intensa en ciertos momentos del día, sobre todo al atardecer. Este aspecto doloroso del hecho de vivir no era temporal, sino permanente en su personalidad, convirtiéndose en su madurez en una especie de castigo perenne. Dibuja, en el recuerdo de su vida, un paisaje anímico inquietante desde los primeros momentos. El poema *Adolescencia* expresa ya esta idea en su pubertad, cuando ya podía interpretar la realidad con un cierto raciocinio (“Cuando empecé a comprender, / a enterarme que vivía / sentí en cada atardecer / una angustia de agonía. / Ni era el tiempo ni la luz, / ni desilusión ninguna. / Mi tristeza era una cruz / que llegaba con la luna”).

En *Si algún dolor va perdido*, exterioriza su capacidad para admitir sentimientos de pena y congoja porque es infinita, ya no tiene límite porque su existencia está sostenida por la reflexión de la propia esencia y es la causa del propio dolor. Los pesares y tormentos de la vida aparecen metaforizados en inquilinos permanentes de una casa acogedora que es ella misma (“Yo tengo una fiel morada / en donde van a vivir, / según van y van llegando, / y se reúnen allí”) y mueren, al pasar el tiempo para convertirse en lejanos recuerdos que pierden ya la capacidad para infringirle daño. La poeta, de manera solidaria, expresa su magisterio y dominio

en estos rigores de la vida y está dispuesta, no solo a aceptar los propios sino también los ajenos (“Si algún dolor va perdido / no tema acercarse a mí / que a muchos que me llegaron / calma y abrigo les di”). El proceso para sobrellevar, en primer lugar, el dolor y luego superarlo, sigue un recorrido de análisis reflexivo íntimamente unido al fluir temporal: cuando llega el dolor, lo relaciona con otros para encontrar orientaciones, indicaciones con los que enfrentarse a él, después, se indaga, se investiga sobre sus principios, sus causas, sus formas, para, al final, dejar que el tiempo vaya ejerciendo su función y mitigue poco a poco su intensidad hasta, por fin, terminar con él (“Así todos se acompañan / y se cuentan entre sí / cómo fueron engendrados, / la razón de su existir. / Y se van entreteniendo / hasta que les llega el fin”).

¡Puente de la pena mía..., es el poema de la tristeza vital convertida en la imagen de un puente, que en lugar de ser un vínculo para beneficiar o permitir la comunicación, es un lugar de castigo y desconsuelo que el *yo* recorre una y otra vez, dentro de una atmósfera desdibujada de sombras que poco a poco van borrando los perfiles de su personalidad en una desenfadada y rápida marcha hacia ninguna parte (“¡Puente de la pena mía, / cuántas veces te he pasado / cuántas veces en un día! / Y era una niebla de angustia / la niebla que me envolvía...”). La pena se ha convertido en el inquilino permanente de su estado de ánimo. El único compañero, fiel testigo, es el reloj siempre a su lado contemplando y marcando, segundo a segundo, la evolución y desarrollo de su vida, al igual que hacía el *alma manriqueña*. Este medidor del tiempo, en el poema *Mi compañero el reloj*, es el único amigo del *yo* lírico para soportar los dolores e insomnios que la vida le ofrece. Expone la imagen turbadora de una mujer recostada, sin poder conciliar el sueño, que mira constantemente el reloj esperando que algún día termine esta desazón (“Él acompaña mis horas, / mide mis insomnios. Yo / dejo que el tiempo me lleve / hacia donde quiera Dios...”). Observa el paso del tiempo acompañada del reloj y de un ser vivo, leal y sincero que seguirá con ella hasta el final de sus vidas: su perra. Animal y dueña han establecido una relación sentimental y afectiva, en la que ya sobran los gestos; se conocen, se soportan o respetan porque hay una afinidad sincera que solo pueden entender las personas que han convivido con esta especie de animales durante largo tiempo; así, en *A mi perra Linda*, expone estos sentimientos de comunicación sentimental y desinteresada con los animales, seres

incapaces de entender la mentira humana. La poeta describe las características de la raza, en la que destaca esa mirada aparentemente triste de ciertos perros que ella identifica por solidaridad, por el contagio que sufre la perra al vivir al lado de ella (“Copa de palmera / blanca tu cabeza, / y tus ojos negros, / llenos de tristeza. / Cuando así me miras / y cuando me sigues, / se ve en tu manera / que conmigo vives”). Esa mirada triste, sin embargo, está llena de inteligencia, o mejor dicho, de lealtad sincera e incondicional hacia ella (“En las noches quietas / tú me estás mirando / y se ve en tus ojos / que me estás pensando. / Eres así, Linda, / de hondo mirar. / Se ve que no sabes / lo que es traicionar”).

De la misma manera que la poeta se convierte casi en receptora del dolor universal, al mismo tiempo, no renuncia a una de las actividades de evasión más requeridas y apreciadas a lo largo de su vida: los sueños que se proyectan en imágenes metafóricas marinas, olas que ella, convertida en metáfora terrestre de la playa, recibe con placer. Como reza el título de este poemario, su existencia ya no quiere distinguir entre lo soñado y lo vivido. Le interesan todos los sueños, no le importa que pertenezcan a otros, ni saber de dónde vienen y adónde se dirigen, (“Sueño, si no tienes dueño / yo te puedo recoger; / en mi vida hay siempre un sitio / y te lo puedo ofrecer. / Vengas de donde vinieres / y vayas a donde vayas, / hasta mí puedes llegarte, / soy de tu oleaje playa”). Concha Méndez se proyecta en un metafórico *locus amoenus* para los sueños, donde pueden descansar aunque sea en pequeños espacios de tiempo (“Para los sueños yo tengo / luz y calor naturales / y para su sed un agua / que brota de manantiales. / Acércate a mí y reposa, / sueño, si es que vas errante, / que el reposar es alivio / aunque sea de un instante”). Uno de esos sueños errantes podría ser el de mantener en la vida una actitud abierta hacia el amor, que ella ahora ya no saldrá a buscar por el mundo, pero que si se le ofrece en su vida, no rechazará jamás porque sabe lo que significa; aunque, como mujer experimentada en estas pasiones, conoce el lado veleidoso del amor y por ello, está dispuesta a dejarlo marchar libremente del mismo modo que lo encontró (“Posada daré al amor / si se presenta en mi casa / y la puerta le he de abrir / para que a sus anchas salga”)⁸⁰¹. Y aunque el tono empleado sea algo

⁸⁰¹ Para ver texto completo, Anexo.

antiguo o retórico, sin embargo muestra un concepto del amor muy actual, propio de las sociedades posmodernas⁸⁰².

Muy diferente por el contenido es el poema *¿Nunca Habéis sido payasos...* donde vuelve a retomar la idea calderoniana de la vida como *El gran teatro del mundo*, manifestada en poemarios anteriores, pero es la primera vez que identifica la vida con un circo. El poema introduce, dentro del ámbito del espectáculo, la existencia humana con notas alegres, tristes, ridículas, arriesgadas, e incluso amargas⁸⁰³. Dirige a unos interlocutores, *vosotros*, cinco preguntas sobre la clase de vida que han llevado, para llegar a la conclusión de que si no son contestadas de forma afirmativa, no puede utilizarse el término “vida” con toda la grandeza y riqueza significativas que contiene. Parte de la idea de que la existencia es un circo en el que los seres humanos debemos desempeñar y probar varios papeles o trabajos que implican toda una serie de riesgos que no todo el mundo está dispuesto a correr, pero que, sin embargo, el negar la arriesgada diversidad, implica el no llegar jamás a conocer la auténtica esencia que ofrece la misma existencia. En las interrogaciones, va desgranando las características que deben conformar una vida realmente plena: la tragedia y la comedia vienen mezcladas en la existencia, lo que nos recuerda el papel del payaso que hace reír cuando su corazón llora y llora cuando su corazón ríe. Al mismo tiempo denuncia lo grotesco y ridículo que tiene ir por la vida fingiendo lo que uno no es (“¿Nunca habéis sido payaso / en el circo que es la vida?”); en la vida, hay momentos en que el ser humano debe imponerse a los demás con ingenio y destreza para evitar ser aniquilado por su violencia (“¿Nunca fuisteis domadores?”); los peligros y las difíciles circunstancias empujan a las personas a realizar acciones que conllevan grandes riesgos, pero que deben asumir si quiere experimentar el gozo de vivir (“¿Nunca fuisteis alambrietas? / ¿No disteis saltos mortales / en las diferentes pistas?”). La existencia, continuo y duro *peregrinatio vitae*, es una eterna búsqueda de solidaridad y generosidad, soportando condiciones extremas en el

⁸⁰² Vid Gilles LIPOVETSKY, *La tercera mujer. Permanencia y revolución de lo femenino*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1999, p. 48.

⁸⁰³ Hay un fragmento en las *Memorias* que describe con claridad esta actitud histriónica que la poeta exhibió durante toda su vida y, de manera especial, esa postura para no admitir el sentido del ridículo, una censura previa de la existencia que no estaba dispuesta a soportar. Concha MÉNDEZ, *Memorias...*, op. cit., p. 33.

tiempo y el espacio, incluso, asumiendo la crítica y censura; esta es la carga que el ser humano debe soportar y resistir sin saber lo que le depara el destino en el futuro (“¿No fuisteis por los caminos / con temporal a la vista, / amenazados de rayos / como suele ir el artista / de feria en feria buscando / una mano que lo asista?”). Si todas estas preguntas no son respondidas de forma afirmativa, el ser humano debe aceptar y negar el título autobiográfico nerudiano *Confieso que he vivido*⁸⁰⁴.

En el poema *A menudo me pregunto*, la poeta se plantea una de las cuestiones más destructoras para la vida de una persona en el exilio, que Juan José Domenchina ya había expresado con rotundidad en sus versos: “Vivir, cuando vivir no vale nada, / equivale a sembrar, con la semilla / infecunda, el dolor, que tanto humilla, / de una existencia rota y postergada”⁸⁰⁵. Y B. Ciplijauskaitė, al analizar si es auténtica la vida de un desterrado añade: “El hombre se para y se pregunta si esto se puede llamar aún vivir. Ha perdido confianza en sí, en su poder de juzgar justamente las cosas, alguna vez incluso en sus capacidades artísticas. Se pregunta por el fin de tal existencia y se extraña al ver que ya no consigue ni siquiera razonar claramente”⁸⁰⁶. En esta copla Concha Méndez se pregunta sobre la realidad o ficción de su existencia. Ella duda de si lo que ella ha vivido es lo que ella cree o realmente es una ficción (“A menudo me pregunto / si la vida que he vivido, era realmente mi vida / o algo que no ha existido”)⁸⁰⁷.

Pasar es uno de los poemas donde la escritora demuestra, con fina ironía, que el proverbio español *Oír, ver y callar* que se utilizaba para educar a los niños, sigue teniendo la misma vigencia, si se quiere vivir, con tranquilidad y sin problemas, la vida en sociedad; es una recomendación, una advertencia que reduce la participación de las personas a una postura contemplativa y pasiva en su relación con los habitantes del mundo⁸⁰⁸. La rima consonante y la

⁸⁰⁴ Pablo NERUDA no la cita entre los autores del 27 de su libro *España en el corazón*, Santiago de Chile, Ediciones Ercilla, 1937.

⁸⁰⁵ Juan José DOMENCHINA, “Soneto (388)”, *Obra poética*, Amelia de Paz (ed. e intro.), Volumen II, Madrid Castalia, 1995, p. 29.

⁸⁰⁶ Biruté CIPLIJAIUSKAITĖ, *La soledad y la poesía española contemporánea*, op. cit., p. 210.

⁸⁰⁷ Paloma ULACIA ALTOLAGUIRRE narra que cuando su abuela contaba las historias de su vida, al llegar a México, eran interpretadas como fantasías, hasta que pudieron comprobar que eran experiencias vividas, reales y no “locuras imaginativas de una mujer extravagante”, “Prólogo” de las *Memorias...*, op. cit., pp. 15-16.

⁸⁰⁸ En casi todos los poemarios de la escritora surgen composiciones que revelan una visión crítica e incluso, a veces humorística de la sociedad de su tiempo. En el Archivo de Concha Méndez Cuesta de la

utilización de los verbos en formas no personales —infinitivos y gerundios— universaliza, con rotundidad estas sugerencias a toda la sociedad. Parece que la poeta abogara por la condición egoísta del “pasota”, de la persona que no se quiere implicar en nada que no le afecte a él mismo (“Pasar, / todo es pasar”); sin embargo, hay en la vida de mucha gente un ansia y un entusiasmo de percibir, de recoger con los ojos lo que la vida ofrece, que hace muy difícil el permanecer impasible ante la información recibida (“viendo / viendo y viendo, / teniendo que callar...”). Reconoce el riesgo de no controlar la capacidad verbal en ciertos momentos, lo que obliga con frecuencia, a arrepentirse de haber cometido tal osadía (“O no callando / hablando / y teniendo que lamentar...”). El cierre poemático nos describe una sociedad cobarde, desconfiada, con miedo a expresar libremente su pensamiento por las consecuencias que esto pudiera acarrear en su vida social (“Pocos son los que hablan. / Muchos los que callan”), por lo que la poeta en una irónica y algo cínica interrogación retórica se pregunta (“¿Por qué será?”). Y así el poema *No pretendáis que es de noche* es la propuesta desengañada para vivir en el mundo de la poeta: un continuo engaño que borre de la realidad aquello que no agrada al ser humano. En este texto, vuelve la mirada a un cómodo estado de constante y eterna insensibilidad, mirada que se corresponde con el escepticismo de los poetas existencialistas, quienes estaban constantemente intentando negar el sentimiento para así, no tener que sufrir. La defensa de esta nueva manera de cerrar los ojos a la verdad, intenta proteger al ser humano y ofrecerle solo los aspectos más positivos de la existencia (“No pretendáis que es de noche / cuando la noche ha llegado, / sino que siempre es de día, / que luce el sol en los prados”)⁸⁰⁹. El propósito que perseguía era llegar a una especie de ataraxia, o estado anímico impasible que le permitiese alcanzar, frente al dolor de la existencia y las circunstancias adversas, la indiferencia o imperturbabilidad ante todo,

Residencia de Estudiantes de Madrid, se encuentra una carpeta [CM-8.6.Recortes de Marco A. Almazán] que contiene una gran cantidad de artículos de opinión de Marco Aureliano ALMAZÁN, colaborador de la columna humorística de *Claroscuro* de 1964 a 1991, que se caracterizaban por una crítica humorística y satírica de costumbres de la sociedad mexicana y española, cuestión que sin duda le interesaba mucho.

⁸⁰⁹ Reproduce, de alguna manera, algunos de los principios de la escuela filosófica del *Cinismo* que pretendía alcanzar la felicidad mediante la sabiduría y la ascesis. Sin embargo más que el fin que persigue esta escuela, lo que Concha Méndez elige de esta filosofía es el método: la práctica continuada del ejercicio mental y físico, como camino para conseguir un estado de ánimo apropiado para alcanzar la autosuficiencia, que la liberase de los imprevistos y la endureciera para permanecer impasible ante "adversarios existenciales".

incluso sirviéndose de la mentira si fuera necesario (“La verdad de nada sirve, / mejor vivir engañados. / Véase lo que se vea, no creer hasta negarlo”).

En la vida, proyectada como un largo camino, hay unas pautas permanentes que anuncian el comienzo y el final de etapas vitales que se van superando. Cuando la persona decide buscar la orientación, el rumbo propio de la existencia, siempre hay un primer momento en el que se toma la decisión de la partida, como ya hemos comprobado en el poema *Cuando dejé la casa de mis padres*, en el que expresaba el primer impulso que iniciaba la nueva andadura que iba a marcar el destino de la vida. *Siempre* vuelve a destacar esos primeros y cruciales momentos de la vida, las experiencias iniciáticas del ser humano que van dibujando poco a poco el mapa individual y singular de cada uno; siempre diferente, y, sin embargo común en ciertos sentimientos o acontecimientos de los que participan todos los seres humanos: el amor, el desengaño, el dolor y la alegría (“Siempre hay un primer paso / cuando se empieza un camino, / y una mano que nos lleva / que es la mano del destino. / Siempre hay un primer amor. // Siempre un primer desengaño / de la mano de un dolor. / Y siempre algunas alegrías / que por pequeñas que sean / nos llegan algunos días”).

Hay un poema singular en el que la poeta establece un símil entre el rechazo que provoca la frialdad de las habitaciones cerradas durante mucho tiempo en el momento que se abren, con el repudio que provocan las personas que no dejan asomar al exterior ni un pequeño resquicio de su alma, para poder conocerlas mejor, encerrándose en un aislamiento que provoca verdadero escalofrío espiritual (“Si en una estancia que siempre / tiene una puerta cerrada / se quiere entrar, se halla un frío / que ningún otro le iguala. / El frío nos sobrecoge / y del lugar nos aparta. / Así le ocurre al que intenta / el convivir con un alma / que tiene, para ocultarse, / todas sus puertas cerradas”)⁸¹⁰.

⁸¹⁰ Hay una circunstancia personal en la vida de la poeta que podría haber originado este poema y es su relación de convivencia con una personalidad hermética y solitaria como la de Luis Cernuda durante bastante tiempo. Ella cuenta en sus *Memorias*: «En el año 1952 llega a vivir a México el poeta Luis Cernuda. Durante todos los años que estuvo en Inglaterra, apenas si habíamos mantenido correspondencia con él; todo por un conflicto estúpido [...]. Como a Cernuda le gustó México para quedarse, Manolo le ofreció que viniese a vivir a mi casa. Le di el cuarto del segundo piso [...]. Su ventana tenía la mejor vista de toda la casa. Tras ella se mira nuestro jardín y los jardines de las casas vecinas, que son una maravilla por su variedad de árboles y trepadoras; naranjos higueras, aguacates, buganvillas, plumbagos,

Y aunque la vida era para la poeta un camino arriesgado, además de doloroso, sin embargo, había que comprometerse en ella para conocer su verdadero sentido, además de ir estableciendo puentes comunicativos con los demás e, incluso, con uno mismo, aunque, el final, siempre fuera el recorrido en soledad.

Tengo un concepto de la vida extraño: bueno, no es extraño, es mío. Creo que no es un concepto, es algo que he aprendido viviendo. La vida es un camino [...] Pero llega el momento en que cada vida es un destino: mi camino es uno, el camino de la gente que encuentro es otro. Los caminos paralelos no se tocan. Hay un momento de fuga; nos separamos y no hay más remedio; mientras tanto hemos estado juntos. El momento de fusión es lo que importa; luego, el recuerdo de aquel momento. Así pasa con todo: con el matrimonio, dos personas se casan y luego el destino las descasa; así pasa. Todo esto hasta el final, cuando se corta el sendero, a la edad que sea; si se ha llegado a viejo, los puntos de intersección son muchos: tantos y profundos: Yo nací en el 98, en el siglo pasado; en todo este tiempo he vivido muchísimo, y además, muy aprovechado⁸¹¹.

Es decir, la poeta reconoce que en el discurrir existencial lo que debe importar son los puntos importantes de encuentro humano. No se puede obligar a nadie a hacer el mismo recorrido de uno, porque es impropio ya que el destino viene diseñado para cada ser humano, con un rumbo único e individual que siempre hay que respetar y no violentar. Esta idea aparece en el poema *No me pidas* (“No me pidas detenerme / al cruce de este camino / y piense en acompañarte / adonde irás peregrino”). Las experiencias de comunión humana terminan en el tiempo, y al igual que en el pasaje bíblico del Génesis, cuando Dios para crear al mundo tuvo que separar la tierra del agua⁸¹² (“Juntos hasta aquí llegamos; / nos hemos de separar / como las aguas y las tierras / en el mundo al empezar”), los seres humanos deben independizarse, separarse en un punto concreto de su vida, para poder iniciar otra nueva etapa, con nuevas personas a las que conocer y con quienes convivir. La vida es este largo peregrinaje en el que siempre, el ser humano espera encontrar a alguien que lo acogerá (“Peregrinos todos somos; / y nos están esperando / por diferentes lugares / adonde iremos llegando”).

jacarandás. Vivíamos juntos, pero cada quién hacía su vida, nos reuníamos para comer. Algunas veces traté de acomodarle las cosas y lo puse furioso; entonces me juré no volver a poner el pie en su cuarto. Después, por seguir un consejo de Manolo, le propuse que tomáramos el té juntos todas las tardes; pero rehusó, como rehusaba todas las cosas que le proponía siempre. Sin embargo, todo el mundo decía que me quería mucho, pero nunca lo vi. [...] Era un hombre solitario. [...] Era un hombre muy extraño. [...] En Navidades, cuando llegaba gente a cenar con nosotros, él se escondía para no saludar», Concha MÉNDEZ, *Memorias...*, op. cit., p. 134.

⁸¹¹ *Ibidem*, p. 38.

⁸¹² «[9] Dijo también Dios: Reúnase en un lugar las aguas que están debajo del cielo y aparezca lo árido. Y así se hizo. [10] Y a lo árido diole Dios el nombre de tierra, y a las aguas reunidas las llamó mares. Y vio Dios que lo hecho era bueno», “Génesis, Primer relato”, *Sagrada Biblia*, edit. Herder, Barcelona, 1965, p. 20.

En *Yo voy a la soledad* busca ya el retiro para reflexionar sobre esa agitada vida que ha llevado. Ahora no quiere participar en ella como protagonista, sino desde fuera, como narradora y analista externa, tiene tanto material existencial en el que trabajar, para poder entenderse, que no necesita ya nada más que la soledad de la persona que sabe que la verdadera reflexión se realiza dentro de uno mismo, sin distracciones (“Yo voy a la soledad, / como el pájaro a su nido, / que mi alma cansada está / de tanto como he vivido. / En la soledad yo sé / que me he de encontrar conmigo”). Y este “destierro anhelado” se complementa con el sosiego y la tranquilidad que proporciona la ausencia de ruidos. En *Silencios*, la poeta distingue entre el silencio frío, ingrato del aislamiento en la vejez (“¡Silencio de nieve, / tú eres el que hoy llamas / a mis blancas sienas!...”), del silencio acogedor y placentero de la soledad cerca del mar, o de la paz de las habitaciones recónditas de las casas que permiten refugiarse del mundo (“Hay otro silencio / que nos lo da el mar / y el de las estancias / en el descansar”). La metáfora de ese silencio positivo anhelado, como un niño que se acercaba jugando a la poeta, que lo recibía con satisfacción en momentos de quietud y serenidad, connota la armonía que le proporcionaba en un tiempo pasado esta sensación (“¡Cuántas veces, cuántas, / posando en mi almohada, / era como niño / que se me acercaba! / Se hacía presente / sin decirme nada. / Lo veía de aire / mientras que él jugaba”). En *No vengas*, la poeta solicita a la muerte que espere un poco más de tiempo porque todavía no ha cumplido la tarea de su vida, no ha completado su “dharma”⁸¹³: (“No vengas, Muerte, todavía, / que aún tengo que tejer la larga escala / que ha de subirme allá donde deseo; / debo cumplir mi dharma, / hacer, hacer, hacer las cosas que aquí debo”).

Otro de los ejes temáticos de este libro es la denuncia de los males que aquejan a las sociedades contemporáneas. Para Concha Méndez, la sociedad está formada por una multitud de personas individualistas que se han organizado y distribuido en mundos antagónicos, donde, a menudo, se sienten enemigos; estos seres humanos poseen una capacidad infinita para luchar sin

⁸¹³ Según la filosofía oriental la ley del *dharma* tiene el siguiente sentido: «En lo que toca al individuo el *dharma* (a veces traducido por ‘virtud’) no se limita a la vida terrenal: constituye el ‘hilo’ (el ‘mérito religioso’) que liga esta vida con la vida futura y, en último término, el orden o camino recto y justo que permite pasar de la una a la otra. El *dharma* no es conocido por la experiencia corriente; es accesible solamente a una experiencia superior. En cierto modo, es como una voz que indica la vocación (el orden propio) de cada ser y del universo en conjunto», José FERRATER MORA, *Diccionario de filosofía*, Tomo I, Barcelona, Ariel, 1998, p. 859.

importarles las consecuencias. Además, entiende que las estructuras económicas y sociales, creadas por los gobiernos, en nombre de aquellos a los que representan, conducen de forma irremediable al desastre de la humanidad. Se percibe un propósito moralizante que impregna las composiciones. En el poema *Trato de entender el mundo*, se muestra como una persona excluida que lucha por comprender el mundo y entender para poder integrarse en el mismo y sentirse incluida en él (“Trato de entender al mundo / y cada vez que lo hago / ciertamente me confundo”).

La experiencia de la vida suele aportar sabiduría para poder interpretar de forma correcta el devenir histórico de los pueblos, pero la poeta se lamenta de que ella, ya una mujer mayor, sigue sintiéndose incapaz de comprender por qué el mundo actuaba de esa manera (“Nada entendí hasta el presente; / mientras, mis cabellos blancos / me invaden cabeza y frente”). En *¿Por qué?* la desolación de un mundo degradado, explotado, y regido por una humanidad sin escrúpulos, conduce a la poeta a preguntarse de forma angustiosa, por el sentido de la existencia del ser humano en la tierra (“Si el ser no tiene remedio, ¿por qué, por qué nacería?...”). El deterioro de la situación global es de tal calibre a su juicio, que ya no hay ninguna posibilidad de salvarlo de su destrucción (“Se siente, morir al mundo; / ya está puesto de rodillas / viendo cómo se le acerca / la muerte por cada esquina”). Los cuatro jinetes del Apocalipsis, símbolos de la devastación y el aniquilamiento que desencadenarán el fin del mundo, ya no son los tradicionales –la peste, el hambre, la muerte y la guerra–, sino que, en el presente, se han transfigurado en (“La soberbia, la ignorancia, / la miseria, la avaricia”) que (“andan sobre sus caballos / jinetes de la ignominia”). La sustitución del complemento “apocalipsis” por la palabra “ignominia” acentúa la falta de respeto, la infamia del mundo que todavía no ha terminado con la miseria, con la ignorancia de la sociedad, porque la soberbia y avaricia de sus líderes han prevalecido siempre sobre todo lo demás. Esta actitud global de depredación y devastación en el ser humano ha originado un efecto caótico entrando en un círculo vicioso de autodestrucción y degeneración de la propia naturaleza, que se encuentra indefensa e impotente ante tal desatino (“La mar, la tierra y el aire / la suciedad contaminan; / los seres viven envueltos / en una lenta agonía”).

En *¿Qué es lo que pasa en el mundo...*, la poeta se pregunta por la razón de los quejidos de la tierra que clama su dolor y levanta su voz contra la humanidad (“¿Qué es lo que pasa en el mundo / que grita de esa manera?”), para, en la respuesta, distinguir que los gritos tienen antagónica causa y pertenecen a dos tipos de seres humanos: las víctimas y sus verdugos (“Unos son ayes de hombres, / otros son gritos de fieras”). Los hombres parecen no relacionarse con otros hombres sino es a través del enfrentamiento, con el fin de controlar, someter y destruir al que tienen enfrente, sin considerar lazos de sangre o etnia, movidos, solo por razones de poder y riqueza (“Los hijos contra los padres; / hermanos que no se llevan; las razas contra las razas; / en todas partes las guerras / y la amenaza de hundirse / la Humanidad toda entera”). Concha Méndez, temerosa y preocupada, como gran parte de la población mundial, denuncia la posibilidad que existe, por la llamada “Guerra fría”, de un cataclismo mundial que termine definitivamente con la humanidad. La poeta intenta encontrar respuestas en su interior a esta sinrazón, a esta locura que asola el mundo y lo único que puede hallar es más sufrimiento y dolor (“¿Qué es lo que pasa? –me digo–. / Y me duele la respuesta”).

Tan entretenido está, es una denuncia a aquellos, que en nombre de la ciencia, debían haber llevado la evolución del mundo hacia una cota de perfección social y hacia un orden social más igualitario que garantizaría el progreso natural de la humanidad, y que, sin embargo, lo único que han conseguido es el germen de una sociedad insolidaria (“Tan entretenido está / el hombre buscando ciencia, / que llegó a olvidarse ya / de su vida y su conciencia”). La poeta critica este positivismo científico que olvida el verdadero sentido que justifica la entidad del ser humano: la necesidad de relación anímico-corporal con otros seres. El aislamiento, gradualmente, destruye no solo la necesidad de estar con los demás, sino incluso la capacidad de interrelación social, el sentimiento de empatía y dirige a la persona a una irremediable automutilación que la convierte en un ser incompleto (“Como una fórmula más, / este hombre deshabitado / ya no piensa en los demás”).

A Concha Méndez la celeridad y el vértigo de la vida moderna, otrora tan admirada en su juventud, ahora, en cambio, le resultan insoportables para su estabilidad psíquica y emocional. En *Prisa*, la voz poética ambiciona la tranquilidad y el sosiego suficiente que le

permitan conocerse mejor a sí misma. Ella se retira de este torbellino de la vida porque lo que busca ahora es paz y equilibrio que le permitan sobrellevar los últimos años de su existencia (“Cuanto⁸¹⁴ más vuelan las gentes, / en artefactos de acero, más me gusta ir paso a paso / vagando por los senderos. / Ellos van a ganar tiempo / y yo perderlo quisiera, / olvidándome de un mundo / que vive de esta manera.”)⁸¹⁵

La pregunta *¿Es un comienzo?* expone una duda angustiada sobre si el mundo está iniciando una nueva etapa en la Historia que cierra la Edad Contemporánea, o si, en realidad, lo que acontece es el principio de su final definitivo (“¿Es un comienzo? / ¿Es un fin? / ¿Qué es lo que pasa en el mundo? / Cada hora, cada mañana / me lo pregunto”). Estas tristes meditaciones le devuelven la imagen del mundo infantil –su feliz ignorancia, su inocencia– y se pregunta con desasosiego sobre el futuro incierto de su destino (“Veo a los niños reír / entre sus juegos. / ¡Ah, qué ajenos están!... / ¿Qué será de ellos?...”). Los puntos suspensivos de las dos últimas oraciones presagian e intensifican el miedo y la incertidumbre de ese tiempo que está por venir. En esta línea desolada, aparece el poema *¡No!* en el que se sintetizan los graves problemas del mundo a través de un repaso mental, en una larga exhortación negativa que se hace a ella misma recordando todos los peligros de la contaminación; un problema que no respeta fronteras y al que la humanidad parece no querer poner remedio, debido a los intereses de desarrollo industrial que avanzan con exultante rotundidad, en detrimento de una naturaleza cada día más desamparada. El poema *Sismo*⁸¹⁶ establece una comparación de nuevo apocalíptica entre el difícil acoplamiento, la reubicación que se produce en la tierra después de un terremoto con el que tiene que realizar el hombre para situarse en el mundo moderno. Aparece desconfianza e inseguridad en la humanidad y en el futuro. El ser humano investiga y busca con desesperación una orientación para este caos, sin darse cuenta que la solución no se encuentra fuera de él, sino en su interior (“No cabe duda, es un sismo / lo que viene aconteciendo. / Lo que le ocurre al

⁸¹⁴ En la edición de Catherine Bellver de la *Poesía completa* de Concha Méndez, aparece acentuado este adverbio, creo que por error, ya que no tiene ni significado interrogativo, ni exclamativo, sino que es una locución conjuntiva formada por dos adverbios que introducen el elemento intensificador de la proposición principal de la subordinada adverbial consecutiva.

⁸¹⁵ Para ver texto completo, Anexo.

⁸¹⁶ Para ver texto completo, Anexo

Planeta / buscando su acoplamiento, / le está ocurriendo a la gente / que lo puebla. Desconcierto / se siente por todas partes, / malestar y descontento”).

La observación del paisaje natural vuelve a aparecer en este poemario. En casi todos los poemas su evocación está connotada de sensaciones positivas, pero, a veces, el paisaje se relaciona con inciertos e inquietantes sentimientos de inseguridad, zozobra, incluso, hasta cierto miedo, al no poder controlar estas impresiones no fundamentadas en criterios racionales. El poema *Por la Castilla nevada* nos recuerda el comienzo del *Cantar de Mío Cid*, cuando Don Rodrigo sale de Burgos expulsado por el rey de Castilla y el narrador describe como señal de mal augurio el vuelo de una corneja⁸¹⁷. La contemplación del paisaje nevado le despierta la necesidad de otear el horizonte y cuando el coche se detiene siete cuervos se posan en el vehículo (“Por la Castilla nevada / voy viajando hacia el norte; he hecho un alto en el camino / para ver los horizontes. / Siete cuervos han venido / a pararse sobre el coche. / Uno me ha mirado, fijo, / con mirada de mal hombre”). La escena descrita adquiere una cierta violencia cuando ella se siente observada con animadversión por uno de los pájaros, lo que desencadena una posterior reflexión sobre los hábitos de supervivencia de estas aves carnívoras, en los que sobresale el instinto salvaje y sanguinario de estos animales (“Van buscando por las nieves / sobre los llanos, veloces, / la presa para sus garras / y sus instintos feroces. / Yo he visto la muerte negra / sobre sus alas enormes”)⁸¹⁸. El vuelo y el color negro de estos pájaros le sugieren pensamientos sombríos sobre la muerte. Toda la belleza que esperaba encontrar en el hecho de contemplar el horizonte, se arruina por un gélido viento que se levanta, lo que añade más inquietud y desazón al momento (“Era el caer de una tarde / ya casi entrada la noche; / un viento de siete filos / cortaba llanura y bordes”).

Paisaje tropical (Bosque de La Habana) es un poema en el que la escritora rememora un paseo que dio, en su estancia en Cuba, por un denso y exuberante bosque tropical, convertido

⁸¹⁷ «A la exida de Bivar ovieron la corneja diestra, / e entrando a Burgos oviéronla siniestra», *Poema de Mío Cid*, ed. de Ramón Menéndez Pidal, Madrid, Espasa-Calpe, 1971, pp. 104-105.

⁸¹⁸ Este poema parece presagiar el acontecimiento brutal que se produciría en las tierras castellanas: la muerte de Manuel Altolaguirre en 1959 que se expresa en otro poema de este libro *¿De qué trigal malherido... de la siguiente manera: “¿Acaso era tu destino / ir tan lejos a acabarte, / y por eso tanta prisa / tenías cuando marchaste? / ¿Era la cita en Castilla / y esa noche castellana / para acogerte en sus brazos / a esa hora te esperaba?”*.

en *locus amoenus*, un lugar atrayente y seductor que la envolvía en una atmósfera irreal. Agua clara y altos árboles, dos elementos naturales que conformaban y acotaban ese espacio selvático (“Regados por un arroyo / en una vasta hondonada / unos árboles gigantes / de largas y verdes ramas / cubríanse desde el suelo / de tan radiantes lianas / que tal parecía aquello / parte de un cuento de hadas”). Al contemplar el tamaño y la forma de los árboles tropicales cubanos, la evocación recuerda los inmensos sauces por la caída de sus ramas que llegan hasta el suelo originando un suelo vegetal. La desproporción entre el tamaño de ella y el de los árboles, provocan en la autora, además de un extraordinario placer estético, un sentimiento de insignificancia, de nadería en ese universo verde (“El mirar aquel paisaje / no sé qué me recordaba. / Esos mantos verdes claros / que de las ramas colgaban / y que en alfombras venían / a parar, yo los pisaba. / Todo se me hacía inmenso. / Mi figura se achicaba”). Durante el paseo observa cómo el sol penetra por ciertos resquicios entre las ramas y produce notas cromáticas de color dorado al reflejarse y cómo, en otras zonas, los haces lumínicos no penetran, originando frescas, suaves y sugerentes umbrías (“Entre el frescor fui pasando. / El sol, que arriba reinaba, / ponía de trecho en trecho / oros sobre la enramada. / Lo demás era un sombraje / de fiesta aterciopelada”). Formas y percepciones sensoriales de la naturaleza que se complementaban con un ruido vago, sordo y continuado que parecía proceder del movimiento del aire sobre esta salvaje vegetación y que no parecía inmutar la contundencia de estos árboles (“Un leve rumor se oía. / Tal vez el aire jugaba / entre la quietud del bosque”). Esta descripción idealizada de la naturaleza salvaje del bosque cubano se proyecta como un microcosmos que tiene existencia independiente del resto del mundo. Es el espacio irreal evocado en los cuentos infantiles, pero ahora como escenario anti-utópico, con una percepción tan próxima y auténtica, se desencadenan, en la poeta, sentimientos de inseguridad, inquietud y pérdida (“Todo ello me asombraba; extraño frío corría / por mi frente y mi espalda. / Me sentí ya tan pequeña / que apenas si me encontraba. / Y subí hasta los caminos / temiendo el verme encantada”).

Entre el soñar y vivir también reúne un grupo de poemas elegíacos encabezados por la sentida y sincera dedicatoria: *A Manolo. En su irremediable ausencia.*

Va pasando el tiempo sin nada importante en mi vida, hasta que un día Manolo sale de viaje a Madrid y a París. Se va llevando *El cantar de los cantares*, su poema cinematográfico. Tenía cincuenta y cuatro años. Ya dije que aunque no vivía con nosotros, todas las mañanas de todos los días venía a vernos: tocaba el timbre de las dos casas, entraba con regalos y otras cosas, quedándose todo el tiempo que podía. Iría a llevar su película al festival de San Sebastián de 1959. Un día antes de que saliera de viaje, vino a despedirse y salí a acompañarle a la puerta. Subió al coche y detrás de los cristales me dijo adiós con la mano: «Adiós». Aquel gesto con los dedos me recordó un sueño que tuve con mi madre poco antes de que muriera. [...] Aquel adiós me horrorizó. A los veinte días recibimos la noticia telefónica de que se había accidentado en un automóvil viajando por España. La mujer con la que iba muere instantáneamente y el queda mal herido. [...] Mi marido muere el 27 de julio, el día de mi cumpleaños. ¡Y pensar que cada año me traía un ramo de gladiolos: amarillos, rojos, blancos!⁸¹⁹

Todas estas composiciones son el testimonio de la mujer que recuerda a la persona que amó, que se alejó de ella años antes del fatal desenlace y a la que no le guarda un solo reproche, ni un mínimo ajuste de cuentas vitales⁸²⁰, solo le muestra sincera consideración y expresa honda pena. Este recuerdo de la última vez que vio a su compañero Manuel Altolaguirre, estas diáfanas y sosegadas elegías revelan el profundo sentimiento de respeto y cariño que conservó la poeta por este escritor, aún después del divorcio.

En el poema *Fue tan inesperado...*, vuelve a utilizar el símbolo de las sombras para relacionar la muerte repentina de Altolaguirre con la de su primer hijo, muerto al nacer. Destaca la consoladora esperanza del encuentro entre padre e hijo y de una postrera reunión con ambos (“Fue tan inesperado... / Por camino de luces / te vi marchar un día. / Ibas, sin yo saberlo, / a internarte en las sombras / donde tenue esperanza / me queda de encontrarte. / Pero será aquel niño / que perdimos, tan nuestro, / el que ya de tu mano / llevarás por la gloria”). Imagina a estos dos seres tan queridos en el más allá y los describe a través del color de su cabello, desorientados porque el adulto, Altolaguirre, era un ser tan indefenso e inmaduro como el hijo⁸²¹

⁸¹⁹ Concha MÉNDEZ, *Memorias...*, op. cit. p. 134. James VALENDER señala, en el “Prefacio” a las memorias de Altolaguirre en *El caballo griego*, op. cit., p.54, que M. Altolaguirre: «Murió en accidente de carretera en Burgos cuando viajaba para presentar en el Festival de Cine de San Sebastián su película *El cantar de los cantares*, el 26 de julio de 1959». Parece ser que Concha Méndez confunde el día que celebran una misa funeral (27/VII/1959) con el día en que murió.

⁸²⁰ En la carta fechada, en Trelex-sur-Nyon, el 7 de agosto de 1959 Chez N. Bory, María ZAMBRANO escribe: «Cuando desplegué *Le Monde* a las doce de la noche, vi lo primero, como si alguien me hubiese hecho abrir el periódico por el lugar justo, la horrible noticia. ¿Cómo separaros, Concha? Para mí, para tantas gentes erais inseparables. La imagen de Manolo trae la tuya y la de Palomita. Y para mí, más que vuestra casa de Madrid, “La Verónica” de La Habana, cuando el destierro tenía aún una especie de fragancia, de inocencia; ahora ya no sabemos lo que es, quiero decirte, por qué andamos así, separados muriéndonos por aquí y por allá, muriéndonos por todas partes y siempre lejos. Lejos siempre, dondequiera que estemos, estamos lejos y solos», James VALENDER, “Cuatro cartas de María Zambrano a Manuel Altolaguirre y Concha Méndez”, art. cit., p. 163.

⁸²¹ Pepín Bello decía de él «Altolaguirre era un amigo encantador. Era un ingenuo y un poco insensato. Yo lo quería muchísimo. Prados y Altolaguirre eran malagueños los dos, gente buena y grandes artistas», en *Conversaciones con José “Pepín” Bello* de David CASTILLO y Marc SARDÁ, Barcelona, Anagrama, Biblioteca de la memoria, 2007, p. 111.

(“Os veo a los dos juntos / –él, sus cabellos rubios, / tú, los cabellos canos– / andando por los cielos / como niños perdidos”). A ella, en la tierra, ya solo le resta el silencio obligado de la soledad impuesta y el dolor expresado a través de las lágrimas (“Mientras aquí el silencio / en torno, se ha agrandado / y solo son mis ojos / los que riegan la ausencia”). En *Recuerdo*, la voz poética contrapone la figura inerte del cuerpo frente a la que ella recordaba cuando vivía, llena de vitalismo y dinamismo, entusiasmado en utópicas y difíciles empresas que le originaron tanto sufrimiento. Centra el inmovilismo presente en la imagen de unos pies que ya dejaron de caminar (“Te veo tan tranquilo / tú que eras como vértigo; / y los pies en reposo, que tanto se movieron, / tanto dolor pisaron / por difícil camino”).

Como hemos señalado, los recuerdos del horror de la guerra y el sentimiento de culpa que acompañaron a Altolaguirre fueron tan destructivos y demoleedores en su persona, que no pudo soportarlos y sufrió una profunda crisis psíquica de la que nunca pudo recuperarse totalmente. Después de su participación en la Guerra Civil Española, desde el bando republicano, cuando se introduce voluntariamente en un campo de concentración de Perpignan, parece ser que su conciencia no podía sobrellevar el hecho de rememorar ciertos “privilegios” que había obtenido por el puesto desempeñado en la contienda, mientras que la mayor parte de los republicanos tuvieron que sufrir unas condiciones de vida paupérrimas. El episodio del momento en el que se desnudaba en pleno invierno delante de dos mil personas en ese campo es lo suficientemente ilustrativo para entender la gran depresión que sufrió el poeta. Cuando Concha Méndez se reúne con él en París dice: “Llegó derrotadísimo”. En *El caballo griego* Manuel Altolaguirre, al reflexionar sobre su vida escribe:

Una angustiosa sensación de vacío me domina. Ni siquiera me acuden los remordimientos. Desearía como mal menor un interior reproche, pero esa gracia purificadora no es un don de los hombres. Indiferencia y frialdad en medio de este bosque de infamias. Insensible a las llamas de esta fronda de crímenes, si no está en mí ¿en dónde está mi vida?⁸²²

Esta sensibilidad y vulnerabilidad anímicas del poeta unidas a las terribles experiencias de la guerra, le herían continuamente, provocándole esa angustia infinita de la persona que no puede olvidar para así descansar y que frecuentemente explota a través del llanto (“Tan fuertes

⁸²² Manuel ALTOLAGUIRRE, *El caballo griego. Reflexiones y recuerdos (1927-1958)*, op. cit., 2006, pp. 15-16.

vendavales / llevabas en tu pecho / que apenas si podías / sostener tu persona. / Amapolas de sangre / crecían en tu frente / fundiéndose en tus ojos / cuando el llanto asomaba / descubriendo tu vida. / Contra ti te batías / en duelo permanente, / esa lucha contigo / se extendía en tus campos”). Altolaguirre aparece retratado como una persona indefensa ante la agresión de un mundo brutal que lo zarandeaba como a una marioneta. No podía defenderse porque no sabía cómo hacerlo, por lo que su único refugio era la evasión con su imaginación, sus sueños para encontrar algún remanso de paz (“Y era un viento de fuera, / también huracanado, el que te fue envolviendo / como mano de fuego. / Solamente tus manos / trataban de alargarse / para sentir apoyo / en tu cielo estrellado”). Esa inmadurez emocional del poeta se resalta en *Él era como niño*⁸²³, donde el sujeto poético adopta la actitud protectora propia de una madre. Le advertía de los peligros que entrañaba el hecho de vivir de una forma tan arriesgada, pero él, en una postura romántica y ensoñadora se ausentaba continuamente de la realidad o no hacía caso de esas recomendaciones, manteniendo una actitud insensata y caprichosa (“Él era como niño. / Yo solía decirle: / “No juegues con la muerte”. / No escuchaba consejos / y seguía jugando. / Le advertía a menudo: / “Mira por donde pisas”, / y sus pies se enredaban / mientras miraba al cielo”).

Concha Méndez se cuestiona con un tono trágico en *¿De qué trigal malherido...*, sobre el lugar concreto en España donde terminó la vida de Altolaguirre. Utiliza la imagen bíblica del “ángel caído” herido de muerte, pero no aparece la connotación del pecado, sino más bien de la fatalidad del destino (“¿De qué trigal malherido, / te fueron a levantar / mi pobre ángel caído?”). La lejanía del lugar donde se produjo el accidente y la apresurada despedida parecían llamarlo hacia la muerte en esa tierra castellana (“¿Acaso era tu destino / ir tan lejos a acabarte, / y por eso tanta prisa / tenías cuando marchaste? / ¿Era la cita en Castilla / y esa noche castellana / para acogerte en sus brazos / a esa hora te esperaba?”). Estas angustiosas interrogaciones retóricas sobre el lugar y el momento del suceso, no buscaban sino encontrar consuelo para el insoportable dolor que experimentaba y un sentimiento común al expresado por la mayor parte de las personas que sufren la pérdida de un ser querido: el abatimiento anímico por la

⁸²³ Para ver texto completo, Anexo.

imposibilidad del ser humano para prever la muerte y poder actuar en consecuencia antes de la misma (“¿Qué ajena estaba mi vida / a que tu vida marchaba / en un viaje de ida / sin más vuelta ni más nada!...”). Este viaje sin retorno del escritor, traslada al *yo* a la fuga ensoñadora imaginando la posibilidad de una vuelta espiritual, donde el alma del poeta llegara a la costa mexicana para reposar finalmente entre aquellos que un día lo amaron (“El barco viene sin tí, / el que debía traerte / sobre el azul de la mar / entre los aires celestes. / Acaso venga tu alma / de capitana en el puente / para llegar a nosotros / aunque no podamos verte / el día de tu llegada / con nuestros ojos terrestres”).

El accidente automovilístico se produjo en el verano de Cubo de Bureba (Burgos), el 23 de julio de 1959. En *Era de noche*, trata de revivir e imaginar las escenas que se sucedieron en los primeros momentos del aciago suceso y, sobre todo, imagina la terrible soledad que debió experimentar Altolaguirre hasta que lo auxiliaron. La poeta aglutina imágenes de gran dramatismo que se suavizan con otras más “acogedoras” de la naturaleza, intentando recrear y equilibrar, al menos en su mente, un paisaje algo amable que mitigara el espantoso sufrimiento del hecho. La primera imagen que reproduce es la del cuerpo golpeado, cayendo sobre un trigal en la noche, de la que desconoce si estaba iluminado por la luna. Cuando la visión se hace estática, sueña con la corriente suave de aire que le podría reconfortar de alguna manera el dolor no solo físico, sino también anímico en la dramática soledad en la que se encontraba. Recrea el golpe brutal que rompió la tranquilidad y armonía del paisaje, ya contagiado del patetismo del momento, mientras el poeta experimentaba, alarmado y sobrecogido, además del dolor, el espanto de la muerte (“Sería noche sin luna, / o habría una luna clara / cuando cayó sobre el trigo / como amapola morada? / ¿Sería un viento suave / el que acarició su cara, / cuando solo, sin remedio, / tirado y herido estaba? / El campo debió asustarse / como él asustado estaba / con tanto dolor encima / viendo lo que le pasaba?”). Las últimas preguntas que se hace responden a esa imperiosa y consoladora necesidad de pensar que existió algún ser humano para ampararlo y apoyarlo en los primeros momentos después del choque automovilístico, que, sin embargo, eran los últimos de su vida. Proyecta este amparo afectivo en las partes más expresivas para comunicar el afecto y que además, como ya hemos señalado en otros poemarios, eran los

atributos externos más bellos y singulares que poseía el poeta: los ojos y las manos (“¿Cuál fue la primera mano? / ¿Cuál la primera mirada / que se le acercó a ayudarlo / en aquella hora amarga?”).

Cuando Concha Méndez y Manuel Altolaguirre se conocieron, el primer acercamiento real se produjo por el interés común por la poesía, por el proceso de edición; por esta razón y otras mucho más complejas y líricas, la poesía adquiere un valor absoluto en la existencia de estos dos escritores, que bien podría ser interpretada como si tuviera la entidad de un ser vivo, era una buena amiga para los dos. La poeta recuerda esta ligazón lírica del pasado ya remoto, el “estro” que los mantendría unidos para siempre (“Andaremos por siglos / siempre juntos / en el camino de la poesía, / que fue quien nos unió / sin darnos cuenta / un ya lejano / y luminoso día”). Catherine G. Bellver señala que:

Concha Méndez demuestra una vez más su propensión a establecer unos apretados lazos de prolongación anímica con los seres queridos difuntos. Mantiene esta unión psicológica de almas mediante recuerdos vivos y expresiones de unión corporal y en este caso en particular por medio del acto de la creación poética que compartieron los dos. La poesía vence al tiempo y la mortalidad⁸²⁴.

El último poema no va dirigido a su compañero, sino al hecho de la resistencia a aceptar el hecho de la muerte, por muchos años que tuviera. Y si en el poema anterior *No vengas* de este libro, la poeta pedía a la muerte que esperase un poco más porque todavía no había cumplido su destino, en *Mi vida se está escapando*, ella reconoce que su tiempo se acaba por el cansancio fisiológico que experimenta a causa de la edad, aunque su mente todavía no quisiera llegar a ese final (“Mi vida se está escapando. / Y yo la quiero detener, / pero ella no me hace caso, / no me quiere obedecer. / Nadie sabe la razón / por que⁸²⁵ morir no queremos / aunque en esto del vivir / ya muy cansados estemos”).

El libro está formado por 55 poemas de extensión variable: 4 poemas entre 5 y 7 versos, 8 de 8 versos, 18 entre 9 y 13 versos; 16 entre 14 y 18 versos; 9 entre 20 y 36 versos. Las estrofas empleadas pertenecen todas a la tradicional poesía popular, aunque como ya es un estilema de la poeta, las combina con total libertad: coplas, coplillas, soleares, seguidillas,

⁸²⁴ Concha MÉNDEZ CUESTA, *Poesía completa...*, op. cit., p. 22.

⁸²⁵ En la edición de Catherine G. Bellver utiliza la conjunción causal “porque”, cuando parece que se refiere a la construcción preposicional del pronombre relativo que denota el significado de que “Nadie sabe la razón por que [por la cual] no queremos morir”.

romances, uno de ellos heroico de endecasílabos, una cuarteta y una silva. La polimetría es poco frecuente en este poemario. En cuanto al cómputo silábico del verso, por lo tanto, vuelve a predominar de forma rotunda el octosílabo que se convierte en el protagonista del poemario. Y a bastante distancia, el heptasílabo. Versos de arte menor, excepto en unos pocos poemas donde utiliza o bien endecasílabos y dodecasílabos, o bien combina con versos de arte menor. La rima asonante habitual en toda su poesía, es la que predomina en el libro, la mayoría de las veces distribuida de forma regular en los versos pares.

Uno de los recursos estructurales más empleados en este poemario es el de las interrogaciones retóricas. La poeta se pregunta por el caos del mundo, por el *tempus fugit* muy unido al tema del destino *Ubi sunt?*, por todo aquello que no entiende en su vida y jamás logrará comprender porque son los eternos interrogantes existenciales del ser humano. La entonación exclamativa disminuye de forma clara, aunque, cuando aparece sigue colocada como cierre final del poema y en muchos de ellos como proyección melancólica del pasado. Los recursos retóricos son los habituales de su poesía –prosopopeyas, imágenes metafóricas sencillas, símiles, paralelismos, anáforas, etc.– que la poeta utiliza sin demasiadas complicaciones. El tono tremendista que adoptan ciertos poemas augurando grandes catástrofes para la humanidad dejan el sedimento de una voz, algo gastada ya que rechaza el curso de los acontecimientos a la vez que deja entrever una emotividad sin filtro.

3.5. El canto del cisne: recapitulación de una trayectoria vital en *Con el alma en vilo* (1986).

Con el alma en vilo es el último libro de poemas, inédito hasta la edición de las *Poesías completas* de Concha Méndez, realizada por Catherine G. Bellver en febrero de 2008; es el poemario concluyente de su obra, por el que la autora se preocupó hasta el último momento, dejando organizados todos los textos manuscritos, para una futura publicación⁸²⁶. En las

⁸²⁶ En el Archivo de Concha Méndez de la Residencia de Estudiantes de Madrid, se encuentra el original manuscrito de este libro y en la carpeta C.M. 1.3. hay dos fotografías [00008155 y 00008156] que

Memorias, Concha Méndez narra la manera cómo se fue gestando y luego escribiendo este libro⁸²⁷. La actitud de pulsión poética que la obligaba a escribir su pensamiento, obedecía a la necesidad casi fisiológica de comunicar sus estados de ánimo; por ello, va a condensar y concretar en una mezcla sabia y agrídulce las experiencias y sentimientos oscilando entre la esperanza y la desesperanza. La poeta parece ir engarzando impresiones y reflexiones en el murmullo del vivir cotidiano, con una actitud muy práctica e inteligente, seleccionando cada vez más aquellos momentos más positivos, aunque no rehúya totalmente de los que le marcaron profundas heridas. La escritura, por lo tanto, mana de la necesidad de ordenar lo cotidiano, y se fundamenta en la capacidad de ver y reconocer las conexiones significativas de las cosas. El título pone de manifiesto la postura vital de una existencia que se acerca a su final. La poeta advertía lo que implicaba su edad y asumía, a la fuerza, su marginalidad de mujer escritora, en un país fuertemente patriarcal, bastante desconectada de la vida social y desencantada por los acontecimientos históricos y personales sufridos. Este libro alberga los conocimientos adquiridos por Concha Méndez en una existencia muy larga aplicados al presente de su tranquila vida cotidiana. El poemario tiene un cierto aire testamentario, el de la persona que sabe que se acerca su final y quiere dejar cerrado su ciclo vital.

Intenta cultivar una actitud de calma interior, compensatoria de su constante actividad anímica e intelectual, a través de la contemplación de la naturaleza que la devuelve al ser del pasado que fue. También dedica mucho tiempo a reflexionar en el silencio de su hogar, sobre los eternos problemas del ser humano: el destino final de la vida, la muerte, el paso del tiempo, la necesidad de amar y ser amada y la soledad; siempre a esas horas del día en que la luz o no había terminado de salir, o empezaba a desaparecer. Jamás abandonó su capacidad para soñar o imaginar, bien para crear mundos oníricos felices, bien para deducir enseñanzas o presagiar

exhiben el haz y el envés del sobre que contenía todos los poemas y en el que rezaba en ambas caras lo siguiente: (“*Con el alma en vilo*”). Poemas (inéditos) y copiados ya de Concha Méndez.

⁸²⁷ « Al despertar, empecé a escribir: todos los días, a cualquier hora, al amanecer, dormida, comiendo. Escribí en pocos días doscientos poemas. Y, al escribir, descubrí que mi manera había cambiado. Antes mis poemas eran largos, ahora se parecen a los japoneses (son rápidos esbozos). También recuerdan a los cantares andaluces, porque aquellas canciones me llegaron siempre a lo más hondo. Pero el tema de mis poemas es diferente; en general son recuerdos o estados de ánimo. [...] Y entre todo esto me gusta pensar, pienso que a través de mi obra estaré en comunicación con gentes a las que no conozco y con las que siempre habrá una cierta emoción que nos una. Creo que cuando uno se comunica así, no puede morir del todo», Concha MÉNDEZ, *Memorias...*, op. cit., pp. 142-149.

acontecimientos; a través del sueño buscaba motivos y argumentos para que su vida, una existencia que discurrió de otra forma radicalmente diferente a como ella la había imaginado, siguiera teniendo sentido, siguiera mereciendo la pena. Trasluce el constante esfuerzo de adaptación a su realidad y tiempo actual, que siempre procuraba ensayar e implica la actitud de llegar al pacífico y sosegado “transtierro”, que no siempre lograría.

María Zambrano en su libro *Los bienaventurados* (1990) especificó tres modelos de aquellos que deben abandonar su país por razones varias y que José Luis Abellán ha estudiado: el refugiado, el desterrado y el exiliado. Prescindiendo del primero que se relacionaría con el concepto de *trasterrado* de José Gaos, el arquetipo que representa Concha Méndez se sitúa entre el *desterrado* en el que “el abandono de la patria de origen se vive como una pérdida irreparable, sin posible sustitución de ningún tipo”⁸²⁸ y el “exiliado” que vive “el fin del exilio y el exilio sin fin”⁸²⁹ porque en el momento que descubre que su exilio ha terminado, toma conciencia de que su condición de exiliado será permanente porque no puede renunciar a su pasado que lo sujeta al país de acogida y no reconoce que el tiempo ha pasado irremediamente y lo que ahora encuentra en su patria idealizada no responde a lo que guardó desde la nostalgia “La raíces han brotado en el país de asilo y marcharse ahora sería tan doloroso como lo fue el quedarse en él durante tantos años”⁸³⁰.

Desde los primeros versos, predomina la imagen de una mujer, en la ventana o en el porche, observando el mundo, normalmente ajena a él y sin embargo, deseosa de que ocurriese algo, cualquier cosa que rompiera la monotonía del tiempo que no cesaba de fluir hacia su fin. La postura ante la vida había dado ya un giro de ciento ochenta grados: si en su juventud, esa contemplación del mundo externo se debía, a menudo al aburrimiento de las tardes ociosas de una mujer joven, a la que no le permitían hacer nada útil; después, esa imagen expectante ante el mundo, se referirá a esa obstinada y terca soledad de una mujer que experimenta sentimientos contradictorios como el de sentirse, a menudo extraña, ajena a ese mundo y a la vez, querer de

⁸²⁸ José Luis ABELLÁN, “Tres figuras del *desgarro*: refugiado, desterrado y exiliado”, *El exilio como constante y como categoría*, op. cit., p. 49.

⁸²⁹ A. SÁNCHEZ VÁZQUEZ, *Del exilio en México. Recuerdos y reflexiones*, Mexico, Grijalbo, 1997.

⁸³⁰ José Luis ABELLÁN, “Hacia la otra cara del exilio: análisis de un fenómeno histórico (1939-1989. Una reflexión desde el cincuentenario)”, *El exilio como constante y como categoría*, op. cit., p. 120.

forma desesperada poder participar en él y sentirse miembro integrado del grupo. Ahora, de mayor, seguirá con la misma postura, sin embargo, ya no le interesa tanto el poder participar de esa vida externa.

A través de rápidos poemas, a mitad de camino entre el haiku⁸³¹ japonés, o de estrofas populares como la soleá y la copla andaluzas, expresa sus recuerdos, sus estados de ánimo en perenne zozobra y continua inquietud. Manifiesta su afán por lo sentencioso unido a lo popular, por una necesidad de comunicarse sin trabas con los demás, pero sobre todo por el deseo de armonía con ella misma. Estas estrofas populares tradicionales, sobre todo las de origen español, eran muy adecuadas para esa expresión directa, sencilla y desnuda de su realidad, aunque no exenta totalmente de preocupaciones existenciales. Expresa la impotencia por no poder realizar su destino en lo temporal. Es decir, la poeta admitía su verdadera soledad en una decadente atmósfera:

El recuerdo de Antonio Machado es para mí el recuerdo de dos etapas muy diferentes de mi vida y de dos momentos muy distintos también de la vida española, o sea la anterior a la guerra y después, durante la guerra misma. En aquel feliz primer momento, ardía yo en deseos de conocer a nuestro gran poeta, pues por entonces había caído en mis manos uno de sus libros cuya lectura me produjo como una revolución en el alma. [...] Y así, una tarde madrileña, conocí a Don Antonio [...] Durante estos años, las obras de Machado, fueron para mí obras que pudiéramos llamar de cabecera, ya que siempre estuvieron presentes en mi mesilla de noche, en la mesa de trabajo, o acompañándome en mis paseos por los jardines o en mis viajes por el mar. Don Antonio me enseñó a comprender Castilla y otras muchas cosas. [...] volví a hallarlo en Barcelona durante la guerra [...] trabamos una buena amistad [...] me confesó una manía suya. “Figúrese usted –me dijo– que no puedo vivir sin saber la hora a cada momento, y lo más terrible es que reloj que cae en mis manos lo rompo sin saber cómo. [...] ésta era su pequeña tragedia⁸³².”

Muchos poemas revelarán cómo el tiempo se le ha ido entre las manos, ha gastado demasiado en vivir o, a menudo, en “sobrevivir”, al igual que Antonio Machado cuando escribía: “Algunas rimas revelan las muchas horas de mi vida gastadas –alguien dirá: perdidas– en meditar sobre los enigmas del hombre y del mundo”⁸³³. Este poemario tiene una fuerte deuda con el libro *Proverbios y Cantares*, de A. Machado, sobre todo si establecemos un paralelismo

⁸³¹ Fernando RODRÍGUEZ-IZQUIERDO define así este formato poético oriental: «Si pudiéramos aislar un núcleo mínimo de poesía, desposeyéndolo de todo lo que le es accidental, llegaríamos indudablemente a palpar la esencia de lo poético. Tendríamos para esto que prescindir de todo artificio retórico, de toda circunstancia histórica concreta, de toda verbosidad, e incluso de todo sentimiento adyacente a la intuición poética misma. Necesitaríamos encontrar ‘unas pocas palabras verdaderas’, como diría nuestro Antonio Machado, que fueran en sí mismas intuición: intuición que aflora definitivamente al cristalizar en un mensaje lingüístico. Y esas palabras serían a su vez las que crean y recrean, cuantas veces sean recordadas, la intuición», (*El haiku japonés, historia y traducción*, op. cit., p. 21).

⁸³² Concha MÉNDEZ CUESTA, “Acto en recuerdo de don Antonio Machado”, art. cit., pp. 9-10.

⁸³³ Antonio MACHADO, *Poesías completas*, ed. Manuel Alvar, Madrid, Espasa-Calpe, 2001, p. 79.

entre algunas características del autor⁸³⁴. Concha Méndez en *Con el alma en vilo* desarrolla idénticos pensamientos en torno a la contradicción dubitativa⁸³⁵ y la concepción panteísta⁸³⁶ de A. Machado que es la misma que recorre todo este último poemario de la escritora. Pero sobre todo comparte con el escritor sevillano la finalidad última de la creación poética: “La poesía no representa para Machado solamente el deseo de crear arte... la creación poética representa su manera de restablecer la totalidad de su ser, y de volver a unirse con el *Gran Todo* que es *Dios*”⁸³⁷. Este mismo panteísmo filosófico de la existencia y esta finalidad de la poesía de restablecer su entidad como persona son los verdaderos ejes significativos de este libro, que ahora analizamos. También como Machado, Méndez denuncia los males de la sociedad de su tiempo y trata de desenmascarar la hipocresía del mundo. La voz angustiada de la autora revisará con tono crítico aspectos socio-políticos, éticos o artísticos.

Catherine G. Bellver añade respecto a la orientación machadiana de estos poemas:

El tono filosófico de estos poemas hace pensar en los proverbios y cantares de Antonio Machado, pero, aunque Méndez hable de caminos y del destino, sus poemas carecen de esta concentración conceptista y distanciamiento intelectual que caracterizan a Machado y producen poemas como «El ojo que ves no es / ojo porque tú lo veas / es ojo porque te ve». Sin embargo, de vez en cuando un poema de la colección se aproxima al estilo machadiano, como por ejemplo: «No todos se andan buscando, / no todos quieren saber, / tal vez porque tienen miedo / de llegarse a conocer». En general, se diferencian los poemas de Machado de los de Méndez por ser los de ella más personales, concretos reveladores de secretos íntimos, particulares. Hablan de su propio jardín y de las violetas africanas en su alcoba, de su cuerpo envejecido y cansado, y de las lecciones que ella ha aprendido sobre la vida⁸³⁸.

En el poemario, los poemas combinan la descripción de la naturaleza de su entorno, la realidad metafórica creada por ella como espectadora, el mundo interno de la mujer que contempla y su referente metafísico. Estaba persuadida de que el haber mantenido una actitud luchadora y combativa en la vida, tenía un costoso peaje que ella llevaba pagando desde hacía

⁸³⁴ Gonzalo SOBEJANO resume los temas principales del poemario machadiano de la siguiente manera: «Por orden de mayor a menor reiteración: saber y no saber; el hombre malo; ilusiones y desilusiones; la muerte; el caminar es lo que importa; el bueno; Dios; la caridad; España», en Gonzalo SOBEJANO, (“La verdad en la poesía de A. Machado: de la rima al proverbio”, *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century*, 4, (1976), p. 56).

⁸³⁵ José Luis ARANGUREN, «Esperanza y desesperanza de Dios en la experiencia de la vida de Antonio Machado», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 11-12, (1949), p. 396.

⁸³⁶ Armand F. BAKER, *El pensamiento religioso y filosófico de Antonio Machado*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1985, p. 16. Nos dice Baker que «a diferencia de la metafísica dualista del deísmo convencional cuyo Dios crea el universo y luego lo gobierna desde fuera, el panteísmo cree en un Dios immanente. El universo entero es parte de Dios y, por eso, la esencia divina está en todas las cosas. Dios y la criatura no se diferencian en su esencia; los dos son divinos. La criatura subsiste en Dios y Dios, de un modo maravilloso, es manifestado en la criatura».

⁸³⁷ *Ibidem*, p. 152.

⁸³⁸ Catherine G. BELLVER, “Introducción”, *Poesía completa*, op. cit., p. 23.

mucho tiempo, pero que aún no había liquidado definitivamente⁸³⁹. Esa independencia de criterio y singularidad personal que siempre la acompañaron, lejos de manifestar una actitud provocadora o incluso altiva ante la vida, no fueron sino la esencia real y sincera de su personalidad. Toda esta experiencia vital, se le irá desvelando en escenas rápidas, fugaces en esas horas eternas de duermevela, de soledad⁸⁴⁰. Cuando volvía a la realidad, a la conciencia total, necesitaba otorgarles entidad real para ayudarse a desentrañar el verdadero significado de su pensamiento. Para ello recurre a su única y tradicional herramienta y compañera, su poesía, con un claro propósito: mostrarse ante ella misma, pero también ante los demás⁸⁴¹.

Resulta muy clarificador comprender cómo Concha Méndez ha llegado al final de su trayectoria profesional y vital: su dinamismo mental no encuentra apoyo o respuesta en su estructura corporal, desajuste que la irrita profundamente. Su actividad parece que se reparte en contemplar desde la ventana de su alcoba, el porche de la casa o la terraza, la transformación cíclica de la naturaleza en su apreciado jardín, el cambio climático de las estaciones, el efecto de los cambios de luz en su entorno, el firmamento, los sonidos, etc., o recordar aquellos momentos, experiencias y personas que fueron categóricas y determinantes en su vida pasada.

Su actitud de emancipación femenina fue claramente relegada por su nueva situación de mujer y de exiliada. Desarrolla por ello estrategias de resistencia múltiples: siguió escribiendo su poesía, organizó toda su producción intelectual y artística, dio algunas conferencias, mantuvo

⁸³⁹ Al final de su vida llegará a la conclusión de asunción de su propio destino, muy cercana al sentimiento existencialista de Jean-Paul SARTRE: «Soy, en efecto, un existente que *se entera* de su libertad por sus actos; pero soy también un existente cuya existencia individual y única se temporaliza como libertad», «Estoy condenado a existir para siempre allende mi esencia, allende los móviles y motivos de mi acto: estoy condenado a ser libre», «...el hombre al estar condenado a ser libre, lleva sobre sus hombros el peso íntegro del mundo; es responsable del mundo y de sí mismo en tanto que manera de ser», (*Obras completas*, op. cit, pp. 643, 644, 803).

⁸⁴⁰ «El único modo de que la conciencia recoja ciertas cosas, sucedidas o soñadas, es que la poesía se las ofrezca en ese modo en que suele hacerlo, entre la verdad y el sueño. Porque este modo poético de recoger ciertas realidades, realidades aunque sean sueños ancestrales, pesadillas, es en una tal manera que no tocan, ni pesan, ni manchan al individuo que participa en ellas por pertenecer a la misma tradición en que ocurrieron. La poesía absuelve de ciertos, vamos a decir, pecados históricos; la poesía, que es leyenda, mito, drama», María ZAMBRANO, *España, sueño y verdad*, Madrid, Ed. Siruela, 1994, p. 49-50.

⁸⁴¹ Mercedes GÓMEZ BLESA define como una característica común entre el ensayo y la poesía: «Esta actitud egotista hace de esta forma de escritura una presentación del yo, entendiendo esto último en la doble significación de hacerse presente a sí mismo y de presentarse a los demás. Contiene, de este modo, tanto una dimensión interna de autocreación, como externa de exposición al otro, una dimensión privada y también pública», («Escribo, luego existo: las ensayistas de la Edad de Plata», *Revista de Occidente*, N° 323 (2008), p.79).

correspondencia con otros intelectuales, y también realizo tres viajes a España con un cierto reconocimiento de la intelectualidad de la época.

Decía Janet Wolf que «la sociología moderna descuida la experiencia concreta de la mujer en la vida urbana. A su parecer, ‘el *flâneur* solo podía ser hombre’, porque los héroes de la ciudad moderna, el *flâneur*⁸⁴², el emigrante y el extranjero, que ‘comparten la perspectiva y la posibilidad del viaje en soledad, del desarraigo voluntario y de la llegada anónima a un lugar nuevo’, lo son siempre”⁸⁴³. Esta crítica cree que las mujeres no pueden experimentar esta sensación de *voyeuse*, de espectadora de la realidad al igual que los hombres. Sin embargo, la actitud de Concha Méndez demuestra todo lo contrario ya que, a partir de su exilio, es la de una *flâneuse* expectante, solitaria, desubicada que observa su entorno. Ella, desde muy joven, ya había experimentado el desarraigo y la movilidad de la vida urbana, pero siempre asumida desde una opción voluntariamente aceptada, no como ahora que había sido forzada por la necesidad del acontecer histórico.

Este poemario, siguiendo los textos manuscritos, recogidos en el Archivo de Concha Méndez, que se encuentra en la Residencia de Estudiantes de Madrid está formado por 243 brevísimos poemas. Por el interés y la organización mostrados en los textos manuscritos, la poeta buscó el concepto de unidad poética para estos versos. Además los poemas, en su conjunto, adquieren un grado de significación y expresión superior y más interesante que cada una de las composiciones por separado. Los títulos, están, la mayor parte, recogidos del primer verso de cada poema.

Los ejes estructurales temáticos de este último libro son los ya habituales de su poesía, sobre todo a partir del exilio, después de la Guerra Civil Española: *la evasión a través de los sueños y los recuerdos que vertebran los temas del tiempo* –ahora muy unido al hecho del

⁸⁴² *Flâneur*: es una figura anónima, perdida entre la multitud urbana que lo observa todo sin ser observada, un espectador. (Linda MCDOWELL, *Género, identidad y lugar*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2000, pp. 227-228).

⁸⁴³ Janet WOLF, “The Invisible Flâneuse: Women and the Literature of Modernity”, *Theory, Culture and Society*, 2, 1985, pp. 37, 40 en Linda MCDOWELL, *Género, identidad y lugar*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2000, p. 229.

deterioro de la senectud y la muerte⁸⁴⁴, *la postura contemplativa y pasiva del entorno, la reflexión sobre el sentido de la vida* –apoyado en un cierto determinismo fatalista– y *la reflexión metapoética, reflexiones sobre el amor, la condición humana o el sentido de la vida a partir de hechos cotidianos.*

El contexto social y vital, en el que se mueve la poeta y en el que está inmersa, es muy importante para determinar la relación entre los recuerdos y el hecho mismo de la vejez. Las reminiscencias del tiempo pretérito, sobre todo las que han ido surgiendo por sus relaciones sociales más duraderas, los acontecimientos de la historia de su vida y las normas de la sociedad en la que vivió, tienen una múltiple utilidad para la poeta: son muy significativas porque le permiten confirmar la imagen positiva y en paz de sí misma en el tiempo presente. Ante el normal deterioro cognitivo y, de forma especial, físico del momento actual, opone otra imagen de mujer feliz en el pasado que le proporciona una cierta serenidad (“¡Qué pequeña me sentí / cuando miré hacia lo alto / y un inmenso cielo vi! / Las nubes eran tan blancas, / tan azul era aquel cielo, / que me llena de alegría / cada vez que lo recuerdo”). Además, los recuerdos, le permiten admitir con serenidad y paciencia esa disminución en sus aptitudes y capacidades, cuando toma conciencia de la verdad nerudiana de su existencia (“Recuerdos salen al paso / de mi ya muy larga vida; / ellos llegan, yo los pienso / y me parece mentira”). El volver al pasado con los recuerdos, también le servirá para intentar reconciliarse con ellos y, en otros más dolorosos, para olvidarlos de forma definitiva (“Hay dos clases de recuerdos, / los unos suenan a gloria, / los otros suenan a infierno”). Es mejor siempre para el ser humano el tener materia para poder recordar, aunque le produzca sufrimiento (“Yo no deseo olvidar. / Por triste que sea el recuerdo / me debe de acompañar”). Los recuerdos posibilitarán, sobre todo, llenar de significado vital, esos espacios anímicos de acusada soledad. En el poema *Morada* escribe:

⁸⁴⁴ Francisco J. DÍEZ DE REVENGA destaca entre los poetas del 27 una característica común de contenidos cuando se hacen mayores: «Será la etapa de senectud la que una a todos estos poetas en una misma inquietud metafísica ante la muerte y el más allá. [...] En los años setenta y ochenta los supervivientes adoptarán unas posturas interesantísimas en torno a temas tan trascendentes como puede ser el final del hombre, su destino, la muerte, el más allá», “Preliminar”, *Antología poética de la generación del 27*, op. cit., p. 43.

“Cuando los recuerdos entran, / la soledad maliciosa, / se marcha por la otra puerta” o “Mientras tenga memoria / no estaré sola; / recordar me acompaña / a todas horas”.

Concha Méndez tiene un concepto casi cinematográfico de lo que significa el recuerdo (“El recuerdo es un paisaje / por donde desfilan hechos / que no pueden olvidarse”). Existen experiencias puntuales pretéritas, tan esenciales en la vida de las personas, que se constituyen en una porción consustancial de la misma personalidad a través del recuerdo (“Hay días que no se olvidan, / por muchos años que pasen, / por larga que sea la vida”, “Cipreses de la avenida, / siempre os recordaré / como os vi aquel día. / A la luz de las farolas / fantasmas me parecían”); a veces la poeta resalta cómo el tiempo, aunque todo se lo lleva, sin embargo siempre deja el poso de recuerdo que vuelve una y otra vez (“Se me perdió aquella nube... / Se me perdió aquella tarde... / Se me perdió aquel amor... / ¡Ya nunca podré encontrarlos! / Sin embargo hoy han venido / todos ellos a buscarme”).

Para la escritora, la importancia de rememorar es tan poderosa en su vida, que se transforma en otra manera de existir e incluso puede superar la propia muerte de los seres queridos (“Solo se va el que se muere / y no se nos va del todo, / que nos queda en el recuerdo / que es la vida de otro modo”) y es la prueba palpable para poder reconocer la propia causa de la felicidad, a menudo ignorada en el momento en que se experimentaba (“Eres feliz / y no te enterarás / sino después, / cuando recuerdas...”).

Los recuerdos van a traerle otra vez a su mente al gran amor de su vida, al que si la primera vez lo intuyó (“Te vi venir presintiéndote, / por el caminito estrecho”)⁸⁴⁵, ahora lo evoca con afecto y cariño (“Por su caminito van / mis recuerdos a buscarte / cada día al despertar”). Además el recuerdo de su amor pasado elimina la frialdad sentimental de su presente a través de la cálida imagen del hecho de tejer en la feminidad tradicional (“Te ofrezco, amor, esta capa; / te la tejí de recuerdos. / Tejiéndola me he pasado / muchos veranos e inviernos. / Quitaste con ella el frío / que traen la vida y el tiempo”). El recuerdo de ese profundo amor se despierta cuando vuelve después de tantos años, al lugar donde lo conoció; el espacio adquiere y aumenta en el presente el valor connotativo, simbólico del que carecía en el pasado (“Era el mismo lugar

⁸⁴⁵ Uno de los poemas más conocidos, como hemos señalado, de *Vida a vida*.

/ también era en la tarde; / también brillaba el sol / y acariciaba el aire. / Hoy he vuelto aquí, sola, / y a pesar de los años... / He recordado el día / en que nos encontramos”). En el poema *Amores* la poeta distingue, evocando los primeros versos de la famosa rima (LIII / 38) becqueriana⁸⁴⁶, que cuando se termina el amor, la pasión puede quedarse en el ser humano, o bien a través de los hijos o, si no, a través del recuerdo de la misma (“De cada amor algo queda, / que no se nos va del todo. / Golondrina que hizo nido / es el amor de algún modo. / De unos queda la semilla; / un recuerdo de otros; / que no se van los amores / porque quedan en nosotros”)⁸⁴⁷.

Además para disfrutar del hecho de recordar es necesario recrear el ambiente apropiado, tranquilo, libre de cualquier interferencia que perturbase esa paz; el silencio será la característica situacional más apropiada para atraer las experiencias del pasado a la memoria (“¡Silencio / que ha llegado la hora / de los recuerdos! / Ellos están conmigo, / y yo con ellos. / ¡Silencio!”). Pero, el lado cotidiano de la existencia también es determinante para ella, que ya tiene una edad, por lo que la comodidad de una buena butaca, en el poema *Me gustó*⁸⁴⁸, ayuda a esta grata pérdida en el pasado (“Hoy me gusta sentarme en mi butaca / y silenciosamente recordarlo”). Cuando una persona mayor realiza el recorrido sobre su pasado, lo primero que experimenta es incredulidad ante el *tempus fugit* (“Todo parece mentira / cuando se pasan los años / y piensa uno en la vida”), aunque el tiempo va dejando una huella indeleble que acompaña siempre al ser humano (“El pasado es una estela / que va dejando la vida / se quiera o no se quiera”).

⁸⁴⁶ «Volverán las oscuras golondrinas / en tu balcón sus nidos a colgar, / y otra vez, con el ala a sus cristales / jugando llamarán. / Pero aquéllas que el vuelo refrenaban / tu hermosura y mi dicha al contemplar, / aquéllas que aprendieron nuestros nombres... / ¡ésas... no volverán! [...]» Gustavo Adolfo BÉCQUER, *Rimas y declaraciones poéticas...*, op. cit., p. 166.

⁸⁴⁷ En el “Homenaje a Emilio Prados y Manuel Altolaguirre”, Concha MÉNDEZ CUESTA volvía a Málaga y escribía: «Tantos recuerdos se me agolparon, que no encontraba qué decir, pero uno salió entre ellos como diminuta luz. Y me vi en el pequeño tren que va por la Costa del Sol, hasta Málaga, frente a mí una pequeña playa... “las barcas de dos en dos, / como sandalias del viento / puestas a secar el sol.” Manuel Altolaguirre. Aquellas barcas que él había cantado cuando era casi un niño, las veía yo desde la ventanilla de un tren casi de juguete. Era una mañana radiante. Conmigo un nieto de doce años –su nieto–. En aquel momento, algo sentí sobre mi hombro, así como si alguien se me hubiese acercado para ver junto a mí aquel paisaje con el mar, con las barcas, con el sol, con la playa, con un alma que no se ve, pero que se siente...», [*Litoral*, Nº 13-14 (1969-71)].

⁸⁴⁸ Para ver poema completo, Anexo.

La poeta siempre mostró, en su itinerario poético, una clara relación de afecto y curiosidad por las cosas y los seres del mundo circundante, ante los que siente fascinación; la poeta se aplicaba amorosamente a la observación del entorno que le revelaba sus secretos porque siempre ofrecía una especie de voluntad de expresión latente, algo que decir a través de la poesía; le llamaron la atención los niños que poseían características singulares, los observaba con deleite, por lo que le gusta evocarlos a través del recuerdo, destacando más los rasgos prosopográficos que los etopéyicos que suelen ser una consecuencia de los primeros. Hay dos poemas que están dedicados al recuerdo de estos niños: la *Seguidilla (A Carlitos Palacios)*⁸⁴⁹ en la que destaca el color rubio del cabello, la blancura de su piel y el canto agudo de su voz (“Tu pelo rubio, niño, / tu blanca piel / recuerdan a Murillo / y a rúpale. / Tu vocecita / suena como a gorjeo / de palomita”) y en el poema *Con un clavel*, observa a otro niño que pasa por la calle con ademanes algo flamencos, tiene el cabello rizado y enormes ojos (“Con un clavel en la boca / iba el niño por la calle. / Su cabello era rizado; / tenía unos ojos grandes / y su andar acompasado. / Algo tenía aquel niño / que no he podido olvidarlo”). En otro poema la poeta se sorprende de la voz de alguien que ejerce un efecto positivo y alegre en los demás y que nos recuerda a otro poema anterior “Retrato”⁸⁵⁰ de su libro *Vida o río* (“Tiene su voz / sonido de guitarra; / tiene su voz / algo que alegra el alma”).

También la poeta en una interpretación irónica de sus lapsus memorísticos, seguramente debidos a la edad, se pregunta con humor (“¿Será que las cosas / se cansan / de estar siempre / en el mismo sitio?”) o bien, a través de una ingeniosa imagen (“Cuando yo me olvido de algo, / por mentira que parezca, / consigo encontrarlo dando / vueltas sobre mi cabeza”).

Otro de los ejes temáticos del libro es la reflexión metapoética donde se reflexiona, a través del discurso poético, sobre el hecho mismo de escribir poesía y la relación que se establece entre ella, la creadora, el texto y el público receptor. Discurre sobre la propia naturaleza del poema, su fundamento o principio, las limitaciones y demás circunstancias que

⁸⁴⁹ Este niño podría ser Carlos Palacio (1911-1997), compositor español del *Himno* de la Brigadas Internacionales.

⁸⁵⁰ (“Tenía su risa / sonar de guitarras. / En sus grandes ojos, / fulgor de palabras. / Morenas sus manos, / morena su cara. Un sombrero ancho / que sombra le daba”), Concha MENDEZ, *Vida a vida y Vida o río*, op. cit., p. 57.

rodean al hecho creativo. Estas reflexiones metodológicas de su propia actividad lírica parecen ya sugerir el previsible fin de su andadura poética, después de haber mantenido con la lírica una de las relaciones íntimas más largas e intensas de su existencia. Cuando la escritora medita sobre la tarea poética ensaya, en un método de autoanálisis, la indagación de sus “yoes”, de su contradictoria conciencia que se proyecta en el quehacer lingüístico de “artesanía poética”. Intenta investigar en la materialidad del lenguaje que genera la transformación de lo inefable e ininteligible de la emoción del “ser”, en esencia natural dentro del poema. Comparte el concepto de poesía de Pedro Salinas: “La poesía es un formidable movimiento pendular, de fuera adentro en el que la experiencia de la vida, la pasión, la vida misma no son sino el combustible, porque la vida la lleva el poeta dentro de sí y lo exterior la despierta y suscita, nada más”⁸⁵¹.

En su juventud expresaba su vocación de ser escritora de teatro o de obras cinematográficas. Sin embargo, el tiempo y la vida le fueron asegurando un lugar más decidido y destacado en el género de la poesía, a la que iba a dedicar la parte más esencial de su actividad creativa. En una evocación calderoniana del mundo como el “gran teatro” en el que cada ser humano desempeña un papel, asume que su papel principal, en esta representación, era el de ser una poeta (“El gran teatro del mundo. / Me toca salir a escena. / Oigo la voz del destino: ‘Tu papel es ser poeta’. / Y me señala el camino”), por ello sabe, que a través de la poesía no solo logrará la comunicación espiritual con otros seres afines a su concepto de la existencia, sino que podrá lograr las ansias de eternidad y trascendencia humanas (“Canto para que me escuchen / en el reinar de los siglos / para que me sientan viva, / los que entonces estén vivos. / Canto para aquellas almas / que estén afines conmigo”). Sabe y acepta los beneficios que obtiene ella de la poesía, aunque se pregunta sobre cuál es su finalidad última y si obedece solo a una motivación única o es una amalgama de varias al mismo tiempo (“Me he preguntado cuál es / el fin de la poesía; y no he podido encontrar / la respuesta todavía. / ¿Es una luz? ¿Es soñar? / ¿Es vivir en otra vida?”). Reconoce también la ayuda emotiva que había supuesto su actividad poética, que en momentos difíciles se había convertido en el espíritu protector de su alma, el hecho de trabajar su inspiración poética se había transformado en el motivo esencial para mitigar su

⁸⁵¹ Pedro SALINAS, *Obras completas*, ed. Enric Bou, Madrid, Cátedra, 2007, pp. 27 y 30.

soledad; la poesía fue a menudo, la leal y segura compañera que necesitaba (“¿Es un ángel quien me dicta / estos poemas que escribo? / ¿Es el ángel de la guarda / que viene siempre conmigo?”).

La capacidad infinita de generar sueños es el origen mismo del poema, el punto de partida de la inspiración lírica (“La imaginación es árbol / que se nutre de nosotros / y da frutos muy extraños”, “No tengo el alma encerrada, / mejor la dejo volar, / mi deseo es que se vaya... / Que tras del alma voy yo / como niña entusiasmada”). Incluso en un poema encabezado por el título teatral *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, expresa que, aunque las experiencias reales de la vida le hubieran proporcionado materia abundante en temas y motivos para su poesía, ella prefiere moverse en el mundo onírico mucho más fértil (“Aunque sepa lo que sé..., / quiero contar a la luna, / y a la luna cantaré. / Y como ‘la vida es sueño’ / de los sueños hablaré”). Pero la poeta avisa que esta elección conlleva un riesgo oneroso que hay que asumir, y en el que no tiene cabida el lamento o reclamación posteriores (“Aquél que quiera jugar / a alcanzar un imposible / que no se venga a quejar”). Por ello la inspiración lírica se metaforiza en un tejido psíquico que se va originando en función de la relación cruzada de los hilos □ sensaciones líricas □; en otras ocasiones es una elegante y atractiva mariposa intelectual que se posa con suavidad en la mente y cuya belleza la transforma en materia lírica; también son un cúmulo de imágenes convertidas en palomas mensajeras que traen material lírico y van llegando sin cesar a su mente⁸⁵² (“Son hilos que van llegando / sin saber de dónde llegan; / la mente los va juntando / con ellos teje el poema”, “La idea es la mariposa / que siempre llega volando / y en nuestra mente se posa. / Ella va modelando” y “Como palomas / me llegan los poemas / a todas horas”).

La actividad creadora le proporciona una de las recompensas intelectuales más formidables de su existencia: un sentimiento de felicidad (“Siempre que tenga una pluma, / un papel para escribir, / y una mano que obedezca, / sentiré que soy feliz”, “¿Voy en busca del

⁸⁵² Concha Méndez desarrolla el concepto romántico de la poesía parecido al de Gustavo Adolfo Bécquer: «fuente de belleza y origen de sensaciones profundísimas que solo algunos seres —los auténticos poetas— son capaces de guardar en la memoria para hacerlas brotar con palabras. La poesía, pues, preexiste a los poetas, que son quienes pueden captarla», en Ricardo SENABRE, *Claves de la poesía contemporánea. (De Bécquer a Brines)*, Salamanca, Ediciones, Almar, 1999, p. 15.

poema / o es él quien me busca a mí? / Solo sé que al encontrarnos / yo me siento muy feliz”, “Poesía mía: / ¡Qué contenta estoy / con tu compañía!...”). Además este pensamiento engendradora en su ritmo vital exige urgencia, necesidad imperiosa por expresar la emoción que es necesario acopiar y al tiempo asilar en un texto real (“Tengo prisa por hacer / que vuele mi pensamiento. / Alguien lo va recoger”, “Muchas noches he tenido / que levantarme del lecho, / para apresar el poema / que me ha venido al encuentro / y el papel lo he dejado / recién nacido e impreso”). El problema surge cuando se observa que las ideas llegan sin avisar, en cualquier momento, de una manera totalmente imprevista, sin tener en cuenta el ritmo vital del cuerpo (“Sé que el pensar no requiere / que esté descansado el cuerpo / para que la idea llegue”, “En la noche, o en el día, / cuando el poema llega, yo le doy la bienvenida”, “Se me vienen las canciones / a la punta de mi pluma, / y yo las voy escribiendo / seguiditas una a una”).

Biruté Ciplijauskaitė, estudiando el tema de la soledad de Bécquer escribía sobre las condiciones que se debían dar para que un poeta pudiera crearse una atmósfera idónea, una disposición para recibir la inspiración⁸⁵³. Y en este sentido, silencio, soledad y melancolía becquerianos eran lo que la poeta reivindicaba para la creación poética; un sacerdocio misterioso que necesitaba retiro y reserva espiritual para generar el milagro poético (“¡Silencio: / el poeta trabaja! / –dice un letrado–. / Es que el poeta sueña / con un lucero... / Su puerta está cerrada. / Todo es misterio”)⁸⁵⁴.

El oficio del poeta es altruista y deja su obra como legado a la humanidad, es su rastro vital, o mejor dicho, son los jirones anímicos de su espinoso paso por la vida (“La poesía es la estela / que va dejando en la vida / el que ha nacido poeta”). En su producción poética, Concha Méndez dejará lo más auténtico, lo más franco y más puro de ella misma –su verdad, su amor,

⁸⁵³ «Según Bécquer, un poeta es siempre un ser apartadizo, soñador, continuamente escuchando la voz interior y pasando por la vida sin percibir lo que realmente ocurre en ella. El silencio y la soledad van siempre juntos, son amigos inseparables, y sólo acompañado de ellos, el espíritu del poeta se siente transportado hacia la creación. Solo la ausencia de melodías exteriores engendra armonías apenas perceptibles en su alma. Si al silencio y la soledad se asocia aún la melancolía, la atmósfera es perfecta», (Biruté CIPLIJAIUSKAITĖ, *La soledad y la poesía española contemporánea*, op. cit., pp. 18-19.)

⁸⁵⁴ Manuel ALTOLAGUIRRE afirmaba que: «Gustavo Adolfo Bécquer nos ofrece la poesía más humana, más desnuda, más íntima del romanticismo español. Donde estén sus versos estará el poeta, o su fantasma, rodeando de irrealidad y de su poesía su vida interior, descubriéndonos el paisaje de un espíritu que derribó sus muros, anticipándose a la muerte. Ningún poeta ha contribuido en más alto grado que él a desarrollar la inteligencia amorosa de los hombres», “Prólogo”, *Antología de la Poesía Romántica*, op. cit., p. 7.

su alma, su voz-, porque presentía que alguien, en un futuro, recogería de alguna forma, este testigo, el testimonio de lo que fue su vida (“En ti quedará mi voz; / en ti quedarán mis sueños; / y la esencia de mi amor, / y alguien lo irá recogiendo”)⁸⁵⁵.

Por todo lo expuesto compartió un concepto de la poesía parecido al que definió Manuel Altolaguirre:

La poesía, ya sea exterior o profunda, es mi principal fuente de conocimiento. Me enseña el mundo y en ella aprendo a conocerme a mí mismo. [...] La poesía es reveladora de lo que ya sabemos y olvidamos. Sirve para rescatar el tiempo perdido, para levantar el ánimo, para tener alma completa, y no fugaces momentos de vida. En ella ensayamos la muerte, más que con el sueño. Ella nos libera de lo circunstancial, de lo transitorio. Ella nos hace unánimes, comunicativos. El verdadero poeta nunca es voluntario sino fatal⁸⁵⁶.

El sentido de la vida es otro eje determinante de *Con el alma en vilo*. La vida es una constante lucha en la que el ser humano se debe defender de la agresión continua que supone el hecho mismo de sobrevivir, pero, sobre todo, del efecto demoledor del tiempo (“Mientras que se tenga aliento, / no hay que dejarse vencer, / ni siquiera por el tiempo”, “El no dejarse vencer / es lucha que se sostiene / desde la hora del nacer”, “Se lucha por existir, / aunque la vida nos sea / muy difícil de vivir”). Además en esta lucha, el enemigo cambia de forma continua, y lo que es más lacerante y desolador, comprobar que los principales enemigos del ser humano son sus semejantes y su propio yo, siguiendo la famosa cita de Plauto que popularizó Tomas Hobbes en el siglo XVII *homo homini lupus* (“No sé por qué de algún modo, / se nace para luchar, / primero contra uno mismo, / después contra los demás”). Incluso, a veces la fuerza de autodestrucción del ser humano es tan poderosa que parece una marca o tara genética, contra la que no se puede luchar en un determinismo implacable (“Hay quien nace para ser / en la vida, su enemigo / y nada se puede hacer / pues lleva el mal consigo”). La poeta piensa que cuando la persona rechaza su verdadera identidad, se puede deber a la certeza de conocer que el verdadero

⁸⁵⁵ En el mes de mayo de 2008, en la Residencia de Estudiantes, se presentó el libro *Poesía completa* de Concha Méndez. Al acto acudió, su hija, Paloma Altolaguirre, que contó, entre otras muchos hechos sobre sus padres, que su madre «nunca dudó de que su obra perduraría en el tiempo», aunque sabía de la actitud un tanto hipócrita, de fingida cortesía que le prestaban a su obra los críticos e intelectuales del momento. También narró una curiosa anécdota de Luis Cernuda. En una carta que les escribió en 1940 desde Inglaterra a Cuba, durante el exilio, el poeta auguraba que en el futuro, la crítica acudiría a Paloma Altolaguirre para pedir datos exactos de ellos, también de ella, como escritores considerados ya clásicos, al estilo de Bécquer y Garcilaso. (Residencia de Estudiantes, 27 de mayo de 2008).

⁸⁵⁶Manuel ALTOLAGUIRRE, “Confesión estética” *Papeles de Son Armadans*, XLI (1959), p. 153.

problema es el *yo*, la propia personalidad (“Cierto que hay un enemigo / del cual no se puede huir, / pues lo llevamos consigo”).

Vive un momento de incertidumbre, violencia y relativismo moral; ella que fue expulsada de su paraíso al vacío de la modernidad se pregunta cuál es el cometido, la tarea del ser humano en este mundo tan agresivo y violento, sin encontrar una respuesta adecuada, solo podrá constatar la dificultad que entraña la propia existencia. (“¿Qué misión hemos venido / en esta vida a cumplir? / Por bien que nos haya ido, / es muy difícil vivir”). A menudo las personas viven en la mentira por cobardía; el esfuerzo que hay que hacer para sobrevivir con la verdad, es tan grande que no todo el mundo está dispuesto a realizarlo (“Hay quien vive en la mentira, / porque no tiene el valor / de enfrentarse con la vida”); declara que una de las tareas de su vida ha sido el ser una persona sincera, esforzándose por lograr lo que ella potencialmente era (“Sé que la verdad lastima / pero solo de verdades / se ha sustentado mi vida”, “El que vive del engaño / engañándose a sí mismo, / suele ser un desgraciado”, “Vamos tras la verdad, / como si la verdad fuera / cosa fácil de encontrar”); pero la poeta no niega la contradicción interior y se presenta como una mujer dividida, a la que no le importa confirmar su condición de ser irracional, fantástico e inestable y así, en ciertos momentos, agotada por tanto esfuerzo, ensaya la búsqueda de salidas más fáciles y egoístas, aunque su conciencia se lo impida (“Quiero ser indiferente / a lo que en el mundo pasa / y no puedo conseguirlo / porque no me deja el alma”). Esta coherencia vital lleva consigo un precio muy alto que ella asume (“Estoy pagando una deuda; / la deuda de haber vivido; / que la vida tiene un precio / que más parece un castigo”)⁸⁵⁷. No todos los seres humanos quieren llegar a descubrir “su verdad”, porque saben que entran en unas “galerías oscuras del alma”, que no están dispuestos a asumir o creen que no podrán soportar cuando interpreten su verdadera trascendencia (“No todos andan buscando, / no todos

⁸⁵⁷ Eva SÁNCHEZ MARTÍN destaca la dualidad u oposición de tono poético en su obra: «Aunque nítida y alegre en los primeros años, la voz poética de Concha Méndez nunca ocultó que se movía entre dos aguas: entre un entusiasmo irreverente por lo vital y nuevo, y una atracción por la cara más oscura y tenebrosa que pueda mostrar la expresión lírica de una vida. Y menuda vida. La experiencia vital de Concha Méndez es digna de una protagonista de novela de aventuras o film de ciencia ficción, y decimos ficción, por lo que la figura de esta mujer, con mayúsculas, tuvo de adelantada a su época y de pionera de un nuevo ciclo de la evolución de las sociedades» (“Radiografía del entusiasmo: la voz poética de Concha Méndez Cuesta”, *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939* de Manuel Aznar Soler, Sant Cugat del Vallés, Biblioteca del exilio (GEXEL), 2006, p. 889).

quieren saber, / tal vez porque tienen miedo / de llegarse a conocer”). De todas formas, la verdad es un concepto de significados ambivalentes, igual es una pauta de conducta muy importante de su vida, que debe fomentar o perfeccionar, como es, en otros poemas, un artificio para llegar a su significado contrario (“Engañar con la verdad; / me ha ocurrido tantas veces / ¡que no sé ni cuántas ya!”), “Voy con mi verdad desnuda / y ninguno me la cree, / que con la verdad se engaña / ¡eso muy bien yo lo sé!”).

La escritora, después de ser la eterna viajera en el sentido literal, concibe la vida como un viaje iniciático de autoconocimiento, crucial en el imaginario poético de la escritora (“Desde el día que nací, / estoy haciendo un viaje, / viaje dentro de mí”), aunque este aprendizaje del hecho de vivir es una tarea ardua que no todo el mundo puede adquirir con facilidad (“Miles y miles de días / es lo que llevo vivido, / y solo puedo decir / que a vivir no he aprendido”), incluso, a veces se llega a él de forma fortuita, de manera inconsciente (“Cada día algo enseña / y así vamos aprendiendo / aunque no nos demos cuenta”). Pero lo que el tiempo demuestra es que este aprendizaje es necesario si la persona quiere sobrevivir en este mundo (“El aprender a vivir, / es cosa muy necesaria / para poder subsistir. / La vida es una batalla”). Y dos de los conocimientos que proporciona la vida son: que este camino vital comporta la continua fatiga y que en la vida, a la persona le corresponde cargar y asumir sus orígenes, un pesado equipaje anímico que añadirá mayor agotamiento a este caminar (“Nadie puede desprenderse / de las raíces que arrastra, / por eso, a veces, sentimos / que la vida es tan cansada”). Sin embargo, en un poema titulado *Volver* parece negar la posibilidad de regresar algún día a todo aquello que correspondía a sus orígenes, donde conservaba sus raíces⁸⁵⁸. Los lugares, las personas, el clima,

⁸⁵⁸ El poema *Peregrino* nos puede recordar a uno de los poemas más sugerentes de la postura vital y literaria de Luis CERNUDA. Este poema, escrito en México en febrero de 1961, es testimonio del exilio español republicano, cuando al igual que Concha Méndez se pregunta por la posibilidad de volver a su país. Sin embargo la resolución última cernudiana a este dilema vital es no volver jamás, por conservar hasta el final de su vida esa rebeldía romántica, esa coherencia y autenticidad que mantuvo durante su existencia: «¿Volver? Vuelva el que tenga, / Tras largos años, tras un largo viaje, / Cansancio del camino y la codicia / De su tierra, su casa, sus amigos, / Del amor que al regreso fiel le espere. / Mas, ¿tú? ¿Volver? Regresar no piensas, / Sino seguir libre adelante, / Disponible por siempre, mozo o viejo, / Sin hijo que te busque, como a Ulises, / Sin Ítaca que aguarde y sin Penélope. / Sigue, sigue adelante y no regreses, / Fiel hasta el fin del camino y tu vida, / No echés de menos un destino más fácil, / Tus pies sobre la tierra antes no hollada, / Tus ojos frente a lo antes nunca visto», *Desolación de la quimera en Poesía completa*, vol. I, Ed. Derek Harris y Luis Maristany, Madrid, Ediciones Siruela, 1993, pp. 530-531.

el paisaje, todo lo que ella recordaba, podría no volver a su vida presente; pero esta total renuncia era demasiado dolorosa, por lo que, al final del poema, la poeta deja abierta una posibilidad para el futuro (“Ya sé que no volveré / al lugar donde he nacido / a ver sus gentes, sus calles, / a ver su pequeño río. / Y hojas secas en otoño. / En invierno aquellos fríos, / y los ardientes veranos; / primaveras que no olvido. / Yo sé que no volveré; / aunque ¡quién sabe!...”).

La vida es, a menudo, después de la desorientación y la caída que implica la existencia, un incesante y prolongado volver a levantarse, una búsqueda perenne de nuevos caminos para andar en la misma que el *homo viator* debe elegir con cuidado, ya que en ocasiones acertará y, en otras, errará (“Siento como si saliera / de un túnel largo, muy largo, / buscando una vida nueva. / Y me he encontrado un camino. / ¡A ver adónde me lleva!”). Esta precaución, desarrollada por la poeta a la hora de elegir el camino de la vida, se debe a que es tal la trascendencia de ese momento de la decisión, que aunque puedan ser segundos, van a determinar todo el futuro en la vida de una persona (“¡Qué fuerza / tiene el Destino! / A veces / un solo instante / y torcemos / el camino”, “Un instante nada más / para que algo nos suceda, / para bien o para mal. / Basta que el Destino quiera”).

La desorientación en la senda vital deviene, en algún momento, de la injusticia universal, en la que el *yo* se encuentra indefenso por la magnitud de esta agresión, por lo que solo puede recurrir a su propia historia personal para solicitar ayuda (“Vida, tiéndeme la mano, / que siento que estoy perdida / en este mundo inhumano”). Desde el instante en que tiene la certeza de que lo visto es solo un reflejo de lo que es, inicia la búsqueda de la verdad porque el ser humano posee una múltiple personalidad, muy difícil de llegar a comprender en su complejidad y extensión (“¿Cuántos yos hay en un ser? / Por mucho que ello se piense / nunca se podrá saber”). Esta desorientación es universal y afecta a toda la humanidad que busca de manera desesperada e incansable referencias. El enigma secular del individuo moderno seguirá intacto. La poeta se pregunta, en definitiva por el problema de la identidad de los seres y el misterio de su personalidad y hasta cuándo llegará esta búsqueda en el proceso de conocerlos (“El mundo se anda buscando, / y no se sabe encontrar. / Yo me pregunto ¿hasta cuándo? /

Porque ya es mucho esperar”). Aunque la vida también es dolor profundo, al ser humano, siempre egoísta, solo le afecta el propio, nunca el ajeno (“Nos duele el dolor ajeno / pero mucho más nos duele / si nosotros lo tenemos”); sin embargo, en esa eterna contradicción del ser humano, a veces duda, entre los tonos doloridos propios o los ajenos (“No sé cuál nos duele más, / si el dolor que atañe al alma / o el que ataca a los demás”). El sujeto lírico se debate entre el mundo aparente y el situado en su imaginación cuando acepta la realidad, tras entender que tanto las actitudes interesadas como las solidarias del ser humano son complementarias de la misma realidad.

La voz poética, en este duro caminar en que se ha convertido la vida, ante la deshumanización, el poder destructivo que comporta afirma: “No hay camino sin espinas / y nos las vamos clavando / una a una cada día”. Ello provoca una reacción espiritual que la empuja a buscar la paz y algo de alegría, venciendo a la angustia, abriéndose a los demás y apreciando la vida, desde otro paradigma donde los valores absolutos no existen; propone un relativismo existencial: buscar la compañía de personas que desprendan optimismo porque ayudan mejor a tolerar los rigores de esta andadura vital (“Me gusta la compañía / de gentes que están contentas / y contagian su alegría”, “Cada vez que una alegría / viene a llamar a mi puerta / me apresuro a recibirla, porque eso de estar contento / es la mejor compañía”). Además la alegría adquiere diferentes formas de expresión que es muy útil conocer (“Hay alegrías que suenan, / que suenan a cascabeles. / Otras suenan a guitarras / y otras huelen a claveles. / Si unos mueren de tristeza / otros de alegría mueren”). Conoce los peligros de dejarse arrastrar por el pesimismo en la existencia por lo que intenta afrontar la vida con optimismo (“Mi compañera, el alma, / me ha aconsejado / que me mantenga siempre / alegre el ánimo”) porque al final, en la vida, lo que realmente adquiere trascendencia después de vivida, es la calidad humana y el cariño de los que de verdad importan a la persona (“A la corta y a la larga, / lo que cuenta en esta vida / es la belleza del alma”). Vivir, desde la sabiduría alcanzada, significa un modo, una manera de mirar al mundo que te puede ayudar y enriquecer la existencia y, en ocasiones, todo lo contrario. La poeta apostó por la primera opción que se caracterizó por la eterna búsqueda de sus significados ocultos más allá de la superficie (“¡Ojos que supisteis ver, / de cuánto me habéis servido, / que

con vuestra ayuda fue, / como gran faro encendido / y a vuestro amparo viví!”). La esperanza nunca se debe perder, porque es una fuerza vital, un escudo que protege y defiende la esencia de la vida (“Si perdemos la esperanza, / todo lo habremos perdido, / ella es la que nos sostiene / en el mundo en que vivimos”), es mejor, “buscar las vueltas” a la vida para existir en el mundo (“Si el vivir puede ser arte, / ¿por qué no vivir así, / poniendo de nuestra parte?”).

Y aunque esta propuesta positiva es la que aspira lograr, a menudo la queja doliente del *yo* poético vuelve a acampar cómodamente en su vida, adopta un tono confidencial y muestra la soledad existencial, la crisis íntima al verse obligado a reconocer que la pena está otra vez presente (“Di, tristeza ¿por qué vienes / a cada instante a mi encuentro, / si el estar alegre sirve / mejor al alma y al cuerpo?”, “No me preguntes por qué / estoy triste en este día, / que tampoco yo lo sé”, “Las lluvias llegan del cielo, / y las lágrimas nos llegan / de lo más hondo del pecho”). Las lágrimas tiene su origen en el pasado que se explicita en la realidad de su presente histórico de manera obstinada (“Heridas que no se ven / suelen ser las verdaderas, / son las que no cicatrizan / por mucho que uno lo quiera”). Pero, también, pueden deberse a la decepción por la despiadada mentira de la humanidad (“Cuando el corazón nos duele / es que ha habido un desengaño / o algo que se le parece”). Al final de la vida, la voz poética no distinguirá si la expresión de su dolor a través del llanto, aunque fuera íntimo, era real o ficticia, incluso llega a sospechar ya de la incapacidad para poder sentir (“Un día se me fue el llanto, / quién sabe adónde se fue, / acaso lloro por dentro / y ni siquiera lo sé”).

Otra de las características que definen el concepto de este recorrido existencial es la imposibilidad del ser humano para prever el destino, lo que acarrea una sorpresa continua que impresiona al *yo* poético (“La vida nos sorprende / cada momento; / es como si el Destino / contara un cuento”, “Nadie vive de experiencias / porque todo es sorpresivo / desde que la vida empieza”), y, además, lo sobrecoge de forma fantástica (“Todo es magia en esta vida / porque mágico es vivir; / yo lo siento a cada hora / en mi ya largo existir”). Los años y las experiencias de la vida demuestran y descubren a la persona insólitas realidades que jamás hubiera podido imaginar en los primeros años de su vida (“Hay dos maneras de ver, / la una es con los ojos, / la otra con no sé qué. / Yo he vivido en esta vida / cosas que vi en mi niñez / y me parecían

mentira”). Por eso, la monotonía que implicaba el hecho de vivir, la vulgaridad de lo cotidiano terminan por aniquilar la verdadera esencia de la vida (“Nada hay más perjudicial, / que la palabra costumbre / y lo que viene detrás”). Concha Méndez, amante de la acción, siempre reivindicó, desde su más tierna infancia, la firme voluntad de no aburrirse y, al mismo tiempo verificó la certeza de que era mejor la sorpresa de la vida, aunque fuera negativa, antes de que no sucediera nada (“Impaciente, de niña / yo me decía: / ‘Señor, que pase algo / en este día’. / ¡Que pase algo! / ¡Si no puede ser bueno, / que sea malo!”). Incluso, la rutina existencial es tan dañina y perjudicial que puede llevarnos a dudar e incluso a olvidar la propia existencia (“No siempre nos damos cuenta / de que nuestra vida existe / hasta que algo nos despierta”). La vida es continuo azar, lucha de opuestos, un formidable y enigmático movimiento pendular, cuya comprensión escapa a cualquier valor racional (“El tiempo es como la vida, / unas veces hay tormenta / y otras veces el sol brilla”). La vida es tiempo pasado medido e intuido de forma subjetiva y contradictoria (“Me he puesto a contar las horas / que hasta hoy tengo vividas / y son tantas que no acierto / a comprender tal medida. / ¡Qué larga ha sido y qué corta / ésta que se llama vida!”). Las etapas de la vida del ser humano se definen en una abismal trayectoria de sentido descendente (“Primero fueron los juegos. / Luego fueron los amores. / Después fueron los recuerdos. / Y, al final, son los dolores”). Por lo tanto, el misterio de desconocer el destino es lo que distingue y revaloriza el verdadero significado de la vida, ya que proporciona la eterna esperanza de que algo pudiera suceder que modificara el rumbo de la existencia; es un verdadero y firme estímulo vital (“Ese misterio que entraña, / no saber del porvenir / es algo que nos sostiene / y nos ayuda a vivir”). Y al mismo tiempo, la voz poética reconoce haber intentado conocer, desentrañar el significado de ese porvenir, empresa que le ha resultado muy peligrosa para su estabilidad emocional (“Pensar en el porvenir, / es entrar en un laberinto / bien difícil de salir”). El ser humano tiene limitaciones que le impiden comprender en toda su extensión y complejidad, el auténtico sentido y valor de las cosas que la vida le va ofreciendo (“Siempre hay algo que se esconde, / que no podemos captar. / Somos como luz de faro / que ignora el fondo del mar”).

Si vivir es un viaje con un destino incierto, también el trayecto y el final del mismo puede estar diseñado con anterioridad; aparece un cierto determinismo en la vida de las personas, y especialmente en la suya, contra el que es inútil luchar, proyectándolo en varias imágenes: la metáfora marina, tan utilizada antes para connotar la libertad de su existencia, en cambio, ahora sirve para destacar la fragilidad y desorientación de la vida en las aguas manriqueñas (“Somos barco de papel / llevados por la corriente / de ese río que es la vida, / cada uno con su suerte”), o bien a través de la imagen degradante de la vida humana, la de ser títeres carentes de libertad y regidos por un cruel destino (“Todo lo mueve el Destino / solo somos marionetas / siguiendo nuestro camino”); por último, emplea la metáfora de un pequeño caballo desbocado para connotar la desorientación o falta de control que conducen al ser humano a un vertiginoso e incierto destino (“Me siento que voy montada / sobre un potro encabritado / que me lleva no sé adónde / sin que yo pueda domarlo”).

Pero, como ya es habitual en el recorrido poético de esta escritora, cuando la vida se intuye como pérdida, siempre brota una luz, una señal que ayuda a la reorientación vital. Un valor constante que resume su filosofía personal aparece en su obra poética: la expresión del propio *yo* unida al deseo de mantener durante toda la vida la fortaleza optimista resguardada que surgía desde su interior y la ayudaba a no aceptar la derrota y seguir resistiendo (“Siempre hay un faro que alumbraba / cuando se siente perdida / el alma, en los altamares, / altamares de la vida”).

Manifiesta, como los románticos intimistas, Bécquer y Rosalía, un temperamento melancólico, ensoñador que siempre le había arrastrado a ahondar en su propia alma, estableciendo un diálogo interior que le ayudaba a olvidar algunas penas de su vida. Su imaginación creadora había ido, durante gran parte de su existencia, estructurando un mundo fantástico lleno de imágenes reales o soñadas que se mezclaban, a menudo, con los recuerdos, que se actualizaba y manifestaba en momentos precisos, cuando un estímulo ya fuera sonido, color, cambio de luz, brisa, persona, etc., captaba su atención o la sorprendía. Era un mundo latente en su imaginación, que parecía estar esperando a que algo o alguien le diera el impulso

último para poder salir de su encierro. Sueños y recuerdos reviven con frecuencia un pasado que se niega a morir definitivamente.

Los sueños son el espacio primario donde la inmanencia de lo que le sucede se filtra en la conciencia o donde la realidad se le actualiza. Por eso, soñar es otro medio, otra forma de vivir que la aleja del sufrimiento y del sentimiento de pérdida en la vida (“En contacto con la vida, / no sé ya lo que me pasa / pero me siento perdida. / Mejor prefiero dormir / para adentrarme en los sueños / que es un modo de vivir”, “Dejadme vivir soñando / que es donde puedo encontrar/ algo que vengo buscando”, “En mi juventud, el amor / me tenía entretenida. / En mi vejez, son los sueños / los que me mantienen viva”); también, esos sueños expresan esa capacidad adivinatoria y le revelan el futuro (“A veces, temo a los sueños / porque son como adivinos; / muchas cosas que soñamos / algún día las vivimos”, “En algunos de mis sueños / se refleja mi vivir; / en otros, por el contrario / me marcan el porvenir”). Incluso, el sueño le hace olvidar, por algún tiempo, el deterioro corporal natural de su edad (“Ya me va cansando el cuerpo, / por eso busco el dormir, / que soñando no lo siento”). Considera el hecho de soñar como uno de los refugios más fantásticos para entretenerse en su vida, y así mientras muchas mujeres viejas pasaban la última etapa de su vida tejiendo, ella, al igual que una araña tejía su tela poética para ubicarse en el espacio, iba tejiendo su vida de fantasías (“Soy hacedora de sueños”, “Hay dos formas de soñar; / una cuando estás dormido, / la otra empieza al despertar. / Yo entre las dos he vivido”); en otros momentos, el hecho de soñar la volvió a situar en la cruda realidad (“Un sueño se me cayó / y se me rompió en pedazos; / la culpa la tuve yo”). Y siguiendo a Sta. Teresa de Jesús, la poeta se propone imaginar y crear en sus sueños esa fortaleza o *Castillo interior*, donde poder protegerse de los rigores del mundo (“He de inventarme un castillo / que tenga una sola estancia / y que sirva de abrigo / cuando mi alma descansa”).

El amor en la vida, es la pasión que dirige la historia del ser humano. Esta capacidad para volver a sentir estos fuertes sentimientos no muere con la edad y se resiste a desaparecer en el tiempo (“Se piensa que es el amor / cosa de juventud, / pero están en un error”) porque como ella misma señala (“El cariño verdadero / no conoce de distancias / y hasta desafía el

tiempo”). Las personas, durante la vida, deben experimentar varias veces este sentimiento porque es una característica natural de la misma⁸⁵⁹ (“Nadie vive un solo amor, / que son varios los amores. / Somos un poco rosal / que florece muchas flores”). El amor se define como uno de los requisitos fundamentales del equilibrio y la existencia completa de la persona; es una exigencia urgente del ser humano que aparece focalizada en el símil de la apreciada agua en el desierto (“Como lluvia en el desierto, / es el amor cuando llega / a regarnos alma y cuerpo”). El amor se especifica en la heterogeneidad y complejidad de su esencia, lo que determina la imposibilidad de sistematizar o controlar el poder o las armas de seducción que utiliza el ser humano, ya que siempre se descubrirán de manera diferente (“El amor tiene disfraces / y en todas ocasiones / sabe cómo presentarse”). Sin embargo, el sentimiento amoroso es libre, no se puede exigir reciprocidad a nadie, porque es natural, genético y no condicionado. Las personas nacen con esta capacidad-cualidad para amar o, si no la poseen en su origen, es imposible el aprendizaje para lograrla porque no se conseguirá jamás. Es un don gratuito de la propia naturaleza (“No hay que pedir que nos quiera / el que no sabe querer; / que es algo que solo nace / y no se puede aprender”, “No todos los seres tienen / capacidad de querer / que no se la dio el destino / a la hora de nacer”). La persona cuando nace lleva en su código genético una manera de ser y comportarse en la vida que jamás cambiará (“Las costumbres van cambiando, / pero el que no cambia nunca / es el propio ser humano”).

Este sentimiento tan pasional solo ofrece dos opciones antagónicas y excluyentes al ser humano: la felicidad que supone el sentirse más completo, el derecho de compartir con *otro* la belleza o el horror del mundo o bien, el tormento que arrincona al alma cercándola en un círculo vicioso del que es difícil salir (“Hay amores y amores; / unos dan alegrías, / otros dolores”). El *yo* lírico parece expresar más restas que sumas en el amor por eso sabe que debe esforzarse en borrar el dolor de la memoria (“Cuando pienso en amor, / pienso en olvido. / Yo he querido olvidar / y no he podido”); pero el recuerdo amoroso también puede inyectar de vida su realidad

⁸⁵⁹ Las relaciones amorosas de la poeta narradas por ella en las *Memorias*, eliminando algunos escauceos sin mucho interés, se centran en dos personas: Luis Buñuel y Manuel Altolaguirre. Del primero, cuando después de siete años de noviazgo la relación termina, ella lo interpreta como una verdadera liberación, porque ya estaba cansada de ir por la vida de “novia de...”. En cambio, el segundo amor, como ha quedado demostrado en esta tesis, va a ser el definitivo en su vida.

(“No sé por qué el corazón / hoy me latió más aprisa. / ¿Es que recordé a un amor / de esos que nunca se olvidan?”). Sin embargo la memoria jamás podrá borrar el recuerdo del amor esencial focalizado en dos atribulados instantes (“Un gran amor yo tenía, / que en soledad me dejó. / Me lo presentó la vida; / la vida se lo llevó”).

Pocas veces, Concha Méndez recurre a la ayuda divina para pedir orientación o guía en este duro transitar vital, pero, cuando la solicita, parece que el dios al que se dirige es una deidad receptiva, generosa y eficiente en su repuesta (“Enséñame, tú que sabes, / le pedí un día a Dios; / y al instante yo escuchaba / en el oído su voz”). Incluso, la poeta le permite, le concede el privilegio de conocer de alguna manera sus más profundos y verdaderos sentimientos. Es un dios doméstico y cercano (“Nadie sabe sino yo / de lo que yo estoy pasando. / Tal vez algo sepa Dios”).

El valor del tiempo, ahora que parece acabarse, es otro de los temas centrales de *Con el alma en vilo*. El tiempo siempre se presenta como ese devenir de los acontecimientos que la lengua poética intenta definir en su constante y heracliteano cambio o, incluso se puede fijar con exactitud por la ausencia de su devenir. Expresa una concepción aristotélica del tiempo como un movimiento total e infinito, eterno, como el marco en que los acontecimientos concretos e individuales no son más que pequeñas partes del mismo. Aunque también añade una perspectiva psicológica del mismo ya que sabe que no existiría si no hubiera almas como la suya que se encargan de medirlo. El tiempo manifiesta la duración de la vida interior de la conciencia.

La poeta sabe y conoce de manera objetiva el paso irremediable del tiempo que todo lo acaba, incluso la propia vida. Testimonia la verdadera trascendencia que tiene el tiempo en el destino de las personas, ya que la mínima unidad del mismo es suficiente para cambiar, invertir o acabar el rumbo vital (“No le damos importancia / a lo que cuenta un segundo; / y un segundo bastará / cuando se acabe este mundo”). Por ello Concha Méndez sabe que lo único que puede hacer el ser humano es esperar con tranquilidad a que el tiempo le dé a cada uno la hoja de ruta de su destino (“Todo se lo dejo al tiempo / sólo el tiempo me dará / lo que cada día encuentro. / Hay que saber esperar”).

En muchos poemas se perciben claros síntomas de agotamiento físico, aunque parece que la energía mental se resiste a dejarse arrastrar hacia este final (“Apenas si me sostengo, / y el pensamiento me sigue / dando vueltas al cerebro”, “Mi juventud no me deja / que quiere seguir conmigo / aunque el tiempo se le oponga / como primer enemigo”, “El tiempo vence mi cuerpo, / pero no puede vencer / lo mismo a mi pensamiento”). Incluso se deleita en reflexionar acerca del destino del pensamiento cuando la persona está fatigada y deja la mente en blanco (“Cuando no se piensa en nada / ¿qué hará nuestro pensamiento? / ¿Será que ya está cansado / y se nos duerme por dentro?”). Uno de los efectos del paso del tiempo que más teme la poeta es el del dolor fisiológico debido a la paulatina agresión de la edad (“Yo no sé por qué me viene / el dolor a visitar; / y conmigo se entretiene / sin poderlo remediar”). Pero también y sobre todo se queja de la limitación en las capacidades que proporcionan y otorgan a la vida del ser humano, la autonomía y la libertad (“Si llegas a la vejez / que te encuentre preparada / pues ave te has de sentir / a quien cortaron las alas”). Estas limitaciones, casi siempre físicas, le hacen sentir a veces su cuerpo, como cárcel agobiante para un espíritu tan libre como el suyo (“Hay días que nos sentimos / estar en una prisión / prisionero de uno mismo”). Además llega incluso a solicitar a su ánimo que se limite en las emociones porque su viejo corazón ya no soporta tantos embates de la vida (“¡Palomas de la emoción, / dejad de batir las alas / que me daña el corazón!”).

Otro de los significados que desarrolla Concha Méndez es la conciencia del fin del tiempo que arrastra a la nada, al ocaso de la vida, demostrando la verdadera dimensión de la misma existencia y la necesidad de intentar retener o parar las horas (“El tiempo nos va empujando / cada cual a su destino / nos va llevando, llevando”). A veces es tan rápido el paso del tiempo que la poeta se queja de la imposibilidad de aprehenderlo e intuirlo, de reconocer la verdadera esencia de vivir, como lo expresa en el poema dedicado a María Zambrano (“No corras tanto, tiempo; / deja ya de empujarme / como si fueras viento. / Sé que a un final me llevas, / pero no tan aprisa, / déjame que me entere / de lo que es esta vida”), por eso no entiende y se pregunta sobre el sentido de la ansiedad, la prisa y desazón temporal de la vida humana moderna (“Se vive con impaciencia, / esperando no sé el qué, / y la vida va pasando / sin

poderlo comprender”, “Queremos que el tiempo pase, / pero no nos damos cuenta / que cuanto más tiempo pasa, / más peso lleva a cuestras”).

La consecuencia irrefutable del paso del tiempo es la muerte que provoca una gran desolación en los que quedan vivos por el temible silencio en *contradictio in terminis* que se instala en sus vidas, silencio que recuerda de forma impertérrita la ausencia, la pérdida (“Queda un silencio sonoro / cuando alguien se nos va. / Se siente en toda la casa / y nos invita a llorar”). Pero en ocasiones, el silencio aporta otro significado más positivo: ser una sensación que frena el paso de las horas y detiene al mundo en un instante (“Cuando es profundo el silencio / se tiene la sensación / de que se detuvo el tiempo”). A veces es la reflexión sobre el concepto contenido en el adverbio “siempre” lo que le provoca esa angustia del paso irremediable de la vida hacia la muerte, el sentido definitivo y último que contiene (“Pienso en la palabra, siempre; / la palabra me da miedo. / Siempre, es un largo viaje / sin final y sin remedio...”). No obstante, en otro poema, el tiempo, convertido en un suave y agradable viento, conduce al corazón de la poeta, al encuentro definitivo con la muerte (“Mi corazón va bogando / por el mar del sentimiento. / Un viento le va llevando, / le va llevando a tu encuentro”).

La percepción subjetiva del paso del tiempo lleva al ser humano, cuando es joven, a creer casi en su eternidad, pero, sin embargo con el paso de los años se comprende su fugacidad y su relatividad (“Se cree que es largo el camino / cuando se empieza a vivir; / después, cuando pasa el tiempo / se piensa que no es así”, “No tiene medida el tiempo; / a veces se siente corto / y a veces se siente inmenso”). También el símbolo del río que le había servido en otros momentos como imagen de la vida, ahora, en un símil, compara el paso temporal con el fluir del agua heracliteana (“Me senté a orillas de un río / vi cómo corría el agua; / lo mismo le ocurre al tiempo / que por nuestro cauce pasa”). El paso del tiempo también es percibido como un lento proceso para dejar de sentir, que ya habíamos visto en otros poemas anteriores de reminiscencia rubeniana, aunque siempre oponga una constante resistencia a convertirse en un ser insensible (“Me voy convirtiendo en piedra / según va pasando el tiempo; / piedra que vive y resiste, / piedra que llora por dentro”).

Siempre supo cultivar una actitud de calma interior a través de la contemplación de la naturaleza. Los amaneceres y atardeceres, en el pasado en medio de la naturaleza salvaje, grandiosa e inmensa del mar, o de la remota Pampa argentina, incluso, en medio del campo salvaje, ahora se limitan a la contemplación doméstica, íntima y privada desde su hogar, a los cambios de luz de la naturaleza de su jardín. Desde la posición de espectadora, la poeta se recrea en la belleza de la flora y fauna que la rodea, seleccionando las formas y colores que le siguen ofreciendo sensaciones increíbles que despiertan su alma. En otras ocasiones, es el silencio de la noche el que despierta el interés por la belleza del firmamento. En algunos poemas, la poeta manifiesta el desconcierto cuando percibe un intento de comunicación de la naturaleza que ella no puede comprender. El contacto íntimo con el entorno natural, silencioso, apacible es tan decisivo e importante en su vida, que exalta su ánimo para suplantar el espacio anímico, en otros tiempos dedicado al contacto social, distinguiendo la compañía en soledad (“¡Que no estoy sola, que no, / que son muchos los amigos / que tengo a mi alrededor! / Tengo al viento, tengo al día, / tengo al paisaje y al sol. / Y a las horas y a la noche, / a la luna, a los luceros / y al silencio seductor”). Para la poeta el hecho de mantener durante la vida ese ademán contemplativo, aparte de ser uno de los mayores placeres de su existencia, era una forma de presagiar, conocer el destino del ser humano. El horizonte del paisaje puede ser un reflejo del horizonte de la vida, lo que está por llegar y se desconoce, seguramente antes de lo que cualquiera imagina (“Me gusta ver horizontes / sean de mar o de tierra, / que siempre las lejanías / un cierto misterio encierran. / Es como si uno mirase / el porvenir que le espera, / y aunque aparezca tan lejos / tal vez lo tengamos cerca”).

En la fachada de su casa resaltaba la hiedra que servía de refugio, de lugar donde anidaban las aves que volvían a su ventana, la despertaban al alba como buscando establecer comunicación con ella (“Está cubierta de hiedra / la fachada de mi casa; / en ella anidan los pájaros, / los oigo por las mañanas. / Saltando por la repisa, / picotean la ventana, / yo creo que algo me dicen / aunque yo no entiendo nada”). Y desde esa misma ventana contemplaba el gran árbol, por cuya copa se podían ver, en la noche, los rayos de la luna y por el día, escuchar el jolgorio de los pájaros, mientras las estaciones iban modificando el ciclo de formas y colores

naturales (“Hay un árbol grande / frente a mi ventana. / El árbol custodia / la puerta de entrada. / De noche la luna, / se ve entre sus ramas. / En ellas, de día, / los pájaros cantan. / De él caen, en otoño, / las hojas doradas. / En la primavera / tiene flores malva”). Este alboroto de los pájaros al amanecer, le provocaban el deseo de la ninfa *Dafne* de convertirse en un árbol para poder participar de este magnífico proceso (“Mañana llena de pájaros / alrededor de la casa; / cuando quiero unirme a ellos / solo me ven y se espantan, / y quisiera yo ser su árbol / para ofrecerles mis ramas”). Desde el balcón, ve pasar ese tiempo ya señalado, repartiendo de forma ambivalente sus estados de ánimo; parece esperar tranquila y resignada su final (“Unas veces es la lluvia, / otras veces es el sol, / y otras veces es la luna / los que dan en mi balcón. / A ese balcón yo me asomo / en las noches y en los días / y a veces me siento alegre / y otras con melancolía...”).

En el jardín de su casa, espacio íntimo convertido en *locus amoenus*, la poeta observa los cambios en la naturaleza en un suave fluir temporal; es un lugar agradable, tranquilo, lleno de colorido que invita a la reflexión íntima. Es un lugar que siempre sorprende con un nuevo “milagro de la naturaleza” (“El jardín siempre está quieto / esperando a que vayamos / a descubrir su secreto”). Incluso la belleza del color de la primera luz, unida al armónico sonido de las campanas, le hace exclamar el gozo que experimenta (“De oros se viste la mañana / yo estoy, sentada, en el jardín. / Se oye el tañer de una campana / ¡cómo me gusta estar aquí!”). Incluso el milagro de la nueva luz, el alba le hace imaginar, divagar sobre la posibilidad de que el propio jardín pudiera también soñar como ella (“Las cinco de la mañana. / Ya la luz se va asomando / al filo de mi ventana. / Apenas si se percibe, / pero a su vez es tan clara / que deja ver el jardín / como si el jardín soñara”).

En este espacio tan querido, aparte de plantas y animales, también se encuentran, a mitad de camino entre la realidad y la ensoñación, esas sombras, esas presencias que nunca la abandonaron y que siguen intentando comunicarse con ella, aunque lo que tienen que decirle le provoca un cierto temor (“A veces se me aparece / en mi jardín un fantasma, / es mujer de blanco; / la veo desde mi casa. / Algo me quiere decir / y no me atrevo a escucharla”). Estas intuiciones están relacionadas con la soledad y el silencio (“Cuando un silencio es muy hondo /

y estamos en soledad, / sentimos como si un alma / nos viniera a acompañar”), aunque, en ocasiones duda de si el origen de las mismas es ella misma (“No sé si es voz interior, / o si es una voz lejana; / sólo sé que es una voz / que de alguna manera me llama”).

La naturaleza en su expresión floral ahora es muy importante en su hogar. La poeta ensimismada admira a diario el espectáculo que le brinda esa naturaleza. Los poemas combinan la descripción de la naturaleza en sí, la realidad metafórica inventada por la observadora y su referente metafísico pues, como admite la poeta, el jardín ahora representa su amado espacio vital. En su contemplación destaca las violetas africanas que un día alguien trajo a su hogar y que surgen de forma regular en las macetas (“En mi alcoba hay unas flores / que a diario me acompañan. / Han nacido en sus macetas, / son violetas africanas”). En ocasiones, el tiempo se detiene, cuando contempla extasiada la belleza de los colores de una mariposa que se posa en una flor (“Mariposa que estabas / libando una flor, / ¡como me gustaba / mirar tu color!”). La grandeza del mundo natural la conduce a un interrogante sobre si las plantas, especialmente las rosas, poseen la capacidad de sentir y pensar como los seres humanos (“¿También llorarán las rosas? / ¿Será su llanto el rocío? / ¿Tendrán ellas corazón? / ¿Será semejante al mío?”). Aunque, a veces, envidia la indiferencia e indolencia de esta flor ante el caos del mundo, que recuerda de alguna manera a la coqueta rosa de *Le petit prince* de Saint-Exupéry⁸⁶⁰ (“¡Qué tranquila / está la rosa, / hermozeando / el jardín / sin enterarse / que el mundo está tocando a su fin!”). Sin embargo, la belleza de esta flor es definitiva y provoca la admiración de las gentes que la ven al pasar (“Roja y aterciopelada / la rosa que en mi balcón / atraía las miradas”)⁸⁶¹.

La primera luz de la mañana, es uno de los mejores estímulos anímicos para la escritora, que la recibe complacida, seducida como una exclusiva creación para ella, como un cromático regalo de la naturaleza, penetrado en lo más profundo de su persona para, así, despertarla a la vida (“Luz azul de la mañana / que da azules al jardín; / al sentirla me parece / que ha nacido para mí. / Ella me entra por los ojos / se confunde con mi ser. / Siento alegrarse a mis sueños / con luz de este amanecer”). El amanecer, a veces se muestra en la plenitud de la belleza de una

⁸⁶⁰ Antoine de SAINT-EXUPÉRY, *Le Petit Prince*, París, Gallimard, 1974, pp. 27-30.

⁸⁶¹ En su obra teatral *El carbón y la rosa* (1935), el personaje de la Rosa simbolizaba la belleza en estado “puro”.

flor que se ofrece abriéndose en todo su esplendor (“Veó que está amaneciendo; / el día, rasgando sombras, / como una flor se está abriendo”). Siempre la nueva luz puede acarrear la sorpresa de algo nuevo, diferente que proporcione el sentido a ese nuevo día; es la esperanza de que algo pueda suceder que rompa la vulgaridad de lo cotidiano (“A través de las persianas / vislumbro el amanecer. / ¿Será uno de esos días / que algo nos va a acontecer?”). La palabra “amanecer” despierta en ella todas las potenciales posibilidades de la vida, es un perfecto sinónimo de la palabra “esperanza” (“La palabra amanecer / para mí dice algo nuevo; / algo que va a acontecer”). Pero será siempre la tarde el espacio temporal apropiado para dejarse arrastrar por las divagaciones melancólicas, por lo que cuando este estado anímico se apresuraba, la voz poética protestaba (“¿Eres tú, melancolía? / ¡Espera al atardecer; / déjame gozar el día!”).

En la contemplación de la noche, la poeta fija su mirada en un lucero que parece devolverle ese examen visual de forma recíproca, intentando decirle algo que no comprende porque no comparten el mismo código para comunicarse (“Me mira, fijo, un lucero / y yo lo miro también; / cada noche nos miramos; / algo quiere decir él / que no entienden los humanos”), en cambio, por esa eterna contradicción del *yo*, en otro poema, expresa el significado opuesto, duda de la capacidad visionaria de los mismos luceros (“Abrí la ventana y vi / reluciendo los luceros; / ellos no me ven a mí, / por lo menos, eso creo”). A veces la luz del día se esconde juguetona por las esquinas y la poeta contempla divertida el anochecer desde su terraza (“Ya se va el día; / se va escondiendo / por las esquinas. / Se va jugando. / Sentada en mi terraza / lo estoy mirando”). También, le gusta describir el movimiento del río, al caer el sol, acompañado por unas bandas de golondrinas que vuelan delante de ella (“La tarde palidece / y un viento frío, / alborota las aguas / del ancho río. / Lo estoy mirando. / Bandas de golondrinas / pasan volando”). Pero la noche, además, es el momento para perderse en la oscuridad con su amiga la luna, por lo que deberá buscarse en la propia naturaleza (“Sé que me busca la luna, / la luna me está buscando / entre las nubes que pasan / entre las ramas del árbol! / Del claro al oscuro paso; / así se siente mi ánimo. / Para encontrarme conmigo, / esta noche salí al campo”). La noche se convierte en un refugio, en el que puede desahogarse, manifestar su tristeza, cuyo origen desconoce (“¡Ven tú, noche, a iluminarme / que no sirve luz de día / en eso de

acompañarme! / Sólo la noche y su sombra / pueden compartir conmigo / esta tristeza que tengo. / ¡No sé de dónde ha venido!”). La luna, en el silencio de la noche, proyecta frialdad en el ambiente; ella ha sido testigo y lo ha podido constatar, no solo en el campo sino también en el mar (“Dicen que la luna enfría; / lo he podido comprobar / en el silencio del campo / y a bordo, en altamar”). También, el silencio absoluto, tan profundo de la noche le evoca sensaciones soledad (“Hay un silencio grande, / yo estoy en medio. / ¿Serán así las noches / en los desiertos?”). Para estas divagaciones líricas necesita el silencio y la soledad de la noche, que en ciertos momentos son sus mejores aliados, aunque *los otros* piensen de otra manera (“Dicen que la soledad / es la peor consejera; / puede que sea verdad. / Yo pienso de otra manera”).

El tema del mar, ahora tan lejano, sigue presente en su poesía, pero desde la nostalgia, la añoranza y el recuerdo (“Aunque estoy lejos del mar / hay días en que lo siento / dentro de mí al respirar”). Ella recuerda esa íntima relación que estableció con el mar, refugio anímico y real de su libérrima personalidad. Si no puede ya acercarse a este medio, cobijará y resguardará estos anhelos marítimos a través de los sueños o los gratos y armónicos recuerdos de su pasado cerca del mar (“¿Será la mar quien me llama? / Siento como un oleaje / en el fondo de mi alma. / Años y años he vivido / sin acercarme a la mar. / Como no he podido verla / la he tenido que soñar”, “Hoy el mar está dormido, / está durmiendo la siesta; / apenas baten las olas, / —pequeña playa desierta—. / Hay un rumor de corales / en la tarde adormecida. / Y hay un rumor de recuerdos / que me siguen en la vida”). Incluso el mar, se convierte en espacio onírico por el que navega su incierto destino, en busca de lo desconocido (“He puesto velas al sueño / y por el mar del futuro / voy bogando mar adentro. / No sé lo que he de encontrarme / pero yo voy a su encuentro”) o, simplemente, de cariño (“Tu corazón es un mar / por el que voy navegando / con miedo de zozobrar”) porque, aunque sea a través de los sueños, es mejor navegar en la fantasía que abandonarse en la tediosa inanidad (“Me refugio en el sueño / para evadirme, / porque a veces el mundo / llega a aburrirme”). También, en la inmensidad del agua del mar, destaca su doble y antitética cualidad: es siempre igual y diferente, y, además, sitúa el origen del ser humano en este medio (“El mar, que siempre es el mismo, / cambia según la marea. / Dicen que del mar venimos, / los que poblamos la tierra”). E incluso todavía recuerda el sonido único de su

movimiento, incomparable a ningún otro elemento de la naturaleza (“Las aguas cuando se juntan / emiten cierto sonido. / Las aguas cuando se enfadan / son el mar embravecido”). El mar también encierra dentro de él la tragedia de las catástrofes que quedan enterradas para siempre en el fondo, aunque no las podamos percibir porque las personas nos conformamos con lo exterior, solo podemos captar la belleza externa (“Miramos la superficie / cómo brilla bajo el sol / y no vemos la tragedia / que se vive en su interior”). Para ella hay pocos placeres en la vida que se puedan comparar con la contemplación extasiada del cielo y el mar (“Mirando al cielo y al mar, / se pueden pasar las horas / casi sin pestañear”). La poeta se dirige al mar porque en sus aguas vive algo diferente, íntimo; halla la paz en el puro acto de contemplarlo y en el acto de mirar su infinitud se aprende a mirar dentro de sí misma. Ante el mar experimenta la comunión con lo permanente y eterno y busca en él su significado oculto, más allá de la superficie. Para la voz poética mirar al mar es una forma de mirar a la vida que nos demuestra el prodigio que nos posee pero que jamás poseeremos.

Con el alma en vilo está formado por poemas muy breves, muchos de ellos cercanos por su forma y su fondo al haiku japonés⁸⁶² aunque la escritora no renuncia totalmente, como es norma en estos poemas, a la presencia explícita de su *yo* poético⁸⁶³.

Las composiciones se caracterizan por su brevedad: ochenta y nueve de 3 versos, ciento tres de 4 versos, once de 5 versos, dieciséis de 6 versos, diez de 7 versos, doce de 8 versos y, por último dos de 10 y 12 versos respectivamente. Las estrofas empleadas pertenecen todas a la

⁸⁶² «¿Qué es un jaiku? En cuanto a la forma, es un poema breve, generalmente de diecisiete sílabas, dispuestas en tres versos de cinco, siete y cinco sílabas, respectivamente. Esta fórmula no tiene nada de místico e intocable, y Bashō, el padre del género, se apartó incontables veces del patrón métrico. Por otra parte, son muchos los poemas, exquisitos por cierto, que contienen un hemistiquio en el verso central, convirtiéndose por ello en verdaderos pareados. En cuanto al fondo, se trata de una descripción brevísima de alguna escena, vista o imaginada. No conozco mejor definición que la que dio el propio Bashō: *Jaiku es simplemente lo que está sucediendo en este lugar, en este momento*», Antonio CABEZAS, *Jaikus inmortales*, Hiperión, Madrid, 1999, 5ª edición, p. 9.

⁸⁶³ «El haiku no transforma el mundo; te pone en contacto con él, te introduce en él. No explica la realidad, ni la embellece; la muestra. [...] Todo objeto es poético, toda realidad merece quedar fijada en la memoria colectiva; todo merece su fotografía... excepto el fotógrafo. Así de estricto. Por eso escribir haiku es una Vía; un entrenamiento del «yo». En tanto es un proceso de despertar de los sentidos, de atención, de naturalidad, de autenticidad, de paciencia, de desprendimiento, de extinción de la vanidad... Los maestros de haiku nos enseñan que el poeta debe eliminarse de su poesía para que sus versos capten la esencia dinámica de la realidad», Vicente HAYA, *Haiku-dō. El haiku como camino espiritual*, Editorial Kairos, Barcelona, 2007, pp. 9-10.

tradicional poesía popular que la poeta combina con total libertad: copla: 91 poemas, soleá : 88 poemas, soleá + copla: 2 poemas, copla + soleá: 1 poema, dos coplas: 4 poemas, dos soleares: 2 poemas, soleá irregular: 3 poemas, dos soleares irregulares: 1 poema, coplilla: 2 poemas, copla + coplilla irregular: 1 poema, un verso suelto + copla: 1 poema, copla + redondilla asonantada: 1 poema, soleá + estrofa irregular: 1 poema, seguidilla: 8 poemas, seguidilla con bordón: 2, seguidilla irregular: 1 poema, seguidilla + soleá: 1 poema, soleá + seguidilla: 1 poema, verso suelto + seguidilla + v. suelto: 1 poema, cuarteta: 3 poemas, romance: 7 poemas, romance [copla + 2 v.]: 7 poemas, romance [dos coplas + 2 v.]: 1 poema, romance irregular por la asonancia: 2 poemas, romance [soleá + 2 v.]: 5 poemas, romancillo de hexasílabos: 1 poema, romancillo de pentasílabos: 1 poema, romance heroico: 1 poema y en composición libre: 3 poemas.

Como es evidente la polimetría es muy poco frecuente en este poemario. En cuanto al cómputo silábico del verso, por lo tanto, predomina de forma rotunda el octosílabo que se convierte en artífice métrico de este poemario y, a bastante distancia, el heptasílabo y el pentasílabo. La poeta, por lo tanto, utiliza casi exclusivamente el verso de arte menor, excepto en el poema *Me gustó* que es un romance heroico de endecasílabos. La rima asonante habitual en toda su poesía, es la que predomina en el libro, la mayoría de las veces distribuida de forma regular en los versos pares. Solo hay rima consonante en las cuartetos.

Como hemos señalado, en la mayor parte de los poemas la presencia explícita del emisor, del *yo* –*alter ego* de Concha Méndez– es determinante en todo el poemario, La voz lírica se dirige, escapando de la civilización deshumanizada, a su propia alma en un intento de encontrar respuestas a sus interrogantes vitales. Un segundo grupo lo conforman los poemas descriptivos, casi siempre referidos a elementos de la naturaleza, en los que siempre el *yo* lírico expresa las sensaciones y emociones percibidas a un receptor anónimo universal.

Uno de los recursos estructurales más empleados en este poemario es el de las interrogaciones ya que como decía Juan Goytisolo “La literatura no debe traer ningún mensaje sino plantear preguntas sin dar respuesta. Y si además uno tiene compromisos cívicos, pues muy

bien. Y si además esa conciencia empuja para transformarse en algo literario, perfecto”⁸⁶⁴. La poeta se interroga por todo: se pregunta por su destino, por el tiempo que huye de ella cada vez más deprisa, por aquello que no entiende en su vida y jamás logrará comprender porque son los eternos interrogantes existenciales del ser humano. La entonación exclamativa disminuye de forma clara, aunque, cuando aparece sigue colocada como cierre final del poema, alguno de ellos en una proyección melancólica del pasado. Los recursos retóricos son los habituales de su poesía –prosopopeyas, imágenes metafóricas sencillas, símiles, paralelismos, anáforas, etc.–que la poeta utiliza sin demasiadas complicaciones. Muchos de los poemas suelen terminar con salidas airoas, aunque un tanto banales. Casi siempre los mejores poemas de este libro son aquellos en los que se centra en sus verdaderas emociones de manera directa y sincera. La poeta, al final de su vida se ha decantado por la métrica de carácter popular. Es un poemario compuesto con premura y celeridad, que si no afecta demasiado a los aspectos más externos del poema, sin embargo sí provoca, de vez en cuando una sensación de cierta superficialidad⁸⁶⁵.

⁸⁶⁴ Juan GOYTISOLO, “En primera fila”, art. cit., p. 47.

⁸⁶⁵ «Sobresale el empleo del pronombre de la primera persona singular y resaltan las confesadas preocupaciones por el dolor propio («Nos duele el dolor ajeno, / pero mucho más duele / si nosotros lo tenemos.») Aunque sinceras, las abreviadas confesiones y rápidas observaciones se contaminan, con frecuencia, de insinuaciones moralizantes que convierten los poemas en sentenciosos cuando no banales. Además la textura lírica en estas composiciones resulta deslucida si no ausente muchas veces», Catherine BELLVER, “Introducción”, *Poesía completa* de Concha Méndez, op. cit., p. 23.

4. A MODO DE SÍNTESIS: itinerario vital y poético de Concha Méndez. Otros poemas (1929-1970).

Bajo este título recogemos los poemas aparecidos en diferentes periódicos y revistas entre 1929 y 1970 que Catherine G. Bellver ha publicado recientemente⁸⁶⁶. Por lo tanto están escritos en diferentes momentos de la existencia de la escritora. No hay una única tendencia literaria, ya que cada uno de ellos se corresponde en el tiempo con los libros publicados en esas mismas épocas. Son veintiocho poemas que, reunidos, permiten vislumbrar las diferentes orientaciones de su poesía a lo largo de la vida. Ofrecen referencias a los acontecimientos, los lugares, las personas y los recuerdos que forman el discurrir existencial de lo cotidiano, a la vez que se configura en paralelo el mundo abstracto e intelectual de su poesía.

Voy y vengo

Voy y vengo,
Marinera del último puerto,
Mariposa del último cielo.
Voy y vengo.

En la ruta,
mi bandera de soles enciendo;
mi bandera de soles ardiendo.

Y en mis alas,
relucientes van todos mis sueños.

Vida: noche.
En mi noche mis luces luciendo...

Londres, 1929
Helix (Villafranca del Penedès),
núm. 5 (junio 1929)
(p. 443)

Voy y vengo está fechado en 1929 en Londres y apareció publicado en el número 5 (junio 1929) de la revista *Helix* de Villafranca del Penedès, pilotada por Juan Ramón Masoliver. Esta revista, al igual que otras en Cataluña, pertenece a una serie de revistas sobre todo literarias que apostaban por un lenguaje poético original en la línea de los primeros momentos vanguardistas del Surrealismo y Ultraísmo. Concha Méndez utiliza la imagen del viaje en su función conceptual más emotiva: el viaje hacia la aventura, lo desconocido que

⁸⁶⁶ Concha MÉNDEZ CUESTA, “Otros poemas” en *Poesía completa*, op. cit., pp. 441-459. A partir de este ejemplar se realizarán todas las citas del poemario.

implica y busca el encuentro con la alteridad, pero sobre todo con la propia y renovada identidad. Su vida se había convertido en un viaje de ida y vuelta, a través del cual ella podía alcanzar la deseada libertad y conseguir alguno de sus sueños (“Voy y vengo, / Marinera del último puerto, / Mariposa del último cielo. / Voy y vengo”). Ya había superado los primeros momentos de incertidumbre y vacilación interior porque estaba segura de que había elegido la orientación correcta en el camino de su vida, percibía una luz intensa dentro de ella, símbolo siempre de lo positivo, que le revelaba y le hacía sentir la plenitud de la vida (“En la ruta, / mi bandera de soles enciendo; / mi bandera de soles ardiendo”). El viaje y la capacidad para soñar llenarán su nueva existencia de armonía (“Y en mis alas, / relucientes van todos mis sueños”). El sujeto lírico deja de debatirse entre el mundo aparente y el situado más allá, sabe que, aunque la vida le ofrezca más oscuridad, ella seguirá con su proyecto vital porque es portadora y generadora eterna de luz (“Vida: noche. / En mi noche mis luces luciendo...”). Como apunta Alfonso Sánchez de estos primeros momentos poéticos “lo más admirable del conjunto es el afán estético de la autora por convertir en materia poética una realidad vital que experimentó intensamente”⁸⁶⁷.

Travesía

A mis amigos de la Argentina

El mar mece mi navío,
y yo en la toldilla de popa,
(sintiendo el corazón mío...)
voy navegando hacia Europa.

La Cruz del Sur quedó atrás;
nos da escolta todavía...
¡Aún la verá un día más
igual que ALLÁ la veía!...

Y después, serán otros soles,
los que alumbren mi destino;
estos astros –ya españoles–
que me salen al camino...

Los del Sur y los del Norte
los llevo en mi corazón...
los llevo en mi pasaporte...
los llevo en mi corazón...

Van doblemente encendidos,
porque en mi fondo les doy
todos mis sueños dormidos...

⁸⁶⁷ Alfonso SÁNCHEZ, “Concha Méndez: una voz singular de la Generación del 27”, Madrid, *Residencia*, N° 6, (1998), p. 29.

lo mejor de lo que soy.

Alta mar, julio 1931
[De un recorte de periódico
madrileño no identificado]

(pp. 443-444)

A los amigos de Argentina les dedica el poema *Travesía* cuando regresa a España⁸⁶⁸ y termina, como ha quedado señalado en esta tesis, una de las etapas más definitivas para el cambio radical que se va a producir en su vida. Está fechado en alta mar en julio de 1931 y apareció publicado en un periódico madrileño no identificado del que solo se conserva el recorte del poema.

Todos los periódicos anunciaron la llegada del gobierno republicano en España; al conocer la noticia, los cambios que se proponían, decidimos embarcarnos y volver. Pero antes fue curioso observar que la colonia española en Argentina se declaraba en su mayoría republicana. (...) Salió el barco que nos regresaba. El puerto se llenó de gente, de grandes personajes, como si nosotros en aquellos momentos simbolizáramos a España; nos daban vivas: “¡Viva España, viva, viva!” Con los pañuelos impresos nos decían adiós. (...) Deje Argentina habiendo logrado lo que más quería: escribir y viajar. (...) En alta mar se iluminó de golpe el cielo; luego se oyó un chasquido en el agua: era un meteoro que caía, caía iluminando⁸⁶⁹.

Está compuesto por cinco cuartetas polimétricas (7, 8, 9 y 10 sílabas), aunque predomina el octosílabo en trece versos y la rima es consonante. Hay un cambio constatable de la rima asonante, más sencilla de los poemas publicados con anterioridad, y la consonante de ahora, más compleja por la disminución de posibilidades y libertad a la hora de combinar las palabras. Pero es que además si se establecen relaciones rítmicas por la expresión de equivalencia de la rima, se deducen las siguientes parejas (“navío / mío, popa / Europa, atrás / más, todavía / veía, soles / españoles, destino / camino, Norte / pasaporte, corazón / sinrazón, encendidos / dormidos, doy / soy”). Estas agrupaciones reflejan que, además de relacionarse por el ritmo poético, se vinculan desde un punto de vista semántico a menudo cargado de valores connotativos que responden a estados de fuerte emotividad: las asociaciones entre destino y camino, corazón y sinrazón o las conexiones entre “soles encendidos” y “sueños dormidos” o

⁸⁶⁸ En dos cartas escritas, una, en octubre de 1930 y dirigida a León Sánchez Cuesta y otra, en abril de 1931 y dirigida a Gregorio Prieto, Concha Méndez explica algunas de las razones por las que vuelve a España y además expresa con rotundidad el estado de ánimo que la acompaña: «A pesar de que a mí particularmente me ha ido bien, reconozco que la permanencia en un ambiente semejante no conviene en absoluto a quien quiera hacer una obra literaria, artística. [...] Ya veo que se va a la República. Yo aquí me distingo como republicana en todo cuanto puedo», «¡Viva España!! ¡¡La España nueva y libre y culta y republicana!!! [...] Dejaré la Argentina dentro de un mes. Iré a Inglaterra, Francia, Bélgica y España, varios meses... En París nos veremos. Soy feliz. ¡Viva la vida!!», James VALENDER, “Concha Méndez escribe a Federico y otros amigos”, art. cit., pp.147-149.

⁸⁶⁹ Concha MÉNEDEZ, *Memorias...*, op. cit., pp. 81-83.

entre “doy” y “soy”. Simboliza la convergencia fortuita entre lo que el *yo* poético desea y lo que el mundo le ofrece, una relación significativa entre los términos relacionados, a veces por azar y otras, no.

Este poema autobiográfico describe los sentimientos contradictorios de nostalgia, tristeza por todo lo que deja atrás en Argentina y, a la vez, la esperanza y expectativas que provocan el retorno real a su país. La primera cuarteta parece querer emular el vaivén acompañado de una cuna que “mece”, no a un niño, sino al “corazón” de la autora. Aparece la imagen del mar como un lugar acogedor que va la llevando en un dulce movimiento a Europa (“voy navegando hacia Europa”), a una mujer que sigue conmoviéndose (“sintiendo al corazón mío...”), pletórica de vitalidad porque la ilusión sigue intacta y viva en ella. La intensa utilización de los puntos suspensivos connotan el tiempo presente, incierto para su corazón, que es ese “navío / mío” que no quiere dejar de navegar. El tiempo de la segunda cuarteta, igual que en la primera, es el presente real del viaje que comienza con una referencia espacial del viaje como los antiguos marinos mirando al firmamento (“La Cruz del Sur quedó atrás; / nos da escolta todavía...”). La constelación descubierta por el marino Hernando de Magallanes, se va viendo desde la popa, de ahí su nueva función de retaguardia, pero cada vez más atrás porque el viaje continúa a través de esos puntos suspensivos y, en tiempo ya pasado, casi machadiano, vemos el rastro del barco. Al iniciar una exclamación con el poliptoton verbal en futuro y en pasado (“¡Aún la veré un día más / igual que ALLÁ la veía!”) para señalar que todavía resta un día para que desaparezca totalmente la visión de esta constelación, el *yo* parece no querer terminar, cortar del todo los lazos que lo unen al país argentino. La utilización de las mayúsculas para el deíctico espacial “ALLÁ” desplaza a la voz lírica del punto de partida del viaje que ya es remoto. Los puntos suspensivos podrían connotar ese dolor, ya en el tiempo pasado, por lo que se va perdiendo, por lo que se va dejando atrás. La tercera cuarteta anuncia el futuro incierto aunque esperanzador (“Y después serán otros soles, los que alumbren mi destino; / estos astros –ya españoles– / que me salen al camino...”). La constelación ha sido intercambiada por “los soles”, que ahora son las estrellas que le van a iluminar el “camino”, el “destino” que se abre, en su nueva vida. Está claro que “los soles” en plural tienen un

significado disémico: el denotativo, ya explicado y el connotativo: las personas que la esperan, que la echaban de menos. La escritora espera ser recibida y acogida con afecto y cariño ya que percibe sentimientos positivos al recordar a estas personas en su corazón. Es evidente que los puntos suspensivos se refieren al tiempo que está por llegar, al futuro incierto en el que tiene puestas todas sus ilusiones. Esta cuarta cuarteta nos trae el tiempo pasado al presente actual, a través del contenido y de la repetición de rasgos prosodémicos. (“Los del Sur y los del Norte”) se refieren a “los soles”, ahora claramente estrellas de la naturaleza, personas decisivas y recuerdos que la han iluminado, guiado en su vida pasada tanto en América del Sur y como todos aquellos que le recordaban las mismas realidades del Norte, en Europa. El paralelismo trimembre idéntico, de valor anafórico, resalta y potencia el tiempo presente (“los llevo en mí”) y configura en el poema una cadencia entrecortada, en suspenso destacando tres palabras, complementos circunstanciales de lugar aportan el fuerte valor emocional de la nostalgia, de la melancolía y, además, el intenso valor lírico: “corazón” –tradicionalmente el símbolo de los afectos, sede de los sentimientos e intimidad, el centro escondido, el centro del ser, el distribuidor de su energía afectiva–, “pasaporte” –documento oficial que ha registrado y le ha permitido pasar libre y seguramente de un país a otro; pasaporte a la libertad de viajar, a la aventura de la vida, a la aventura poética– y “sinrazón” –aquello a lo que no podemos otorgarle un sentido último y categórico, que en el sujeto lírico se refiere a la oscuridad esencial del objeto poético–. La escritora lleva en su maleta lo que ella considera esencial en el tiempo presente, pero que deviene del pasado y necesita para el futuro: los sentimientos o la potencialidad del hecho de sentir, la libertad de ser una ciudadana del mundo y la pasión por la escritura. La última cuarteta sirve como la prueba honesta de amor, generosidad y entrega, a las otras vidas que deja atrás, de lo más valioso que tiene (“lo mejor de lo que soy”): su creación poética se presenta como un acto de amor-amistad a través de un proceso de interiorización machadiano (“todos mis sueños dormidos”), la autora se los devuelve cargados de vida y sincera emoción (“doblemente encendidos”).

En el poema se utiliza el símbolo de la travesía para marcar una etapa más en ese gran viaje que es la vida. Lo que significaban los caminos y la tierra representan para ella el mar y el

firmamento. Hay un cambio anímico en la imagen espacio-temporal del trayecto ya que su impresión, su perspectiva es ascendente, de abajo (el mar) hacia arriba, por lo tanto optimista, positiva, es marcada por un acusado “dinamismo expresivo”⁸⁷⁰. La experiencia real que motiva este poema es positiva, esperanzadora y la escritora así lo refleja en el poema. Es evidente la influencia impresionista-simbolista de A. Machado en la utilización de los símbolos espacio-temporales, del sueño, del recuerdo de *Soledades. Galerías. Otros poemas*.

Pero se puede observar que empiezan a producirse modificaciones respecto a composiciones anteriores: abandono de la rima asonante, si la estructura sintáctica más común era la de oraciones cortas, yuxtapuestas, o como mucho en coordinación con nexos copulativos, predominaba la enumeración y la construcción sintáctica nominal, sin actualizaciones verbales, estructuras de fuerte arraigo impresionista-machadiano, en cambio, ahora inicia estructuras sintácticas algo más complejas, con periodos oracionales más amplios, algunos verbos de movimiento y poca adjetivación descriptiva que anunciaban el progresivo cambio de su discurso poético. Concha Méndez en este poema revela la imagen de una mujer fuerte, liberada de las ataduras familiares, cosmopolita, escritora, conferenciante, mujer de 32 años con todas sus potencialidades anímicas y sociales que demostrar en España, una mujer moderna e independiente⁸⁷¹.

El poema *No sé dónde*⁸⁷² que dedica a Concha Albornoz está fechado en 1932, apareció publicado en el número 3 de la revista *Héroe*, creada por la pareja Méndez-Altolaguirre en Madrid en la que colaboraron los intelectuales del 27 –Cernuda, Lorca, Aleixandre, Moreno Villa...–, y, además, Juan Ramón Jiménez abría cada número con un retrato lírico. La poeta que ya ha vuelto de Argentina, después de haber estado viajando por el mundo, se pregunta acerca

⁸⁷⁰ Afirma Carlos BOUSOÑO que: «...sucede que en principio y de modo irreflexivo lo que está colocado en alto nos parece bueno, y, por tanto gozoso, por motivos igualmente psicológicos, o tiende a parecernoslo, e inversamente lo que se halla en situación inferior. (...) A mi juicio, las identificaciones intuitivas: alto, arriba, subir = bueno, alegre y bajo, abajo, descender = malo, triste se deben a experiencias de carácter muy primario... » (*Teoría de la expresión poética*, vol. I, op. cit., p. 440).

⁸⁷¹ El poema *Raid* de su tercer libro *Canciones de mar y tierra* (1930) expresaba la premonición de que algún día volvería a su tierra triunfadora de la vida, con la seguridad de haber acertado en la elección de su destino: «Yo he de volver algún día / a los puertos españoles / en una gasolinera / llevada por tres motores. / A lo largo del raid, / fluctuando por los mares, / como escolta llevaré / cien banderas nacionales. / Un salto de costa a costa / y unas horas tornasoles. / ¡Yo he de volver algún día / a los puertos españoles!».

⁸⁷² Para ver texto completo, Anexo.

de su identidad como ser humano. Una búsqueda de su propio destino que será larga y difícil porque el *yo* no termina de reconocerse, no acaba de identificar la imagen que le devuelve el espejo en su existencia (“Hoy aquí. ¿Y mañana? / No sé dónde mañana”). La incertidumbre de su vida la sitúa en un mar de dudas y convierte la “ironía socrática” que aparecía en la célebre frase en (“Sólo sé que no sé / dónde encontrarme el alma”). Es una mujer, como ella misma se definirá, “deshabitada” porque no acaba de armonizar sus expectativas vitales con la realidad de su existencia. Ha viajado, ha conocido mundo, ha experimentado situaciones vitales arriesgadas y además ha roto las ataduras familiares, poniendo tierra de por medio, es decir, es una mujer libre y autónoma (“En su busca he corrido / por ciudades lejanas. / Me asomé a los caminos, / a las altas barandas... / Me asomé a las distancias... / y al olvido primero / del jardín de la infancia”), y, sin embargo, no ha encontrado todavía su verdadero *yo* (“Todo inútil. ¡Qué angustia! / ¡Dónde encontrarme el alma!”). La perspectiva del engranaje emocional desde el que su relato lírico de la vida concibe el espacio, legitima el tiempo y organiza la identidad de su imagen y la de los demás, se basa en una dialéctica constante y contradictoria, efecto esencialmente del proceso oscilante y especular de su identidad, de lo evocado, de la poesía y de ella como poeta.

*Poema*⁸⁷³, título que como ha señalado Catherine G. Bellver, utilizó James Valender en la antología de la poesía de Concha Méndez de 1995, y que sustituía al de *Locura* que apareció publicado en el número 6 de *Héroe*, Madrid 1933. Es uno de los poemas más desoladores y pesimistas de esta época. Por la fecha en que se publicó y por el tono sombrío del texto, este poema pudo ser concebido a raíz del fallecimiento de su primer hijo que, como ya se ha analizado, produjo en la poeta una grave caída hacia preocupantes abismos psíquicos que justificarían el primer título. Por lo tanto es evidente que este poema hay que valorarlo en su justo término, dentro de la trayectoria poética de la escritora mucho más positiva, ya que está demasiado cercano al hecho luctuoso que lo inspiró. Aún así, la voz poética es el espejo de un alma profundamente dolorida que intenta comunicar a los demás su estado anímico actual: una sombría máscara que escondía una tristeza infinita en una lucha interna contra sus propios

⁸⁷³ Para ver texto completo, Anexo.

demonios para no dejarse arrastrar por ellos (“No es mi envoltura, no, / ésta que veis tan torpe, / que me cubre los huesos. Mi verdadero traje / es el que llevo dentro, sudario imperceptible / sobre un cuerpo sin alma, / tal como quise ser”); sin embargo, su perspectiva vital está tan fuertemente dañada que llega a pensar ella misma es la causa y el origen de su destrucción (“No es mi envoltura, no. / Mi verdadera vida / está vencida y muerta / porque fue mi enemiga / desde antes de nacer”).

De esta misma época es *Perdidos*⁸⁷⁴, que apareció publicado en la *Hoja Literaria* de Madrid. El tono pesimista sigue pero ahora focalizado en el tema de la pérdida anímica, de dos infinitas soledades que no se unen, que no se comunican sus angustias para encontrar consuelo recíproco, sino que, al contrario, se distancian cada vez más, intentando indagar y buscar el sentido, a la propia muerte. La sensación de soledad absoluta acarrea sentimientos de abandono e inseguridad por la incapacidad de los dos seres para relacionarse y poder expresar sus sentimientos, no se origina la empatía necesaria para terminar con el vacío, la nada enmudecedora que los conduce a una total negatividad (“Nos perdemos / por dos caminos seguros, / por dos caminos opuestos, / con tu alta soledad tú, / yo, con la mía tan alta, / que ha de poder asomarse / a la otra vida ignorada...”). Esta percepción respecto a su relación con el *otro* la obliga a buscar seguridades en mundos remotos; se ve perdida y sin referencias en su espacio a las que aferrarse para afrontar la vida, por eso imagina que solo en la muerte podrán volver a unirse y terminar con esa soledad insuperable e insoportable de su presente vital. En su poemario *Niño y sombras*, manifestaba también con mucho dolor, la misma sensación de abandono, en la que la soledad pesaba y crecía cada vez más, como un cerco angustioso que atormentaba la existencia de la escritora. La soledad, fiel compañera durante gran parte de su vida, alcanzará completo significado con la muerte porque significará su propia extinción paralela a la salvación del sujeto poético en la unión con el *otro*.

Voy por ti

Voy por ti, segundo niño,
segunda cuna en el tiempo,
que la primera, vacía,
quedó hecha niebla de sueño...

⁸⁷⁴ Para ver texto completo, Anexo

Voy por ti, la sangre llama,
la sangre quiere recuerdos...
para cuando ya no esté
en este mundo mi cuerpo.
No nací para ser lago
remansado, humilde, quieto,
sino mar de mil orillas
de calma y tormenta lleno;
no nací para quedarme
en un rincón del invierno,
heladas mis manos quietas,
sí para empuñar aceros
encendidos como antorchas
con que abrir caminos nuevos.

1616 (Londres) núm. 10 (1935)
(p. 446)

En la revista *1616*⁸⁷⁵ apareció publicado *Voy por ti*⁸⁷⁶. La poeta está nuevamente embarazada, y se dirige a ese nuevo ser al que espera, sin olvidar, con cierto temor, que es la segunda tentativa para una nueva vida ya que la primera se malogró (“Voy por ti, segundo niño, / segunda cuna en el tiempo, / que la primera, vacía, / quedo hecha niebla de sueño...”). En el poema “Recuerdos” de su libro *Niño y sombras* escribía (“Ibas a nacer, yo sola / iba contigo a esperarte. / [...] / Ibas a nacer, el mundo / se afianzaba en mi sangre...”) y esta imagen de la llamada de la sangre, como el elemento vital que quiere perpetuarse en el tiempo, más allá de la muerte vuelve ahora a sentirla (“Voy por ti, la sangre llama, / la sangre quiere recuerdos... / para cuando ya no esté / en este mundo mi cuerpo”). A partir de estos versos, parece que la poeta necesitara afirmar su valor para afrontar otra vez riesgos en su vida. Sabe que en su destino, la sencillez, la tranquilidad, la moderación no iban a ser compañeras de su trayectoria vital y sí, en cambio, la pasión, el riesgo, el misterio y la sorpresa de lo desconocido. La propuesta que hace la madre a este nuevo ser es la de una existencia dinámica y plena de posibilidades, aunque también costosa y no exenta de dificultades (“No nací para ser lago / remansado, humilde, quieto, / sino mar de mil orillas / de calma y tormenta lleno; / no nací para quedarme / en un rincón del invierno, / heladas mis manos quietas, / sí para empuñar aceros / encendidos como antorchas / con que abrir nuevos caminos”).

⁸⁷⁵ «Mientras vivimos en Londres (1934-1935), publicamos *1616* [...] Tenía un propósito adicional: dar a conocer los más importantes poetas ingleses y españoles del momento. Gracias a *1616* nos relacionamos con universidades de tanto prestigio como las de Londres, Oxford o Cambridge y entablamos amistad con buen número de profesores y alumnos», Concha MÉNDEZ CUESTA, “Antecedentes y colofón de la revista *1616*”, México, *Litoral*, N° 181-182 (1944), p. 145.

⁸⁷⁶ Para ver texto completo, Anexo

El poema *Ancla*⁸⁷⁷ apareció en versión inglesa de Stanley Richardson en el número 10 de su revista *1616* de 1935, en Londres. Después aparecerá publicado en lengua española en el número 7 de *Nuestra España*, en abril de 1940 en la Habana. En él vemos que la poeta duda de si su momento presente obedece al cumplimiento de un sueño anhelado o si es el resultado de un destino incierto e imprevisible que la tiene atada al mismo. Imágenes de turbiedad le impiden reflexionar con claridad acerca de este sino o azar vital; imágenes que acosan su existencia y la arrastran a dudar de la verdad de su entorno porque su personalidad siempre se definía la desnudez de *ser vista sin ver* y no por el enmascaramiento social de *ver sin ser visto* (“Ancla, no sé de qué sueño, / ni en qué fondo estoy anclada, / ni si mis ojos me sirven / en aguas tan poco claras. / Si turbio es lo que rodea, / ¿serán turbias las miradas?”). Y al igual que hacía el inquietante personaje de Lewis Carroll, Alicia, cuando meditaba cómo debía de ser el mundo al otro lado del espejo, la voz poética expresa el mismo deseo de atravesar el espejo y viajar al mundo de los sueños, donde fantasía y realidad pudieran convivir en el mismo espacio-tiempo y así terminar con esa perturbadora sensación de prisión y abandono que experimenta hacia ella (“¡Atravesar el espejo / del otro lado y que alas / me levanten de este fondo / en donde me siento ahogada, / de oídos que no me escuchan / y voces que se me clavan...!”). La poeta sabe que en el mundo de la ensoñación podrá encontrar el refugio acogedor para su pensamiento y así seguir confiando en la pasión del misterio de la vida que está por descubrir.

Esto es el comienzo

Hay que romper fuego
en filas de a todos
que esta torpe vid
arrastra un proceso
de sangre ignorada...
de ausencia de nervio...

*¡Rompa sus tinieblas
la noche que todos
llevamos adentro
y se haga de día
en el Universo!*

Yo voy –como todos–
arrastrando, a solas,
este peso muerto
de lastre de siglos
injustos e inciertos.
Yo voy, como todos,

⁸⁷⁷ Para ver texto completo, Anexo.

hacia un mundo nuevo.

*¡Rompa sus tinieblas
la noche que todos
llevamos adentro
y se haga de día
en el Universo!*

Ardor (Córdoba), núm. 1 (1936)
(pp. 447-448)

Esto es el comienzo, es un poema-arenga para enardecer los ánimos y provocar una respuesta por parte de la sociedad española, publicado en el número 1 de la revista *Ardor* de Córdoba, en 21/III/1936. El poema aparece, junto a poemas de Juan Ramón Jiménez o Emilio Prados, entre otros, en la página 15 al lado de un poema de Gonzalo Sánchez Vázquez. Esta revista parece que será el origen del grupo Cántico en la posguerra española. En el poema-alegato se hace un llamamiento a la sociedad para que inicie la lucha por las personas que perdieron la vida por defender sus ideales al tiempo que subraya las razones por que los seres humanos no se pueden esconder detrás de la inanidad y la desidia (“Hay que romper fuego, / en filas de a todos, / que esta torpe vida / arrastra un proceso / de sangre ignorada... / de ausencia de nervio...”). El pasado arbitrario que acarreó tantas injusticias exige de la poeta y ella, de los demás, una decidida reacción que permita conseguir un mundo mejor. Tomando una postura clara en cuanto a su compromiso político por una sociedad más justa, expresa que tanto dolor y sufrimiento humanos del pasado no pueden ser gratuitos, necesitan un reconocimiento, un sentido que los justifique. La voz poética intercala un estribillo en el que realiza la arenga poética y optimista para que el hombre rechace y cambie esa percepción sombría y mortificante de la vida por otra donde la alegría y la esperanza serán los móviles de la misma (“*¡Rompa sus tinieblas / la noche que todos / llevamos adentro / y se haga de día / en el Universo!*”). Este poema está creado en los prolegómenos que desencadenarían la Guerra Civil, unos meses llenos de incertidumbre y violencia que invitaban a los más comprometidos a una postura clara y definida a favor de la II República⁸⁷⁸.

⁸⁷⁸ «Recuerdo que, al salir publicada *La realidad y el deseo*, de Luis Cernuda, en 1936, festejamos su aparición en nuestra casa. Como siempre vino todo el mundo: Lorca, Alberti y otros. Pero esa noche pasó una cosa increíble; siempre que nos reuníamos había mucho jolgorio y la gente estaba divertidísima; sin embargo, esa noche estuvimos todos tranquilos, silenciosos, en una atmósfera como de soñar. [...] Al día siguiente, al despertar, recordé que había soñado la muerte de Federico. [...] Después de aquel sueño, de

Aunque es un poema motivado por las circunstancias histórico-políticas que precedieron el conflicto, se percibe un sentimiento universal de regeneración positiva del ser humano para que reaccione ante la injusticia y busque un futuro mejor, lejos de la confrontación.

España

Esa terrible angustia que sobre tí pesaba
hoy se derrama en sangre
y sobrepasa el límite de tus mismas raíces
formando nueva atmósfera con ese vaho caliente
que desprende tu lucha.

Eras ese gigante que oculta a los ojos
de los que ver no saben,
que se oculta y se achica para erguirse más alto
recuperando fuerzas seculares.
Eras esa verdad que permaneció intacta
y como verdad misma te has abierto a la luz
para asombrar al mundo que te sigue y no sabe.
Correspondió a nosotros vivir este momento,
esta eclosión de arterias unidas en sus fuentes,
en su dolor inmenso.
Se advierte el elevarse un astro de tu entraña
y cubrir las conciencias con sus luces de espanto.
Los niños, esa tierna semilla que nos sigue,
cómo han de agradecer este dolor que pasa.
Ellos serán tan sólo los que cojan el fruto
del mañana sin sangre,
hombres ya de otra hora más fácil que la nuestra.

Dichosa tú que has sido
capaz de poner alta tu corona de espinas.
Ni pájaros de muerte, ni máquina de muerte,
ni cobarde invasión han de poder contigo,
inmensa triunfadora.
El dolor que te salta por todas las esquinas
ha salido al encuentro de otras voces que esperan.

Bruselas, 1937
Hora de España (Valencia), núm. II (1937)
(pp. 448-449)

En plena Guerra Civil, escribe este poema *España* donde se dirige a la nación española que se encuentra en pleno combate, ensalzando la valentía, la grandeza y generosidad de los defensores de la República. Imágenes dramáticas de fuego y sangre recorren el poema, denunciando el caos y exterminio del paisaje de la península. La poeta se sorprende de la capacidad de defensa y astucia aprendida por el pueblo español a través de tantos siglos, que estaba silenciada, escondida y latente entre muchos de sus habitantes. Y además destaca la absoluta razón de los argumentos para defender la causa que convencían no solo a sus

aquella reunión tan triste, toda la diversión se apagó; se apagaron las risas y los festejos, porque la situación en Madrid empezó a ponerse alarmante por la guerra. La gente de derechas empezó a asaltar a los obreros», Concha MÉNDEZ, *Memorias...*, op. cit., pp. 97-99.

ciudadanos, sino al resto del mundo. Reconoce el papel de víctimas y de héroes de todos los que trabajaban y luchaban por la defensa de sus ideales de libertad porque, aunque seguramente ellos no disfrutarían de sus logros, sí, en cambio, sus descendientes podrían vivir un futuro de libertad. La imagen de espanto y exterminio de una España profundamente herida y torturada, se evoca con la invasión plástica del color rojo de la sangre derramada y con las explosiones de las bombas que parecen salir del interior de la tierra (“Correspondió a nosotros vivir este momento, / esta eclosión de arterias unidas en sus fuentes, / en su dolor inmenso. / Se advierte el elevarse un astro de tu entraña / y cubrir las conciencias con sus luces de espanto”). Los niños de ese tiempo, herederos de un futuro más positivo, podrán disfrutar de esa libertad y de ese nuevo mundo por el que tantos ciudadanos murieron. Y en una referencia religiosa, la poeta compara esta guerra con el calvario y la pasión de Jesucristo, descollando la dignidad y nobleza de la resistencia de la patria, fortaleza que anuncia una victoria y gloria futuras. La poeta critica la ayuda militar de armamento, aviación y soldados —especialmente de los gobiernos fascistas de Alemania e Italia— al bando nacional español. Sin embargo, la injusticia y brutalidad del combate ha originado que muchas conciencias utilicen la palabra “España” para denunciar el horror e injusticia de esta guerra y para impedir que los sueños de gran parte de los españoles quedaran rotos definitivamente (“El dolor que te salta por todas las esquinas / ha salido al encuentro de otras voces que esperan”). Todo el poema tiene un tono de arenga panfletaria en un intento de ayudar y animar a los defensores de la República para que no se rindiesen y siguiesen resistiendo con el ánimo fuerte. Al tiempo, constata el peso de la ausencia, al haberse alejado de una tierra querida y herida por la efervescencia bélica e ideológica de la infamia humana.

Renacimiento

España siempre sola, siempre tan en sí misma,
siempre tan misteriosa para el mundo restante,
abre a todos los ojos su rosa de misterio,
muestra a la indiferencia su hermético semblante.

Anegada en la sangre de propios y de extraños,
salida de sí misma a terrible combate,
traspasa las fronteras, porque no es sólo suya
la causa que sostiene, que en su suelo debate.

Bien sabe que está sola en el atroz momento
–isla martirizada en mar de cobardía–.
En su soledad triste vemos que se agiganta,
como predestinada a abrir un nuevo día...

Ya la veo encenderse sobre toda la Historia,
esforzada en ganarse el legítimo cielo.
Frente a la muerte misma por la Libertad lucha:
¡La libertad del mundo renacerá en su suelo!

Los lunes de El Combatiente
(Hoja del XI Cuerpo del Ejército del
Este), núm. I (14 noviembre 1938)
(pp. 449-450)

Renacimiento publicado en el número 1 de *Los Lunes de El Combatiente* en 1938, es otro poema de compromiso político a favor de la República española, donde denuncia la cobardía de gran parte de los países europeos que abandonaron a su suerte a los españoles en esta defensa de la revolución y contra el fascismo. Muchos historiadores verán en esta forma de actuar de los países europeos en la Guerra Española, los prolegómenos de la posterior lucha entre el fascismo y las democracias europeas de la II Guerra Mundial. La poeta destaca en los ciudadanos de la nación española ese misterio individualista que entraña nobleza y distinción, ese gesto adusto e impasible de una sociedad que asume su soledad ante la indiferencia del mundo. El significado de este derramamiento de sangre es mucho más trascendente de lo que intentan resaltar o ver algunos países, porque es una lucha suicida por la esencia misma de las democracias: la libertad. Este aislamiento y desamparo mundial provocan que el dolor de los españoles se tiña de dignidad, porque su destino trágico enseñará a las generaciones futuras y pondrá de manifiesto la falta de valor y arrojo de las naciones europeas. El destino que le espera es el de convertirse en adalid de la libertad universal, la historia de la humanidad reconocerá su mérito y verificará que el verdadero origen, principio libertador de las naciones se originó en suelo español (“Ya la veo encenderse sobre toda la Historia, / esforzada en ganarse el legítimo cielo. / Frente a la muerte misma por la Libertad lucha: / ¡La Libertad del mundo renacerá en su suelo!”).

En La Habana publicó cuatro poemas⁸⁷⁹ sin título en los números 15 y 16 (septiembre y diciembre de 1939) en la revista *Lyceum*. Concha Méndez con su hija y compañero M. Altolaguirre acababan de llegar a Cuba huyendo de España, en un estado de derrota política y anímica demasiado profundo para la pareja de escritores. En el *Poema I*, se manifiesta la clara conciencia de que la muerte la ha acechado en varios momentos del conflicto bélico y se ha escapado por una suerte del destino. Pero el trauma que ha sufrido es de tal calibre por lo que ha tenido que contemplar, que no quiere volver jamás a saber nada de ella. La muerte aparece connotada como ese personaje siniestro y cobarde que no se atrevió a cruzar el dintel de la puerta en el pasado para llevársela, al encontrar en ella demasiada fuerza y, sobre todo, infinitas ganas de vivir que ejercieron de escudo protector. Se asume que, en el futuro, habrá otro combate en el que la muerte será la vencedora, aunque, mientras este desastre no llegue, prefiere ignorar todo lo que se relacione con esta trágica contienda (“¿Será para seguirte vencedora? / No lo quiero pensar, porque mi sangre / pone vallas de horror a toda esto”).

En el *Poema II*, necesita encontrar algún resorte de esperanza que le devuelva el sentido a su vida, o por lo menos algo de luz que mejore su ánimo. Experimenta una fuerza externa que identifica con la imagen de la luz que la invita a perseverar en la tarea de conseguir su sueños, porque en ellos podrá descubrir algo de felicidad (“Un nuevo sueño se abre a mis fronteras: / unos ojos de luz que en todo veo. / Por todas las esquinas se me clavan. / Donde quiera que vayan los encuentro. / Tienen voz esos ojos que me llaman / a cumplir la delicia de un misterio”). Estos ojos a los que se refiere la poeta, bien podían ser los de su pequeña hija Isabel Paloma de la que no se separaba y que significaban el feliz misterio de una vida que todavía estaba por hacer, en la que la madre podía encontrar la motivación positiva para pensar en un mundo mejor ante ese caos existencial.

El *Poema III*, refleja la certeza de que la capacidad de sentir y sufrir en el ser humano es infinita. Ella que había vivido y sufrido tanto durante el período de la guerra, creía estar prevenida contra el dolor de vivir, porque el umbral que ya había traspasado su vida pasada, no podía contener más sufrimiento. Sin embargo, esa capacidad de sentir que permaneció

⁸⁷⁹ Para ver textos completos, Anexo

aletargada ante el horror y tanta pérdida anímica, ahora vuelve a renacer para recordarle que todavía no ha terminado su calvario vital. El simple hecho de sentir en ese momento, ya es percibido como una acción radicalmente negativa; parece que la vida jamás volvería a permitirle algo de felicidad. Además, el dolor que, por su intensidad y naturaleza, creía que había sido capaz de barrer en el pasado, con toda posibilidad humana de defensa, sublimación o aceptación del hecho de experimentar la vida, e, incluso, había atentado contra su propia dignidad humana, ahora vuelve a asomar en su vida para acompañarla para siempre (“He querido engañarme y no he podido. / Vencido el corazón se parecía. / Y cuando más vencido lo creía, / a mí es a quien sin duda me ha vencido. / Lo pensé ausente ya, pero dormido / mantúvose a la sombra de mi vida. / Y de esa sombra siento que he salido / a nueva luz, o sea a nueva herida...”).

En el *Poema IV*, el sujeto poético que había reivindicado la necesidad del silencio para poder reflexionar y encontrar las respuestas a todos los cuestionamientos que iban surgiendo en la vida, ahora duda de si este tiempo utilizado en la búsqueda de ideas que clarificasen el enigma de la existencia, ha servido para el fin que perseguía o si, en cambio, se perdió o desdibujó en la propia confusión vital del momento (“Yo fui la enamorada del silencio / cuando el silencio nos entreabre puertas / y las vamos pasando una tras otra / en busca del valor de una respuesta... / Yo he traspasado ya tantos dinteles / buscando ese porqué de las estrellas, / que a veces ya no sé si anduve siglos / por caminos de dudas o de nieblas”).

El poema *Qué duelo*⁸⁸⁰ apareció publicado en los números C y D de *Espuela de Plata* en La Habana (diciembre 1939-marzo 1940) y en él la poeta se lamenta de la fatiga y el trabajo que supone vivir sin abandonarse a la locura, sin perderse en la fuga anímica. Utiliza la imagen del mástil de un barco, que es el cuerpo que sujeta y controla al pensamiento de toda la furia destructora del mundo exterior, simbolizada en los vientos huracanados para significar el tremendo caos anímico en el que se halla. El *yo* poético se encuentra perdido en un mundo absurdo, violento y en medio de unas circunstancias hostiles y aciagas que han ido minando su vitalismo y lo han situado en un total escepticismo. El desengaño y el pesimismo, casi nihilista, conducen a la negación de verdades absolutas y a desconfiar de los valores positivos del ser

⁸⁸⁰ Para ver texto completo, Anexo

humano, cuyo destino parece ser la propia autodestrucción. Tan sombrío panorama es muy revelador del hondo malestar de los españoles recién terminada la Guerra Civil. Expresa el conflicto interno de una mujer marcada por la tragedia y la cruda realidad de su país. Es la denuncia y desolada de una ciudadana derrotada que experimenta la inusitada violencia del momento histórico.

En la revista *Rueca* de México (1944-1945), apareció publicado el poema *Tres vidas llevo conmigo*⁸⁸¹. El poema revela las múltiples identidades que reconoce la escritora en su vida y que ella identifica con el continuo y violento movimiento del mar. Se observa un eco religioso en lo referente al “dogma de fe de la Trinidad divina”, al tiempo que recuerda las tres heridas “la de la vida, la del amor y la de la muerte”, del poema de Miguel Hernández⁸⁸² (“Tres vidas llevo conmigo; / tres vidas en una sola. / Las tres siento moverse en mí como vastas olas / que van y vienen, a veces / tan altas que ya me asombran...”). La vida de la poeta se ha convertido en un navegar sobre un mar peligroso. Subyace el sentimiento de considerar su existencia como ajena a su propia voluntad, como si las circunstancias externas determinaran su destino. La ferocidad y violencia de las diversas situaciones vitales, la llevan a una angustia extrema, hasta considerar que no hay solución, no hay salida a esa vida que la abrumba. Esta desesperación vital es proyectada en las habituales imágenes de sombras y niebla, donde lo que realmente se debate es su propia y verdadera identidad. Sin embargo, es una “resistente de la vida” por lo que revive y resurge salvada para encontrar un asidero vital al que sujetarse. Las imágenes de esa esperanza revivida se proyectan en esa nueva luz que renace del mundo de las tinieblas (“Y sale de la pregunta / a otra luz que se enarbola / rompiendo nieblas, Trayendo / a su existir nueva aurora”).

Hay cuatro poemas⁸⁸³ sin título que aparecieron publicados en el *Suplemento dominical de Novedades* el 30 de mayo de 1948 en México D. F. que reflejan diferentes estados de ánimo

⁸⁸¹ La poeta manifiesta sobre esta revista lo siguiente “La mujer de Heliodoro Valle, junto con Carmen Toscano, que editaba la revista *Rueca*, me publican un libro, *Poemas, sombras y sueños*, en el que incluí el grupo de poemas de mi madre”, Concha MÉNDEZ, *Memorias...*, op. cit., p. 122.

⁸⁸² Miguel HERNÁNDEZ, *Obra poética completa*, ed. Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia, Madrid, ZERO, 1977, p.441.

⁸⁸³ Para ver textos completos, ver Anexo.

de la poeta, aunque predomina el temple melancólico de la soledad en una triste meditación poética.

El *Poema I* es el reconocimiento de ese mundo de visiones o de la capacidad premonitoria de la escritora que convierte su cuerpo en una caja de resonancia de acontecimientos que van a suceder y que se relacionan emocionalmente con ella de alguna manera. La imagen, que le avisa de lo que está por suceder, se proyecta en el sonido leve de una campana, metáfora de los latidos de su corazón. Este aviso que llega añade inquietud y desasosiego a su vida porque se proyecta en el mundo incierto y peligroso de las sombras. Es, en esa zona tenebrosa y turbia de su existencia, donde suelen colocarse estas visiones porque parecen encontrar el amplio e inquietante espacio anímico que necesitan para instalarse. En el *Poema II* la poeta se pregunta por el destino del amor cuando éste termina. El tiempo es el encargado de llevarse tras de sí este sentimiento al mundo de la imprecisión y la incertidumbre, al desengaño o a la nada. En un angustioso *Ubi sunt?*, intenta encontrar respuestas interrogándose sobre el verdadero significado de este pasional sentimiento que parece estar ausente en su vida, pero que sin embargo ansía con sinceridad. Las imágenes de frialdad y silencio acentúan el desamparo (“Yo quisiera saber cosas / que nunca podré saberlas / porque ni el tiempo ni nadie / ha de responder a ellas. / A cada pregunta mía / sigue un silencio que hiela...”). El *Poema III* reivindica el derecho a evadirse y liberarse a través del sueño y esa capacidad de fugarse de la realidad para intentar buscar en esos mundo oníricos aquellas respuestas a sus interrogantes vitales que le puedan proporcionar el verdadero sentido de su existencia (“Que me dejen con mi sueño, / despierta como lo estoy, / que tal vez de donde vengo / y acaso hacia adonde voy / esté en este estar soñando / que mide cuanto yo soy”). En cambio el *Poema IV* habla de su predisposición a buscar esas sombras de su alma, una inclinación que la envuelve en un turbador desasosiego. Concha Méndez sabe de su contradictoria personalidad que la zarandea hacia los extremos opuestos expresados por imágenes antitéticas de luz y sombra (“Cuando salgo de mi luz / para adentrarme en mi sombra, / la atmósfera que me cubre / siento que cambia de forma”). Los cambios de su estado de ánimo hacia la umbría anímica pueden venir provocados o motivados por sensaciones táctiles, olfativas, sonoras degradadas

por otras imágenes de enigma, dureza, frialdad, oscuridad y, además, un cierto e inquietante temor invade y envuelve toda su conciencia (“A veces es como un aire / de misteriosos aromas. / Otras, como duro traje / que en hielo se me transforma. / O se convierte en sonido / y es palabra que me nombra / como si su luz saliera / de hondos mares de zozobra”).

Ventana al jardín

El arbolito de enfrente,
que tiene rojo su fruto,
no ha debido de enterarse
que el jardín está de luto.

El que se fue ya no vuelve.
¡Tanto como paseaba
entre los rojos verdes,
las rosas, blancos y malvas!...

El que se fue ya no pisa
el césped por las mañanas,
ni podrá ver cómo el viento
sigue meciendo las ramas.

Un hueco dejó su ausencia,
un hueco que no se acaba...
(p. 455)

Ventana al jardín salió publicado en la revista *Caracola* de Málaga, números 90-94 en 1960. El poema como señala Catherine G. Bellver: “Pertenece a la serie de poesías dedicadas a Altolaguirre, en la ocasión de su muerte, que Méndez incluyó en *Entre el soñar y el vivir*, pero por alguna razón no apareció en esta colección”⁸⁸⁴. La ausencia de esta persona tan querida está proyectada en los elementos naturales de su jardín que siguen impasibles su ciclo vital, sin añorar, sin sentir la nostalgia por el ausente. El color rojo, símbolo de la vida y la pasión parece dañar los ojos de la poeta que necesitan refugiarse en el color negro, símbolo de duelo (“El arbolito de enfrente, / que tiene rojo su fruto, / no ha debido de enterarse / que el jardín está de luto”). La muerte ha arrancado del jardín un ser habitual del mismo, que se había convertido en alguien cotidiano, propio de este espacio⁸⁸⁵, al igual que los árboles, flores y demás elementos naturales (“El que se fue ya no vuelve. / ¡Tanto como paseaba / entre los rojos y verdes, / los rosas, blancos y malvas!... / El que se fue ya no pisa / el césped por las mañanas, / ni podrá ver

⁸⁸⁴ Catherine G. BELLVER, “Introducción” en *Poesía Completa* de Concha Méndez Cuesta..., op. cit., p. 455.

⁸⁸⁵ «Ya dije que aunque no vivía con nosotros, todas las mañanas de todos los días venía a vernos: tocaba el timbre de las dos casas, entraba con regalos y otras cosas, quedándose todo el tiempo que podía», Concha MÉNDEZ, *Memorias...*, op. cit., p. 134.

cómo el viento / sigue meciendo las ramas”). Cuando Altolaguirre y Méndez se separan la relación que establecieron entre ellos fue bastante cercana y amistosa. Mantuvieron educados lazos de ayuda y colaboración que manifestaban el respeto y aprecio mutuos, de ahí que cuando él muere, el dolor que experimenta la poeta es más hondo y persistente en el tiempo de lo que podía suponerse (“Un hueco dejó su ausencia, / un hueco que no se acaba...”).

España sobre mis hombros recoge tres poemas que aparecieron publicados en la revista *Papeles de Son Armadans*⁸⁸⁶, en el número 171 de junio de 1970. En estas composiciones se expresa el alud de sentimientos contradictorios que experimenta al volver a España, después de treinta largos años fuera del país. Las descripciones de carácter lírico conceden a la ciudad de Madrid y a su patria la connotación espiritual de refugio y seguridad, que se enfrentaba a una forma de vida tan audaz y expuesta, de una existencia a la intemperie de la vida. España y su ciudad natal son el refugio de sus recuerdos forjadores de una identidad de mujer independiente y reconocedores de su radical intimidad. Las imágenes de su pasado seguían en la poeta porque, de alguna manera, ella estaba en ellas. Necesitaba humanizar su retorno a España, al tiempo que asociaba en su historia lo imaginado y lo real, lo pasado y lo presente de manera significativa y emocional.

España sobre mis hombros

El aire ya no era el mismo,
más opaco se veía,
ya sus verdes transparencias
diamantinas no existían.
Cuando llegué, me esperaba
un recuerdo en cada esquina,
y por las calles y estancias
la ausencia de muchas vidas
que llenaron mi pasado,
hoy en sombras convertidas.
¡Es que fueron treinta años,
Madrid, que no te veía!
¿Puede haber tristeza alegre,
o pena en una alegría,
una emoción que nos vence
hasta enfermarnos? Había
en las cosas y en las gentes
una luz que me podía;
caras de antaño que al verlas
el corazón me dolía,

⁸⁸⁶ Esta revista de literatura y pensamiento fue fundada y dirigida desde Mallorca por Camilo José Cela entre 1956 y 1979. Durante esos 24 años se editaron 276 números en los que colaboraron 1.070 autores distintos, entre los que figuran los nombres más ilustres del panorama cultural español durante la segunda mitad del siglo XX.

–la felicidad a la angustia
en ese instante se unía–.
Otras eran caras nuevas
que tal vez ya conocía,
que para el alma fronteras
no se han puesto todavía
y ésta va y viene buscando
quien le haga compañía.

¡España! ¡Madrid!

II

No olvidaré ese momento,
al bajar de la aeronave,
después de doce horas
por el gran puente del aire
y ver Madrid nuevamente
a treinta años de dejarle;
treinta años de mi vida,
tiempo que hubo de cambiarle.
Ya la emoción me invadía
unas pocas horas antes,
al ver desde las alturas
el tan soñado paisaje.
Y cuando pisé la tierra,
me detuve a preguntarme:
¿Acaso vuelvo la misma?
¿Es que he venido a encontrarme?
Ninguna emoción recuerdo
que pudiera semejarse.

¡España! ¡Madrid!

III

¿Sabes, niña, cuántos son
treinta años de una vida?
Ese tiempo estuve yo
por esos mundos perdida.
Sí, perdida treinta años;
ni infancia, ni juventud
me fueron acompañando,
se quedaron, en quietud,
aquí en España esperando.
Y las he vuelto a encontrar
por los rincones dormidas,
como flores del ayer
–manojos de siemprevivas–.

¡España! ¡Madrid! ¿Lo sabes?

¡Pensé que no volvería!...
Un sueño es quien me ha traído,
sin ser yo siendo la misma.

Papeles de Son Armadans.
núm. 171 (junio 1970)
(pp. 455-457)

En el *Poema I* aparece un Madrid distinto del que dejó años atrás, aunque cada detalle o elemento urbano le despierta y le revela unas veces recuerdos gratos, otras, dolorosos. Le llama la atención, de manera inquietante, la luz turbia por la contaminación madrileña, muy diferente

a la que ella dejó (“El aire no era el mismo, / más opaco se veía, / ya sus verdes transparencias / diamantinas no existían”). Pero lo que más remueve, en profundidad, sus sentimientos es el recuerdo de los que ya no estaban y de aquellos de los que no pudo despedirse, convertidos en su memoria ahora ya en imágenes borrosas, después de tanto tiempo (“Cuando llegué, me esperaba / un recuerdo en cada esquina, / y por las calles y estancias / la ausencia de muchas vidas / que llenaron mi pasado, / hoy en sombras convertidas. / ¡Es que fueron treinta años, / Madrid, que no te veía!”). La acumulación de sentimientos contradictorios le provocan felicidad y tristeza que se acumulan en su mente, cuando en el tiempo presente se actualiza el pasado, es decir, al relacionar las personas, las cosas del pasado y las experiencias personales de antaño con las mismas personas, cosas y experiencias acumuladas en su presente. El choque anímico resultante es tan brutal que origina una cascada de afectos y desafectos simultáneos. Es la personalidad de una mujer que intenta conciliar y encontrar lazos que den sentido a esta ausencia, a esta oquedad sentimental de treinta años en su vida. Por ello se cuestiona si es posible, al mismo tiempo, sentir dolor y alegría (“¿Puede haber tristeza alegre, / o pena en una alegría, / una emoción que nos vence / hasta enfermarnos? Había / en las cosas y en las gentes / una luz que me podía; / Caras de antaño que al verlas / el corazón me dolía, / –la felicidad a la angustia / en ese instante se unía–”). Actualiza todo su pasado, con sus luces y sus sombras, por lo que es natural que el sufrimiento y la felicidad pasados vuelvan de su memoria; sin embargo no hay rencor, porque el sentimiento de feliz retorno a su ciudad es tan fuerte que debilita lo más negativo. Las personas nuevas que conoce o que eran descendientes de otros, le animan a seguir buscando el lado más positivo de la vida, la comunicación afectiva que rompa su soledad (“Otras eran caras nuevas / que tal vez ya conocía, / que para el alma fronteras / no se han puesto todavía / y ésta va y viene buscando / quien le haga compañía. / ¡España! ¡Madrid!”)⁸⁸⁷.

En el *Poema II* describe la profunda emoción que experimentó en los momentos previos e inmediatos de su llegada a Madrid, después de treinta años de exilio. La tensión emocional y

⁸⁸⁷ En el artículo “Concha Méndez, sólida” ya citado de José Infante, hace un bello retrato de la escritora en uno de sus viajes a Madrid y destaca, de entre muchas cualidades: bondad, curiosidad insaciable y ausencia sentimientos negativos de revancha por el exilio sufrido durante más de treinta años. Su generosidad con todos provoca que la denomine “Ceres de todos los elementos”.

nerviosa, después del largo viaje en avión al bajar a territorio español y las expectativas de los cambios que iba a encontrar después de tanto tiempo en su ciudad natal, originaron en ella una poderosa conmoción y agitación que jamás olvidaría (“No olvidaré ese momento, / al bajar de la aeronave, / después de doce horas / por el gran puente del aire / y ver Madrid nuevamente / a treinta años de dejarle; / Treinta años de mi vida, / tiempo que hubo de cambiarle”). Recuerda que al observar el paisaje desde la altura del avión, poco antes de aterrizar, toda la turbación anímica se agolpaba en su cabeza con sentimientos fortísimos, que le llevaron a preguntarse si ella ya no era otra persona muy diferente de la que partió en 1939 y cuál era el sincero objetivo de este viaje, si no era la búsqueda de su identidad rota o casi perdida por el mundo en este largo lapsus temporal (“Ya la emoción me invadía / unas pocas horas antes, / al ver desde las alturas / el tan soñado paisaje. / Y cuando pisé tierra, / me detuve a preguntarme: / ¿Acaso vuelvo la misma? / ¿Es que he venido a encontrarme? / Ninguna emoción recuerdo / que pudiera semejarse”). El poema termina igual que el anterior con una enigmática exclamación de la ciudad y la nación que un día dejó, y que se puede interpretar tanto como reproche hacia lo que en el pasado ocurrió, como a la felicidad por haber podido volver a su tierra (“¿España! ¡Madrid!”).

En el *Poema III* la voz lírica elige como interlocutora a una niña para explicarle lo que suponen en la vida de un ser humano el paréntesis de treinta años fuera de la patria. La primera confesión que realiza es que el tiempo de ausencia de España constituyó una fuerte pérdida en su vida. Además, cuando partió ella tenía cuarenta años, es decir, dejó para el recuerdo en su país, sus dos primeras y decisivas etapas vitales (“¿Sabes, niña, cuántos son / treinta años de una vida? / Ese tiempo estuve yo / por esos mundos perdida. / Sí, perdida treinta años; / ni infancia, ni juventud / me fueron acompañando, / se quedaron, en quietud, / aquí en España esperando”). Sin embargo, al volver pudo revivir ciertos momentos del pasado infantil y juvenil, que quedaron guardados en su memoria y que se proyectaban a través del recuerdo del mundo vegetal de las flores (“Y las he vuelto a encontrar / por los rincones dormidas, / como flores del ayer / –manojos de siemprevivas–”). El poema termina con la apelación exclamativa a Madrid y a España para reconocer que aunque hubo momentos de duda sobre su vuelta, su confianza en el

mundo onírico la guió hasta su país, y termina, además, revelando que la persona que vuelve ya no es la misma porque ha pasado demasiado tiempo y aunque todavía guarde algo de su esencia anterior, la vida la ha obligado a cambiar (“¡España! ¡Madrid! ¿Lo sabes? / ¡Pensé que no volvería!... / Un sueño es quien me ha traído, / sin ser yo y siendo la misma”).

También en el número 171 de *Papeles de Son Armadans* en junio de 1970 aparecen publicados otros cuatro poemas que cierran el último apartado *Otros poemas* de la edición que ha realizado Catherine G. Bellver de la *Poesía completa* de Concha Méndez Cuesta. En *Detrás de mí*⁸⁸⁸, la poeta solicita a los demás que nadie la acompañe en la búsqueda de su destino, porque es un anhelo, una utopía que ella en soledad podrá lograr algún día, respetando sus principios (“Detrás de mí nadie venga, / que yo voy detrás de un sueño. / Sola, yo puedo alcanzarlo, / sin mermarlo ni romperlo”). En 1928 en su libro *Surtidor* incluye el poema titulado *Mar*, donde el *yo* lírico revelaba que su alma estaba dentro de un féretro de cristal, que iba a la deriva y había muerto por tanto navegar; todo el poema era una proyección metafórica de la frustración de la poeta ante una coerción de su libertad, ante la prohibición de búsqueda personal de su destino. Ahora, en este poema, más de cuarenta años después, reivindica su derecho a seguir siendo libre, a seguir buscando y a decidir su destino; para ello utiliza otra vez esa imagen de la urna de cristal donde siempre encerró sus más vehementes y sinceros deseos de existencia (“Es el cristal milagroso, / que encierra cuanto deseo; / urna de mis esperanzas, / de mi sentir verdadero”). Y en este viaje, no quiere compañía porque solamente ella es la única protagonista (“Nadie me siga, yo sola, / he de tener este encuentro”).

Me miro en ti

Me miro en ti, espejo de mi sangre
nuevo eslabón de la ancestral cadena
a la que unida voy a tantas vidas,
igual que tú y los que de ti vengan.

Te miro, representas mi futuro,
lo que vendrá después y ya no vea;
o, acaso sí veré, porque ¡quién sabe!...
¿No nos verán de Allá los que se ausentan?

Papeles de Son Armadans.
núm. 171 (junio 1970)
(p. 458)

⁸⁸⁸ Para ver texto completo, Anexo.

*Me miro en ti*⁸⁸⁹ está dirigido a un nuevo componente de la familia y en él reconoce que es la consecuencia de ella misma, a la vez que será el origen de otros. Él es la esperanza, el futuro de su sangre. Utiliza esa imagen de la cadena y los eslabones que se van uniendo hasta formarla, cada vez que se incorpora un nuevo miembro a la familia (“Me miro en ti, espejo de mi sangre, / nuevo eslabón de la ancestral cadena / a la que unida voy a tantas vidas, / igual que tú y los que de ti vengan. / Te miro, representas mi futuro, / lo que vendrá después y ya no vea”). Esta reflexión sobre la formación y el sentido de la estructura familiar le hace divagar sobre el tema de la vida después de la muerte, si existirá la posibilidad de seguir observando la vida desde fuera de ella, lo que irremediamente la lleva a pensar en los seres queridos que ya se fueron a ese “más allá” (“o, acaso sí veré, porque ¡quién sabe!... / ¿No nos verán de Allá los que se ausentan?”). En cambio el sencillo poema *Una tarde*⁸⁹⁰ evoca a través del recuerdo una tarde de su remoto pasado que se grabó para siempre en su memoria.

Por último, *¿Adónde debo de ir?*⁸⁹¹ Es un poema que denuncia la injusticia del mundo. El sujeto lírico se rebela contra el destino de la humanidad. Pregunta dónde puede encontrar eco su voz para delatar aquellas tropelías silenciadas, revelar las infames injusticias y a sus protagonistas (“¿Adónde debo ir / para gritar lo que siento / y que se me pueda oír? / Quisiera ser Voz-Campana, / que en todo lugar sonase, / para que oyeran las gentes”). Y a partir de este verso, clama por la injusticia universal, el egoísmo individualista, el desencanto ante el género humano, las guerras, el hambre, el despilfarro y derroche de una sociedad mercantilista, la contaminación universal que degrada el medio ambiente; y al mismo tiempo solicita a la sociedad que antes de comenzar empresas utópicas, tan costosas como la conquista de la luna, es necesario arreglar los problemas del planeta (“que el mundo muere de hambre, / que padece de injusticias, / que nadie mira por nadie / y que están desorbitados / los jóvenes y los grandes; / que ya nadie espera nada / de lo que pueda importarle, / que se perdió la esperanza, / que está envenenado el aire, / que antes de asaltar Planetas, / el nuestro debe arreglarse”).

⁸⁸⁹ Para ver texto completo, Anexo.

⁸⁹⁰ Para ver texto completo, Anexo.

⁸⁹¹ Para ver texto completo, Anexo.

5. CONCLUSIONES

La investigación realizada para la elaboración de esta tesis doctoral ha permitido demostrar que en la construcción identitaria de Concha Méndez Cuesta, la labor de creación literaria y, de forma específica, la poesía supuso uno de los fundamentos categóricos que determinarían la configuración existencial de esta singular escritora. El examen exhaustivo de toda su producción poética ha posibilitado esclarecer e interpretar la forma como se construyó y evolucionó la estructuración de la identidad del *yo* poético originando un eje temporal existencial que discurría de forma paralela al de su obra. A lo largo de estas páginas, cuando la poeta despierta y transgrede el espacio de sumisión de las mujeres de su época, nace en ella un proyecto de entidad femenina basado en el trabajo intelectual y creativo que definiría su trayectoria vital y profesional. De ahí, la opción por rastrear la crisis del tradicional sujeto femenino y analizar la emersión de la nueva subjetividad a través de las estrategias de representación que creó y desarrolló en su poesía.

Su obra será la prueba de cómo una fuerte personalidad femenina se proyecta en el lenguaje lírico convertido en un resorte emocional seguro donde revelar con sinceridad la vida interior de una mujer extraordinaria. Méndez encuentra en la escritura una razón esencial de su existencia: construía su identidad, se inventaba, se hacía, e, incluso, a veces se rehacía a través de ella, legando, en su testimonio poético, el doloroso y duro proceso de descubrimiento. Siempre necesitó comunicar al mundo su visión de la vida, que creía percibir desde una óptica diferente a la de los demás; sabía que el ser humano tenía la capacidad de transformar la realidad y no soportaba ni entendía el acuerdo social tácito de aceptar lo impuesto para ella, sin darle la posibilidad de intentar el cambio, por el simple hecho de ser mujer. Es decir, reivindicaba el derecho a ser y pensar de otra manera. A través de sus poemas hallamos una crítica de la cultura y la sociedad del momento, mediante la deconstrucción de los conceptos que las integraban y basada en una reflexión sobre las actitudes morales de la vida.

A lo largo de la dilatada existencia de Méndez, el **perfil identitario** recorre un largo, variado y, a veces, contradictorio camino que discurre de forma paralela a su producción

poética. Si aceptamos la definición de identidad como el conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracteriza frente a los demás o la conciencia que una persona tiene de ser ella misma y distinta a las demás, en ambas acepciones, se pueden entender con exactitud el concepto que la escritora defiende a lo largo de su vida. La lucha decidida, valiente y de extremo desgaste emocional para adquirir una identidad propia en la que poder reconocerse y el desarrollo de este agotador propósito lo va proyectando en toda su creación poética, convirtiéndolo en un acto de autoconocimiento que le afirma y asegura poco a poco, con frecuentes altibajos y contradicciones, la imagen de mujer que ella siempre persiguió: un modelo de persona que no se sujetaba a los arquetipos que la sociedad le proponía, unas veces porque chocaban con su concepto de la vida y otras, porque el hecho de admitirlos o asumirlos, lo que hubiera sido seguramente más fácil y cómodo sobre todo en los años de juventud, hubiera supuesto el renunciar a la libertad de carácter que la definía como ser humano. La expresión lírica la ayuda como ningún otro género literario, a reivindicar su *yo* esencial, objeto, materia de análisis, porque en el quehacer poético, en el hecho mismo de la escritura, afloran los ejes cruciales de su existencia. Va descubriéndose en el proceso de autognosis ya que recrea modelos identitarios al tiempo que explicita su potencial lírico. Pero además, la poesía le sirve para presentarse y representarse ante los demás, es decir, en el acto poético realiza una doble función: actualizarse a sí misma y descubrirse ante los demás; su poesía abarca el espacio íntimo de formación del *yo* y el espacio externo de exhibición a los *otros*, una dimensión privada pero también pública.

A través de los capítulos precedentes he dibujado el perfil identitario de Méndez formado poco a poco a lo largo de su dilatada existencia: cuando es joven siente el atractivo o la inclinación de parecerse a otros intelectuales como Federico García Lorca o Rafael Alberti, escritores que ya destacan como poetas de calidad, o a libres mujeres artistas e intelectuales como Maruja Mallo o Consuelo Berges, porque representan los ideales logrados de las vidas singulares y autónomas. Este objetivo profesional y vital no hubiera representado ningún problema si hubiera sido un hombre, sin embargo, el hecho de pertenecer al género femenino y a una clase social acomodada le imposibilitan el poder acceder a muchas de las experiencias

intelectuales y culturales importantes para lograr lo que de forma vehemente deseaba ser. Era diferente a la mayoría de las mujeres de su entorno porque no solo mostraba la cara agradable y amable de su persona, sino que también presentaba aquellos aspectos de la mujer moderna y libre, que se hallaban cohibidos, retraídos, ocultos en casi todas las mujeres cuando “existían” en sociedad. No podía representar la mujer que no era para poder relacionarse con la sociedad biempensante y no soportaba esa impotencia e inferioridad habituales en muchas de sus coetáneas; no buscaba la “tutela” o cuidado de “otros”, quería decidir por ella misma y exigía el derecho a equivocarse como cualquier ser humano. La timidez femenina, tan alabada por la sociedad patriarcal como claro síntoma de ingenuidad y candidez, le resultaba repulsiva, no necesitaba la aprobación de otros para seguir sus anhelos. Rechazaba el control social de la imagen femenina que amedrentaba e incomodaba las relaciones con los hombres y, en cambio, la facilitaba con otros seres como los niños o los mayores; ella requería una relación natural y abierta con los varones, de igual a igual porque no estaba preparada para vivir renunciando a todo lo que quería y a lo que creía tener derecho, en favor de esos *otros*.

Desde muy pronto, supo que si la obligaban a renunciar a sus sueños, la arrojarían a un estado de absoluta frustración. Era consciente de que para conseguir mayores parcelas de libertad debía lograr lo que se había propuesto, costase lo que costase. Con el paso de los años, sería ella la que lo daría todo, renunciando a muchos de sus sueños, para que otras personas consiguieran los suyos. Esta deuda sin liquidar aparecerá de forma clara y dolorosa en su poesía. Desde muy joven, rompió con los estereotipos sociales femeninos que ponían en duda la capacidad para teorizar, la capacidad de liderazgo, la utilización de las tecnologías y herramientas por parte de las mujeres y siempre vivió diciendo “yo sí puedo” y “tengo derecho” a ejercer una carrera profesional propia. Ni podía vivir siendo dominio de *otros*, ni podía fingir una imagen “adecuada y cómoda” para los *otros*.

El rasgo más innovador que define con propiedad el sujeto lírico expresado en toda la poesía de la escritora es la conciencia de absoluta individualidad y total novedad del proyecto de vida de mujer que propone. Es un ser que brota del impulso lírico, no pertenece a la “masa social”, ni se define de manera genérica, sino que exhibe una imagen dispar y opuesta a la

multitud. Esta actitud desigual y distinguida del *yo* es voluntaria y consciente, lo que conlleva un precio frente a la comunidad que observa como esa mujer pensadora se diferencia como un ser único de la especie. Era la libertad de elegir el propio destino, que podría o no cumplirse porque su ejecución no solo dependía del hecho voluntario de *ser* sino también de *poder ser*. Esta conciencia del *yo* diferente va a originar también la búsqueda de estéticas innovadoras que subviertan los modelos imperantes. Y éste es el fondo o principio vital en el que se sustenta la mayor parte de la producción poética de Méndez. En esta indagación ontológica la poeta revela su conocimiento de las teorías freudianas y analiza no solamente ese *yo* abierto a la realidad del mundo exterior que racionaliza la propia conducta, sino que aparece un *ello* psíquico, desconocido e inconsciente que se halla oculto y que está dominado por las emociones, pero sobre todo por las pasiones más descontroladas. El problema radica en que, a menudo, el *yo* racional no controla al *ello* impulsivo y vehemente que se impone por encima de todo y en cualquier momento.

¿De dónde surge esta fuerte potencia psíquica del *yo* lírico que arrasa con todo lo que se pone por delante? Hay que remontarse al sedimento de la herencia biológica –padre y madre de fuertes personalidades aunque muy diferentes– y a una sociedad “anticuada y absurda” que conduce a las jóvenes a una “mediocridad doméstica” como único o fascinante destino y las obliga a la represión forzada de los auténticos deseos, pensamientos y también les condiciona la conducta, las acciones y las verbalizaciones. Cuando la poeta asimila esta contradicción entre pensamiento y vida no tiene otra salida que manifestarse al mundo exterior como moderna combatiente, para defender una manera singular de existir; pero con lo que no cuenta es que, además tiene que luchar con su propio *yo* que la arrincona y cuestiona la verdadera lógica de su existencia. Como define S. Freud existe el *superyó* donde se contiene todo ese bagaje normativo y tradicional que la poeta, como ser humano, carga para siempre y que le despierta, en ciertos momentos, sentimientos de culpabilidad. Poco a poco, en esta desesperada indagación sobre su identidad, la escritora va aceptando la angustia ante el sinsentido de los proyectos del ser humano que, a menudo, desembocan en la nada. Es, entonces, cuando toma conciencia de la propia insignificancia en este mundo, de la auténtica soledad del ser humano. Y al constatar que

para llegar a ser lo que ella, en un momento pasado quiso ser, debería haber sido de otra manera y tendría que haber cambiado su identidad, aparecen las dudas, los interrogantes sobre si esas opciones vitales, libremente elegidas o asumidas a la fuerza en el pasado, eran las adecuadas. Al final de su vida, llega a la conclusión de asunción de su propio destino, muy cercana al sentimiento existencialista en el que el ser humano es responsable de su suerte. Y así, en el exilio cuando es mayor, desde que toma conciencia de su diferente destino, afirma plenamente su originalidad, sus propias reglas y normas para poder seguir su vocación innata, permaneciendo fiel a su idiosincrasia y viviendo en un estadio superior donde todo adquiere sentido porque se corresponde con su verdad individual.

Méndez manifiesta desde el comienzo de su carrera poética una doble polaridad de percepción ontológica que deviene cuando es positiva hacia manifestaciones de modernidad, de vanguardias en las que el *yo* lírico proyecta la mujer segura de sí misma, deportista, moderna, carente de prejuicios y perteneciente a élites intelectuales, transgresoras y de un fuerte individualismo. En cambio, la toma de conciencia de la propia vulnerabilidad centra el foco en la imagen de mujer romántica, la de la melancolía y la soledad de su ser más íntimo. Para entender la evolución del modelo identitario se han analizado todos los poemas de sus libros siguiendo un criterio cronológico paralelo al de los autobiografemas que atestiguan su íntima complicidad. Como protagonista de su destino, el ideal de inadaptación y rebeldía finisecular recorre su etapa de descubrimiento y creación literaria: *Inquietudes*, *Surtidor* y *Canciones de mar y tierra*. Tanto en sus *Memorias* como en la primera etapa de su producción lírica la escritora va dibujando una personalidad de burguesa rebelde, de intelectual autodidacta y un tanto desorganizada, de mujer vitalista, generosa y entusiasta junto a otro modelo muy diferente, todavía incipiente, en el que se fraguaba una verdadera rebelión ideológica, moral e íntima. Méndez, mujer inquieta y rebelde desde su juventud, es la *flapper* convencida de que debe seguir el impulso del momento sin pensar más que en el presente. La joven escritora decide que ella es la única protagonista de su existencia, tiene que salir de su entono familiar para poder conformarse como sujeto libre y debe lograr su independencia económica como profesional en el mundo de la cultura. Nace una de las “modernas” de Madrid.

En la mayor parte de poemas de *Inquietudes*, se observa la búsqueda de una respuesta satisfactoria a los problemas de su interpretación de la vida y un claro rechazo a cualquier solución convencional para la misma. La escritora, para conocer mundo o beber de la realidad, debe conformarse con observar la vida desde dentro, o bien ser una veraneante junto a la familia y contemplarla desde fuera, aunque siempre vigilada. Expone el fracaso de ilusiones perdidas, un decadente aburrimiento, al tiempo que se deja arrastrar por los placeres sensuales que le ofrece la naturaleza. El sujeto poético comunica su soledad o su hastío, a través de impresiones sensuales teñidas de sentimentalismo. Pero a pesar de que, en este libro, se inicia esa libre búsqueda identitaria, todavía, tiene más peso real la fantasía, los deseos de aventura, placer y descubrimiento de la geografía marítima, que el interés por buscar y encontrar un nuevo rol femenino a través de este medio natural.

Surtidor recoge en parte las angustias de una mujer que vive un momento histórico anacrónico con su mentalidad y personalidad, mucho más avanzadas. Las ansias de libertad, expresadas a través de la ensoñación de viajes por mar, tierra y aire son el eje estructurador del libro. Hay una denuncia explícita de la imposibilidad de lograr los sueños, por la falta de libertad. Da un paso más hacia delante, ya que empiezan a surgir poemas en los que –inteligencia, vitalidad, fascinación y adhesión por el mundo espiritual y cultural– van configurando la educación de una pensadora, al tiempo que esa rebeldía inicial que batallaba contra “molinos de viento” en *Inquietudes*, va adquiriendo una armadura anímica más consistente que la invita e incita a una lucha en el mundo real.

Canciones de mar y tierra configuran el sujeto poético de una mujer segura, optimista y decidida a seguir un destino profesional-vital, y no parar hasta conseguirlo. Sobresale el positivismo del momento anímico presente. Méndez ya está fuera de su casa, de su país y la perspectiva poética adoptada oscila entre la espectadora y escrutadora impenitente de toda la realidad exterior que la envuelve y que no se cansa de admirar, o la observadora que adopta el papel protagonista de esa nueva existencia. Los sueños poco a poco van siendo logrados, a veces con dudas o temores, pero en su mayor parte con seguridad, alegría y satisfacción. En 1929, al instalarse, primero en Londres y después, en diciembre del mismo año, en Buenos

Aires, la poeta se encuentra por primera vez en su vida sola, sin nadie que pueda interferir en su existencia; esta circunstancia provocará en ella el deseo expreso de convertirse en una persona autónoma, independiente sin complejos ni miedos. Es la mujer del primer tercio del XX que intenta la expresión de una subjetividad femenina sin prejuicios en una España, en gran parte recelosa de estas jóvenes intelectuales que empezaban a cuestionar principios hasta ahora inamovibles. En la etapa bonaerense, su labor intelectual es decisiva para su evolución como escritora y como mujer independiente porque no solo se convierte en embajadora de la vanguardia madrileña, sino que, además, difunde a través de conferencias y periódicos el esplendor literario que se estaba gestando en España; era testigo y protagonista de excepción de ese fructífero y fecundo momento cultural. En toda la vida de Méndez, no habrá otro momento, en el que la escritora aparezca más fuerte, más optimista y dinámica en su carrera, que ahora.

Las experiencias profesionales y vitales serán claves para el desarrollo de la poesía que define su segunda etapa lírica: *Vida a vida*, *Niño y sombras*, *Lluvias enlazadas* y *Poemas*. *Sombras y sueños*, libro que inicia su andadura hacia la última y definitiva etapa del exilio. De las escritoras románticas hereda, Méndez, parte de sus imágenes poéticas claras: la soledad, el aislamiento y el sentido de su singularidad existencial. Este perfil literario se revela no tanto en su juventud, al principio de su carrera, mucho más preocupada en la transgresión, ruptura y liberación de su “jaula de oro”, sino cuando va dejando de lado las influencias vanguardistas, experimenta la dureza de la vida y busca la expresión directa y esencial que le ayudase a descubrir y entender su complejo mundo interior. Adopta una actitud vital muy cercana a estas escritoras románticas, aunque las diferencias temporales cambiasen la expresión y la proyección de los sentimientos. Comparte ya las transformaciones sociales e históricas de la modernidad, con otras escritoras, nacidas a finales del XIX y que empiezan a escribir en el primer tercio del siglo XX, a menudo llamadas posmodernistas, Alfonsina Storni, Juana de Ibarborou y Delmira Agustini, a las que conoció en su viaje a Hispanoamérica. El matrimonio con Manuel Altolaguirre, aunque fuera moderno y abierto para lo que se suponía normal en la época, desde los primeros momentos, no sirvió a la poeta como la válvula de escape social-emocional que ella hubiera necesitado, ni apuntaló las ansias de emancipación de la escritora. No podemos

olvidar que, cuando conoce al que sería su marido, había experimentado durante años (Londres y Buenos Aires) lo que implicaba el estilo de una vida autónoma e independiente, el no tener que rendir cuentas de los propios actos a nadie. Una vez casada, Méndez no podía representar el rol pasivo de esposa, “reposo del guerrero”, necesitaba luchar codo a codo con su compañero, no esperar de manera resignada su destino. La poeta había demostrado, de manera sobrada, su valía profesional en el negocio editorial creado por la pareja, aunque en la proyección social hacia el exterior se daba por hecho, se presuponía de forma errónea, que la dirección y la organización del negocio dependían solo de Manuel Altolaguirre; parecía que una mujer no podía adoptar un trabajo tan masculino, cuando, en la realidad, la fortaleza física de la poeta para mover la maquinaria y las aptitudes financieras eran superiores a las de muchos hombres. Representaba un modelo de mujer fuerte e intelectual que ya había sido reivindicado, en parte, por algunas pioneras feministas, destacando en ellas, no solo las aptitudes intelectuales, sino también las físicas, una enorme potencialidad silenciada en las mujeres.

Cuando terminó su periplo por Hispanoamérica y vuelve a España, había surgido la voz poética fuerte, clara y decidida, que después con el paso de los años y a fuerza de sufrir rotundas embestidas vitales poco a poco iba a ir derivando hacia otra voz más insegura y vacilante de una identidad que dudaba entre los sueños y las sombras. En las imágenes femeninas que se proyectan en estos poemarios de la segunda etapa, se recorren, más veces, caminos de dolor y sufrimiento que de felicidad. La mujer que aparece duda, experimenta el miedo, exhibe una gran sensibilidad, pero, al mismo tiempo, tiene una clara conciencia de cuál debe ser su papel y dónde debe estar su lugar en el mundo. Un modelo de mujer contradictorio y complejo, activo y, a la vez reflexivo; una mujer que se debate, en medio de profundas contradicciones íntimas determinadas por la lucha, entre la nueva mujer y el modelo heredado. La mujer actual que asoma es muy libre y desinhibida; expresa su deseo y gozo sexuales. Representa una identidad femenina fuerte y débil a la vez. La contradicción entre una postura heredada de la educación sentimental romántica y una personalidad que quiere ser a un tiempo independiente y moderna, la arrastra a un agitado e incierto interrogante de acentuado corte existencialista. Esta voz poética femenina que lucha por olvidar el pasado y construirse un nuevo presente, sin embargo,

sufre el asedio de los recuerdos pretéritos, aparentemente superados, que vuelven una y otra vez, originándole claro sufrimiento. No solo quiere abandonar el lastre del pasado sino que en el presente defiende su identidad femenina ante los demás.

Vida a vida ofrece el testimonio de una mujer ya experimentada, que intenta vivir su rumbo vital en plenitud y que empieza a captar los primeros síntomas de recelo social o, incluso, de un claro rechazo ante tal osadía. Cuando la poeta regresa a España no solo ella había cambiado, sino también el país de la II República. La mujer nueva que vuelve en 1931 no tiene nada que ver con la que salió en 1929. Se observa la severa y agotadora dialéctica que tuvieron que experimentar estas intelectuales entre el modelo de mujer moderna y el tradicional; es evidente que la lucha por romper con el pasado para revitalizar un presente de emancipación personal fue una tarea compleja y no exenta de resistentes obstáculos, que, a menudo, surgían de sus propias contradicciones íntimas. La consecuencia natural de este enfrentamiento entre el pasado y el presente se refleja en una cierta vacilación anímica que fluctúa entre la expresión de sentimientos de inseguridad e incertidumbre constante hasta, en otros, donde surge la voz femenina segura, firme y determinada.

Con *Niño y sombras*, el último libro editado en España, el perfil identitario exhibido revela una severa crisis. Méndez pierde a su primer hijo y entra en un proceso anímico demoledor, del que le cuesta mucho esfuerzo salir. El sufrimiento, impensable para ella, de esa pérdida y la verificación de cierta incompreensión por parte de su círculo más próximo la arrastran a una situación extrema. Finalmente, por un categórico, consciente y enérgico acto de voluntad individual de superación personal, el sujeto poético reconstruye la identidad perdida. El libro ofrece dos identidades íntimamente vinculadas: la de persona inadaptada y enfrentada al mundo con la de mujer que busca la recuperación psíquica basada en el comienzo de una cierta concienciación social; una poesía y vida, en un ejercicio de escritura poética-autobiográfica que desarrolla el poder interpretativo de la subjetividad, con el propósito de reconstruir la identidad perdida. El libro realmente se convierte en una reflexión íntima de efecto catártico. A lo largo de su dilatada creación poética se va descubriendo a la mujer compleja que era: junto a la rotunda y liberal imagen exterior, expone otra imagen íntima y

emotiva que no renuncia a su derecho a expresar la ternura, las emociones. Así surge la madre doliente que no puede aceptar con serenidad el fallecimiento de su hijo y se encuentra acorralada por la incomprensión de su entorno. Esta imagen choca con la representación social que proyecta ante los demás: la de una mujer que entiende la maternidad con cierta indiferencia y alejamiento emocional; y, sin embargo, en su poesía, brota una persona, madre carnal, que experimenta profundas y apasionadas emociones ante el hecho de generar una nueva vida. La poeta evidencia los perfiles y los rasgos femeninos con nitidez porque se manifiesta no solo como una creadora sino también como una mujer en su diversidad, pluralidad, complejidad y riqueza sentimental.

En *Lluvias enlazadas*, metáfora evidente del llanto, constituye el íntimo enlace entre el estado de ánimo de desolación y el pesimismo que cuestionan la propia condición humana, tras la cruel experiencia de la Guerra Civil Española y el Exilio republicano posterior. La escritora ha sido madre y recorre Europa con su hija, mientras espera a Manuel Altolaguirre que se halla defendiendo la causa republicana en España. No puede escribir mucho, aun así colabora con poemas de “urgencia” en las revistas como *Ardor*, *Hora de España* o *Los lunes de El Combatiente*, en los que resalta su visión del conflicto y su compromiso con la causa republicana. Los sentimientos declarados manifiestan su insatisfacción con el mundo, con el duro y contradictorio destino vital que le ha tocado sobrellevar. Cuando comienza el exilio cubano, en el contexto profesional, los prejuicios acerca de su personalidad, por el hecho de ser mujer e intelectual, van a ir minando esa seguridad primigenia ya que lo único que posee en ese momento es un pasado olvidado de todos y un futuro totalmente incierto. En el contexto de lo colectivo, para ella lo más terrible de la guerra era la ruptura de los lazos afectivos y el egoísmo de parte de una sociedad que no respetaba los derechos del ser humano. Este libro supone el comienzo del cierre de la segunda etapa de su obra, que coincide con la marcha hacia el exilio; empieza a sellar uno de los ciclos vitales más importantes de su vida.

Por último, *Poemas. Sombras y sueños* es un decidido intento de regreso sincero a su real entidad. Méndez necesita reencontrar el sentido de la vida, se niega a convertir su vida en derrota y adopta una postura activa porque tiene dos fuertes motivos: su hija y la convicción de

que pronto volvería a España. Sin embargo, en el exilio la dimensión de mujer profesional independiente y liberada sufre una clara regresión denunciada en las *Memorias*. Se sabe “rara y extraña” y además, con muy pocas esperanzas de ser comprendida en el futuro. Muestra dos identidades de mujer que luchan por coexistir, la privada y la pública. En esta íntima dialéctica, las sombras connotan los secretos miedos, aquello que se rechaza para ser aceptado por los demás, es el temor a lo incierto, a las regiones oscuras del ser humano pero también expresan la soledad del exilio, la capacidad alienante de algunos seres cercanos, la guerra, la muerte de los seres queridos y la pérdida de fuerza, de entereza emocional del desterrado; exponen con rotundidad los sentimientos de derrota y fracaso de los exiliados en un primer momento, de nostalgia por la patria perdida, después. Los sueños, en cambio, representan la fuga al misterioso y fascinante mundo donde las reglas de la realidad no existen, suponen un viaje de autoconocimiento y entrañan la esperanza de volver a recuperar la armonía perdida. *Poemas. Sombras y sueños* supone un ejercicio de veracidad íntima que persigue la superación de un pasado doloroso. Se observa que la experiencia humana que transmite es más acabada, porque ahora la emoción se describe como un estado anímico que debe ser examinado y meditado; por lo tanto, la voz poética no refleja la convulsión del dolor y el deseo, sino un cierto distanciamiento para objetivar y analizar su *yo* integrado en el mundo.

Podemos concluir, pues, que la evolución de la voz lírica femenina recorre, en muchos de los poemas de su mejor producción lírica, una trayectoria interesante por los puntos de vista elegidos: el de la mujer creadora que lucha por lograr un lugar dentro del mundo artístico-intelectual; el de la mujer republicana desolada por la brutal experiencia de la Guerra Civil y el exilio en *Lluvias enlazadas*; el de la mujer amante que expresa, con desnudez y naturalidad, el gozo del placer sexual así como la incertidumbre e inseguridad que se le revelan por la heterogeneidad del ser amado en *Vida a vida*; el de la madre, una voz humana de gran bondad y ternura, rota por el dolor de la muerte de su pequeño hijo y en un duelo muy difícil de asimilar en *Niño y sombras*, mientras que en *Poemas. Sombras y sueños*, esta figura maternal abraza, con profunda emoción, la esperanza que entraña en su vida la presencia de su segunda hija, Paloma y, por último, el de la hija que va vislumbrando el inevitable final de sus seres queridos

y el desamparo que provoca la soledad por la ausencia de figuras decisivas en su historia personal.

Será finalmente, con todo, **el impulso romántico** el que emerge de manera más clara en su poesía, aunque con diferentes encuadres u orientaciones. Surge, en su primera etapa de *Inquietudes*, *Surtidor* y *Canciones de mar y tierra* donde la poeta que indaga en su identidad y en su relación con el mundo a través de la imaginación y la ensoñación como herramientas primordiales de conocimiento; todo gira alrededor de un *yo* absoluto que experimenta sentimientos de extrañeza y diferencia hacia ella. Cuando vuelve de la Argentina, conoce a su compañero y con el advenimiento de la II República, la poeta renueva no solo su tono poético, sino también sus motivos en un vitalismo individual y colectivo que auguran el progreso, el cambio hacia una sociedad más justa y moderna. La poeta, junto a otros intelectuales del período imagina un proyecto común social en el que hay un sueño, una utopía que lograr. Es la época de *Vida a vida*. Pero muy pronto, esta proyección del *yo* hacia el mundo exterior comienza a resquebrajarse en un sentimiento de desencanto, ya sea individual o colectivo. Este es el momento en que se acerca a través de imágenes angustiosas, delirantes, incluso alucinantes, cercanas a los fundamentos del surrealismo en la búsqueda de cauces expresivos, las que permitan resolver el cúmulo contradictorio de emociones experimentadas. Son los poemarios *Niño y sombras*, *Lluvias enlazadas* y *Poemas. Sombras y sueños*, donde Méndez cristaliza su autobiografía en imágenes oníricas de pesadilla, porque la Razón queda incapacitada para explicar el verdadero derrotero de su existencia. Y por último, la poeta ya en el exilio, progresivamente desconectada de la vida cultural, defraudada y afligida por los acontecimientos históricos y personales sufridos, se refugia en la reflexión sobre su pasado autobiográfico, en un inestable terreno emocional en el que los recuerdos, la imaginación y el ensueño se combinan proyectando imágenes de un mundo, una vida que fueron o pudieron haber sido pero que jamás volverían a ser. Es decir, la poeta admite su soledad en una atmósfera de relativo fracaso vital: será cuando escriba *Vida o río*, *Entre el soñar y el vivir* y *Con el alma en vilo*. Por lo tanto en este trayecto romántico de su lírica se recorren tres fases: un primer momento en el que la imaginación o el sueño son los instrumentos del pensamiento poético; un

segundo momento de apertura social, altruista, generosa y un último que vuelve a replegarse en su intimidad, en su preocupación ontológica.

En definitiva, la evolución del perfil identitario señalado en la diacronía de vida y obra poética, dibuja diferentes modelos femeninos que recorren desiguales espacios en la *esfera privada* y la *esfera pública*. Nunca entendió la tradicional determinación biológica que confinaba a la mujer a la proximidad de lo natural y lo íntimo, mientras que asentaba al hombre en el espacio de lo público y lo universal. Y así, aunque la primera imagen que refleja su poesía es la de joven burguesa de familia acomodada, poco después se revela la “mujer moderna”, la *flapper* de los años 20; a raíz de su salida de España, aparece la mujer independiente, cosmopolita, viajera y escritora profesional. Esta evolución de la escritora hacia la *esfera pública*, recién conquistada, sufre una regresión progresiva en los años posteriores en beneficio de la *esfera privada*, donde emerge la mujer esposa y madre que intenta convivir con la mujer escritora. A partir del exilio, la *esfera privada*, obviando escasas actividades literarias públicas, predomina sobre la *pública*. Varios son los autobiografemas que documentan este proceso identitario circular de espacios de identificación y reconocimiento privados y públicos: salida y ruptura con el entorno familiar; formación y relaciones literarias; experiencias viajeras; ejercicio profesional de escritora; matrimonio y maternidad; II República, Guerra Civil y exilio; divorcio; madurez y ancianidad.

La obra poética de Concha Méndez se estructura en **tres etapas** claramente identificables que se definen por unos rasgos característicos y definen tres períodos encuadrados en una estructura lineal poética de planteamiento o aprendizaje, clímax o madurez y desenlace o declive. La primera etapa la integran tres libros: *Inquietudes* (1926), *Surtidor* (1928) y *Canciones de mar y tierra* (1930). En ella, la poeta intenta indagar, a partir de la intuición del presente, es decir, en la experiencia misma, esa identidad original que se describe dinámica, cambiante y cuya aprehensión debe ser renovada de forma constante. La escritora comprueba cómo su vida no solo es un continuo tránsito, sino que también, desde una perspectiva cartesiana –donde no cabe ningún desfase temporal, tan solo un presente que se revela como una sola y única cosa: su ser y su pensamiento–, la intuye como la sucesión o suma

ininterrumpida de momentos únicos en los que descubrir su identidad por su pensamiento. Por lo tanto, su devenir ontológico se justifica no solo en el dinamismo diacrónico, sino también por la acumulación de cortes sincrónicos de reflexión existencial. Su historia vital será, de manera especial, en su etapa anterior al exilio una sucesión de instantes, momentos en los que toma conciencia de su verdadera entidad como ser pensante, una mujer que se descubre como la persona que desea ser en el mundo y que espera ser descubierta. Con *Inquietudes* inicia su andadura poética, es una escritora joven e impulsiva que no se regía por planteamientos poéticos sólidos que indagaran los fundamentos estéticos formales de esta nueva actividad, sino que se dejaba llevar por una pulsión romántica arrolladora, que mostraba la prioridad absoluta del contenido sobre la forma en la creación de unos mundos líricos repletos de imágenes y símbolos; las estructuras formales solo le interesaban como medio para establecer, en el signo artístico, la relación o vínculo entre el mundo real y la proyección irreal del mismo. *Surtidor*, cuyo título es toda una declaración del origen o causa del mismo, nace de la necesidad de orientar y conducir el torrente de sensaciones que brotaba en ella y necesitaba manifestar. Hay un paulatino distanciamiento del “yo romántico”, del enfoque subjetivo, para acomodarse a una presentación objetiva del hecho poético. Tertulias, exposiciones, conferencias, magisterio de amigos y su infinita sed por aprender van diseñando la formación de la escritora. Vive el vanguardismo y la modernidad del momento en Madrid, y si existe una vanguardia que se manifiesta de manera clara en este poemario, ésta es el Ultraísmo. Sin embargo, en este libro también encontramos algunos poemas, que pueden relacionarse directamente con los motivos y los resortes formales de un neopopularismo matizado por los logros creacionistas. *Canciones de mar y tierra* es el libro de poemas que inicia la voz lírica más segura y depurada porque su creación reúne la tradición y modernidad del grupo del 27; neopopularismo con ciertas fugas vanguardistas que siguen apareciendo pero cada vez con menos intensidad, negando cualquier adscripción a alguno de los ismos presentes en la época. Revela una actitud ensoñadora, una actitud romántica renovada por imágenes vanguardistas. La experiencia del viaje supone una transformación anímica mucho más importante que el simple hecho de conocer nuevos lugares.

La poeta toma conciencia de que solo, a través de la escritura, conseguirá sus aspiraciones y la poesía, hasta ese momento, era su mejor propuesta reflexiva.

La segunda etapa poética de Concha Méndez está formada por cuatro libros: *Vida a vida* (1932), *Niño y sombras* (1936), *Lluvias enlazadas* (1939) y *Poemas. Sombras y sueños* (1944). En la evolución poética que va experimentando y, de manera especial, a partir de *Vida a vida*, la escritora evoca un proceso de despersonalización para trascender las imágenes de su ser, parecido al que Thomas S. Eliot señala en el acto poético que no deviene del simple acto comunicativo de la experiencia que lo origina porque, en el proceso mental de actualización en el texto de esas emociones y sentimientos, la poeta siente que no solo ella ha cambiado sino también la propia experiencia originaria que se ha hecho más irreal, vaga o, incluso ha originado oscuros significados. Esta toma de conciencia la guía hacia una creación nueva que ya no parte del estímulo primario. Parece que la poeta es una observadora externa de la misma experiencia y no, totalmente la responsable de aquello que comunica. Con el paso de los años, la seguridad de la poeta de “ser lo que quería y querer lo que era” empieza a resquebrajarse cuando las circunstancias vitales cambian; el amor, la muerte cercana y su propia personalidad la arrastran a unas inestables sombras en cuanto al verdadero sentido de sus pasiones y emociones, a una inestabilidad e incertidumbre de la propia actuación en sus relaciones afectivas y a un temor a sus propios demonios escondidos en las “orillas” de su alma. Esta conciencia de su propia vulnerabilidad le hace buscar, a menudo y de manera angustiosa, continuas sensaciones, experiencias que van dejando huellas imborrables en su memoria y en su poesía; así, en tiempos futuros, podrá abandonarse en el recuerdo de esa existencia para constatar con rotundidad que todavía sentía, es decir, existía. Esta sed de sentir y experimentar de modo constante le apremia desde su juventud y siempre busca con urgencia modelos de vida originales y diferentes que satisfagan su vida espiritual e intelectual para, así, poder extraer toda la intensidad y el sentido del sentimiento de la vida. Sin embargo, sus modos de sentir y pensar van a chocar de manera perenne con la realidad circundante, con una sociedad que cuestiona su singular sentido y significado al percibir e interpretar el mundo, lo que la conduce a reconocerse desde muy joven como una persona distinta de todas las demás, ajena y extraña.

La narratividad histórica-biográfica que se deduce de estos cuatro libros en una estructura temporal de desarrollo lineal, con una protagonista, Concha Méndez Cuesta, que cuenta y vive su historia a través de los sueños, los recuerdos y las sombras acerca esta poesía a lo que bastante tiempo después se ha denominado “poesía de la experiencia”. Su poesía está asociada a la exploración de ella misma a través de un buceo profundo en la experiencia de la vida. El centro de todo lo ocupa un *yo* omnipresente que sufre, que nos habla y se habla. Partiendo de una estética de lo cotidiano, de lo cercano de su vida real, su poesía busca elevarse a la categoría de valor trascendente. Es poesía donde el amor, el desencanto, las alegrías y las penas se mezclan con la denuncia de la insolidaridad del ser humano y la reflexión sobre el hecho de vivir. Se caracteriza por la densidad conceptual de bastantes poemas que ilustran a la perfección la hondura de sus pensamientos: el paso del tiempo, la fugacidad de los placeres y la reflexión sobre la muerte. El cambio de voz lírica en esta segunda etapa refleja seguridad y depuración líricas. *Vida a vida* expone, con una voz directa y de menor artificio gratuito, la clara conciencia de saber que el proyecto de existencia añorado era coherente con su postura en la vida. Sin embargo, la mujer que aparece es compleja, duda y experimenta sentimientos contradictorios. Existe un desencuentro entre la realidad de los *otros* y la del sujeto poético. *Niño y sombras* ofrece el duelo por la muerte de su hijo y busca en el propio dolor las respuestas existenciales que le ayudaran a salir de esa oscuridad en la que se hallaba inmersa. Sentimientos de vulnerabilidad, desolación y pesimismo expresados con una lengua natural, sencilla pero muy exacta y concreta en su potencialidad connotadora y denotadora. En *Lluvias enlazadas*, el desencanto y escepticismo tras la cruel experiencia de la Guerra Civil Española y el consiguiente exilio testimonian una ruptura existencial de la que sería después muy difícil sobreponerse. Su poesía le permite indagar esos oscuros rincones anímicos y exhibir en toda su crudeza el decaimiento, pesimismo, tristeza, incluso el cinismo de la escritora que ya duda y desconfía de la propia condición humana. La mayor parte de este breve poemario está dedicado a la poesía de significado metafísico, en la que la poeta se pregunta por el sentido de la vida propia y la de los demás. Por último, *Poemas. Sombras y sueños* revela la imagen completa de los esfuerzos que hace la escritora para adaptarse a sus nuevas circunstancias, a la nueva vida de

exiliada. Poesía de reflexión existencial con una voz directa y descarnada que evidencia el aislamiento de una mujer intelectual que no es considerada como tal en los países que la acogen. Con este libro cierra su segunda etapa seguramente, la más rica en experiencias, la de mayor calidad en su producción y, al mismo tiempo, por el sufrimiento experimentado, la más humana.

La tercera etapa poética de Concha Méndez está formada por cuatro libros: *Villancicos* (1967), *Vida a Vida* y *Vida o Río* (1979), *Entre el soñar y el vivir* (1981) y *Con el alma en vilo* (1986). Poco a poco la urgencia para sentir la realidad va mitigándose y dejando paso a una soledad, a menudo voluntaria, que le ofrece la posibilidad de refugiarse en sí misma con varias finalidades: percibirse y mejorarse como el ser humano que quiere ser, recrearse en el recuerdo de los momentos esenciales de su vida pasada, indagar en el sentido-sinsentido de la Historia de la Humanidad a través del conocimiento adquirido en el tiempo y, sobre todo, constatar que sigue siendo una persona con mucho que decir y aportar para esa historia. Es esta actitud reflexiva la que proyecta la imagen de ese *yo* lírico en su poesía, la de una mujer hipersensible que pasa largas tardes observando el mundo, la naturaleza, escudriñando la actuación del ser humano en la tierra o, esa mujer urbana, solitaria en paseos nocturnos, oyendo sus pasos perdidos al tiempo que escucha su alma, escapando del tiempo, fundiendo en íntimas sensaciones la realidad externa y su propio pensamiento para encontrar instantes de eternidad en los que el *yo* se reconoce en su verdadera identidad. Experimenta una especie de ontología de conciencia russoniana en la que busca momentos de trascendencia en lo sensible que terminan formando parte de su esencia como sujeto. En esta indagación sistemática del *yo* y de las relaciones de éste con el mundo, cuando siente la necesidad de aprehender momentos únicos positivos que se escapan de su existencia, la poeta experimenta con naturalidad el placer y gozo de su propia sensualidad.

Sin embargo, cuando en este anclaje del *yo* encuentra que, en su vida, no todo es tan armónico sino que existen toda una serie de discordancias sobre todo en sus relaciones con los otros, la experiencia ontológica se torna negativa porque la imagen de su propia identidad se desdibuja en oscuras parcelas de inseguridad y angustia. Aparece la poesía donde emergen los miedos, las sombras, una inestabilidad emocional y espiritual que empieza a cuestionar la

fundamentación de la propia libertad de ser en plenitud. Se produce esa continua tensión entre la personalidad rebelde, a menudo anárquica y subversiva, casi siempre sin complejos y el tradicionalismo del *status quo*. Excepto el libro de poemas dedicado y pensado en su totalidad para los niños, *Villancicos*, los tres libros restantes recrean una poesía que retorna de manera constante al pasado a través del recuerdo y otra que se cobija en el mundo de los sueños y las sombras. Recuerdos, memoria y sueños evocan constantemente un pasado perdido. Poesía metafísica expresada en ágiles y rápidas reflexiones sobre los eternos temas del ser humano: el tiempo, el amor, la soledad, la vida y la muerte. *Vida o Río* presenta una desnuda reflexión sobre el sentido último de toda su existencia, propia de la tradición heracliteana, en la que la escritora se plantea continuas e inquietantes interrogaciones sobre la trascendencia de sus experiencias, encontrando algunas respuestas y despejando muchas incógnitas. Es todo un manifiesto de la interrogación existencial del *yo*. El libro *Entre el soñar y el vivir* expone la reunión existencial del conocimiento adquirido por la situación en que se vive a través de los sueños y el que se deriva del propio hecho de existir. Necesita volver a configurar su mundo y hacerlo más habitable, necesita hacer imaginativos en los que proyectar esperanza. Hay una visión crítica y personal del momento histórico y de la sociedad insolidaria que se rige por criterios mercantilistas. Denuncia el enfrentamiento internacional entre países capitalistas y comunistas, el aislamiento que propicia el progreso material, las consecuencias de la contaminación del planeta y todos aquellos factores que contribuyen a la alienación del ser humano. *Con el alma en vilo* es el libro de menor calidad y está formado por poemas muy breves, cercanos en su fondo y forma al haiku japonés, aunque no se renuncia totalmente a la presencia explícita del *yo* poético, en los que sigue interrogándose por todo: destino, el tiempo que huye y aquello que no comprende de la vida y jamás logrará entender.

Como ha quedado señalado en esta tesis, la poesía, en muchos momentos de la vida de Méndez, representa la ruta de escape de toda aquella parte de la existencia que no podía asumir, ni entender en su realidad; pero, sobre todo y de manera esencial, la poesía le permite que imaginación, experiencias vitales, emoción y sueños al unirse al lenguaje y la reflexión, vayan engendrando una nueva identidad a través de la palabra y una nueva forma de ver e interpretar

el mundo. Este asentamiento formal y existencial a través de la palabra poética se establece alrededor de unos **ejes temáticos** que recorren la poesía de la escritora a lo largo de su dilatada vida. Los hilos conductores a menudo son recurrentes, aunque, en ciertos libros, surgen temas nuevos, pocas veces tratados, o bien se descubren planteamientos renovadores de los mismos. Los títulos de sus libros de poesía proporcionan una clara idea del contenido temático de sus páginas. *Inquietudes, Surtidor, Canciones de mar y tierra, Vida a vida, Niño y sombras, Lluvias enlazadas, Poemas. Sombras y sueños, Vida o río, Entre el soñar y el vivir y Con el alma en vilo* son epígrafes connotadores de un fuerte vitalismo positivo en la primera etapa; una existencia que transita por espacios anímicos que fluctúan entre sombras y luces en la segunda y, por último, una duda metafísica sobre el sentido de la vida, en la tercera.

Los ejes de contenido categóricos de toda la producción poética de Méndez son los siguientes: la reflexión sobre *la existencia humana* fundamentada en el análisis no solo de los aspectos subjetivos de la psique, muy importantes, sino también de los históricos, sociales y culturales. A partir de la segunda etapa poética, temas como el tiempo, el destino, la muerte, etc. y todos aquellos esenciales para el devenir del ser, se convierten en contenidos fundamentales de su creación lírica. Dentro de este amplio eje destacan potentes temas como el amor o la maternidad que se articulan de forma muy diferente y novedosa. Otro gran eje, que se desarrolla de manera especial en la primera y última etapa, es *la naturaleza* observada en momentos de soledad. La poeta se adueña de la sensualidad de esa belleza natural y experimenta la posesión gozosa del paisaje. Es una naturaleza sentida como presencia esencial y es un espejo en el que reflejar los sentimientos. Por último, la poeta es una mujer de su tiempo, el eje temático de *la modernidad* (deportes, progreso, cine, música, aviones, bailes, metrópolis, etc.) está muy presente principalmente en los dos primeros períodos poéticos señalados. Y enmarcando los principales ejes temáticos, como vertebradores del discurso poético aparece *el mar* muy relacionado con *el viaje, los sueños, las sombras y los recuerdos*.

La meditación filosófica sobre *la existencia humana* configura una parte esencial de su obra poética; la escritora se sirve de la reflexión metafísica en su poesía para intentar desentrañar certezas que dieran algo de luz a los vaivenes de su existencia. Desea comprender la

realidad y así alcanzar la plena conciencia de ser y de ser en el mundo. Necesita experimentar, en las posibilidades del lenguaje poético, la perplejidad de su universo. Así dialoga con su *yo* más íntimo, en una temporalidad donde, la memoria, el porvenir y su presente buscan el auténtico significado de su vida; una forma de aproximarse, mediante la utilización del lenguaje poético, a la comprensión del sentido de la existencia, tanto en sus fines últimos como en su contingencia. Para este fin, la poesía le ofrece la posibilidad de conjugar la multiplicidad del universo y además le permite compaginar el mundo de sus sueños y de sus sombras con el mundo posible y real. La poesía la invita a poner algo de armonía en el caos del mundo. Así se pone de relieve uno de los ejes clave en la producción literaria de Méndez y especialmente de una parte de su poesía: a través del proceso de interiorización lírica, la escritora busca las relaciones lógicas o simbólicas de los hechos que le presenta su realidad vital, para encontrar sentido a su existencia. Recurre a la poesía para pensar y conocer el hecho de vivir en el mundo, es decir, encontrar las correlaciones entre la realidad visible y la invisible. Busca dentro del proceso de génesis poética esa fusión y comunicación íntimas, además de necesarias, entre el pensamiento y el sentimiento y destaca la función reveladora de la poesía experimentando *el sentir iluminante* de estirpe zambriano, ese sentir que es directamente conocimiento sin mediación, un sentir que es conocimiento puro y que nace en la intimidad del ser.

En su segundo libro, *Surtidor*, se incluye un poema titulado *Ser* que resume cuál es su ideal de la existencia en ese momento: un proyecto vital del ser como destino y trayecto. La esencia del ser es la voluntad de transformación continua en el tiempo. La existencia es producción, construcción e invención. Este primer planteamiento filosófico vitalista, en libros posteriores se va ampliando en virtud del devenir histórico y autobiográfico. Así *Vida a vida* se enriquece con otros temas como el definitivo y categórico hecho amoroso en la vida del ser, la necesidad de una coherencia intrínseca entre un proyecto independiente de vida, la existencia real y la clara conciencia de que la actividad vital está íntimamente unida al tiempo, flujo continuo y sin retorno en el pasado. La presencia de la muerte en *Niño y sombras* agudiza el dolor de vivir, la soledad del ser humano y verifica que el trayecto existencial, a menudo, se define por la pérdida. El hecho de la maternidad deviene en acontecimiento vital concluyente e

inmutable, una de las experiencias más enriquecedoras y plenas de la mujer. En *Lluvias enlazadas*, la relación del individuo con la sociedad que se resuelve a menudo de manera conflictiva, sin embargo, también muestra de manera descarnada que la subjetividad humana solo tiene sentido en el seno de la sociedad y en relación con ella. La dificultad de las relaciones humanas y el cuestionamiento de las contradicciones del destino del ser acrecientan el escepticismo en la condición humana. El desarraigo, la nostalgia, la incertidumbre, la separación disocian la entidad entre el recuerdo de los paraísos perdidos y la realidad, que se presenta inmutable, del tiempo presente en *Poemas. Sombras y sueños*. La contradicción entre su actuación vital y el *status quo* imperante, aparece de forma recurrente, y no solo al comienzo de su emancipación, como sería esperable, sino después, cuando ya es una mujer independiente que vuelve a su país con un proyecto de vida bastante asentado. El tiempo definido por su volubilidad y finitud, el dolor consustancial de la vida, la soledad y su contrario, la necesidad inmanente de comunión y encuentro humanos, definen el período vital último de la persona en *Vida o río, Entre el vivir y el soñar* y *Con el alma en vilo*. Este trayecto poético ontológico revela la tensión a lo largo de vida y obra entre el deseo y la realidad; refleja el abismo existente entre la vida real externa y la existencia ideal, íntima, perseguida.

La *Naturaleza* es un eje temático muy presente en toda su producción poética pero de manera significativa al principio de su carrera (*Inquietudes, Surtidor y Canciones de mar y tierra*) y al final (*Vida o río, Entre el soñar y el vivir* y *Con el alma en vilo*). Dos imágenes de la perspectiva adoptada para la contemplación del paisaje por el sujeto poético se describen: una externa-pasiva, a través de la ventana o porche que coinciden con los momentos de reclusión doméstica (primera juventud y ancianidad) y otra interna-activa (tiempo de emancipación personal), en la que el *yo* poético se define como un elemento integrante de la misma naturaleza en una especie de fusión panteísta. La poeta aboga por la observación de la naturaleza como base de los sentimientos, mostrando su huella imborrable hasta en las ideas o impresiones más indefinidas. Aspira a la unión con el mundo perfecto de la naturaleza, busca en ella refugio espiritual y evasión. Méndez utiliza el concepto de *elemento* para referirse de manera abstracta a sus estados de ánimo; esta proyección anímica en los cuatro elementos es el claro indicio de una

sentimentalidad influida por el Romanticismo que necesitaba trascenderse gracias a la poesía, mostrando que la vida puede proyectarse por medio de las emociones simbolizadas en el lenguaje. Además de ser elementos arquetípicos —el fuego, el agua, la tierra y el aire— son representaciones anímicas para comprender las fuerzas fundamentales de la naturaleza y, al mismo tiempo, para poder construir el discurso lírico sobre ella misma. El pensamiento o reflexión en los que la poeta define los cuatro elementos, es decir, lo que son, cómo se relacionan entre ellos y en qué sentido son elementales, confiere a esta meditación una dimensión temporal concreta y subjetiva. Serán, por tanto, el agua, a través del mar, el aire, a menudo como viento o brisa, el fuego, simbolizado a través de las estrellas y del sol y la tierra, concepto más disperso, los ejes que estructuran las pulsiones poéticas de la escritora. Por lo tanto, Méndez a través de los cuatro elementos intenta ofrecer una representación simbólica del mundo y descubrir las incógnitas que encierra el universo. Inmoviliza, en el tiempo, escenas dispersas de la naturaleza, seres, objetos y fenómenos que la han conmovido o impresionado de alguna manera; instantes paralizados, que han sido buscados y capturados. La poeta proyecta en los cuatro elementos las huellas de las sensaciones que la memoria grabó en su espíritu, es decir, cada elemento tiene un significado dicotómico: el objetivo y, a la vez, el signo, la huella o el referente de otra cosa. Cuando los acontecimientos históricos y geográficos originan sombras en su vida, para superar la frustración y el desengaño crea realidades imaginarias en las que el sujeto lírico se familiariza con la naturaleza porque en ella encuentra su propia armonía interior al reconocer y aceptar la armonía del mundo.

La evocación del *paisaje y los cambios cíclicos del tiempo* —las estaciones, los fenómenos naturales y meteorológicos, los amaneceres, los ocasos— son otros de los motivos centrales de una gran parte de los poemas. Predominan los paisajes naturales salvajes descritos con pinceladas impresionistas, aunque, al final de su obra, el jardín se convierte en uno de los espacios de naturaleza domesticada preferidos para la contemplación. Los poemas en los que se describen los diferentes momentos del día con sus cambios de luz y color son abundantes y nos revelan la imagen de la poeta contemplando inmóvil el espectáculo de la naturaleza. La luz, en bastantes poemas, manifiesta que el día da la vida a esa potencialidad dormida de la naturaleza

por la noche, esa semilla germinada en la sombra. La luz es uno de esos símbolos que configuran el contexto de realización de los fenómenos naturales. La naturaleza está vista desde la dialéctica de los opuestos: luces / sombras. La temporalidad marcará el ritmo natural y con la llegada de la luz la voz poética toma conciencia de que algo nuevo surge, supone la vida nueva. Hay una actitud optimista ante esta renovación cíclica de la naturaleza que se proyecta en su espíritu.

Dentro de este eje temático aparece otro ligado a la definición espacial del entorno lírico: *el mar*, marco hídrico donde proyecta su potencial anímico. Desde los primeros poemas, se observa como una de las impresiones más extraordinarias que despierta la conciencia de ser, de existir en el mundo, está relacionada con el mar, un medio que le proporciona un lugar dominante, infinito y profundo donde renovar las imágenes de su existencia. Dentro de él, encuentra uno de los espacios preferidos en el que alojar su felicidad, sus melancolías, sus sueños, su ira, su creatividad poética. Junto al mar se representan gran parte de sus ilusiones: al acercarse encuentra, unas veces, el medio grato, dichoso e, incluso, erótico en el que diluirse, proyectar deseos y necesidades para lograr el placer o bienestar; otras, a ese confidente anónimo al que revelar todos los secretos. El agua aparece sublimada como caricia corporal que envuelve el cuerpo de la poeta-nadadora-sirena y también, como una caricia visual en la que abandonar su espíritu. El agua marina era un espejo que le devolvía la imagen soñada por ella y le sugería continuidad, idealización y profundidad. En su vejez, el recuerdo de las imágenes marítimas de su infancia-juventud es recurrente y otorga a su existencia una fuerza original, primigenia que dinamiza de alguna manera el ímpetu inagotable de su alma. Las imágenes acogedoras de este medio natural le descubren su pertenencia al mar, una patria acogedora con la que establecer un vínculo de absoluta intimidad, un medio dinámico donde descubrir y encontrar su *ubicación ontológica* en una lucha cuyo destino parece ser positivo. Ante el espectáculo que le ofrece la contemplación del mar, se le revela su realidad y su idealidad. Con el paso de los años, el hecho de contemplar el mar le invita al recuerdo de tantos momentos de su pasado en los que se identificaba como un elemento más del cosmos, un panteísmo en el que se diluía su sentido de existencia. El mar aparece como catalizador secreto de una experiencia del ser que, dada la

naturaleza inaprehensible, encuentra en dicha amplitud y en dicha movilidad las condiciones privilegiadas para alcanzar, gracias a los juegos de la analogía, un espacio mínimo, por ambiguo y por intermitente, de significación. El mar siempre es el seguro pasaporte para la libertad.

La modernidad y sus símbolos –deportes, música, bailes y nuevos descubrimientos mecánicos (avión, tren, lancha motora...)– estarán muy presentes en la vida y obra de la escritora sobre todo en la época de desarrollo de las vanguardias. La modernidad aparece muy relacionada con la diversión y se resalta en ella la actitud provocadora que invita a liberarse de las ataduras morales de la sociedad. El deporte en el primer tercio del siglo XX era interpretado, a menudo, como llave de la modernidad, como una moda de las clases acomodadas y como una actividad más propia de hombres que de mujeres. Sin embargo, Méndez, joven moderna, representa desde muy pronto el modelo de mujer vigorosa y decidida, que tiene juicio independiente y hace deporte porque le agrada, le sirve como disciplina para el cuerpo y complementa su personalidad. Es el modelo de mujer joven y dinámica que apuesta por la modernidad y las actividades deportivas cerca del mar. El deporte de la natación aparece muy pronto en su poesía relacionado con el tema del mar. El *yo* lírico femenino se muestra muy experto y capacitado para la natación.

En otro orden de cosas, la música y el baile, el confort doméstico, el automóvil y la admiración por la ciencia son otros símbolos de la modernidad que van a mostrarse sobre todo en los primeros poemarios. Su incansable curiosidad volvía dinámico su espíritu. Méndez siempre mantuvo una postura muy atenta y abierta ante las novedades tecnológicas que iban apareciendo (automóvil, avión, lanchas motoras, etc.). El tema del progreso y el confort moderno dentro de la urbe también son analizados por el sujeto poético. La metrópolis se concreta en ciudades como Madrid, Londres o Buenos Aires, en las que se resaltan sus avenidas, sus grandes edificios, el tráfico y los ruidos del día que contrastan con el silencio y la soledad de la noche. La música de moda y el mundo de los automóviles, otros de los motivos que la atraían, están muy relacionados con su admiración por el mundo y la sociedad cambiante al modo americano. Los nuevos estilos de música como el jazz significan algo más trascendente que el puro dinamismo o la modernidad; son ritmos cargados de vitalismo que van más allá de

lo musical. La escritora se identifica con las cualidades de esta nueva música, registrando de una forma casi primaria las intensas sensaciones que le provoca, —no hay que olvidar que la autora fue una defensora activa de este estilo musical y de los nuevos bailes que difundió y dio a conocer con entusiasmo en los salones madrileños—. Muy relacionado con esta visión moderna de la vida aparece la fascinación y el interés por el cine; el cinema se convirtió desde muy pronto, en inquietud permanente de formación intelectual y anhelo profesional e influirá a través de las técnicas ultraístas en la forma de su discurso poético. No obstante, con el tiempo, surge la crítica a la sociedad moderna deshumanizada en los dos últimos poemarios, donde se denuncia el aislamiento que propicia el progreso material, las consecuencias de la contaminación y todos aquellos factores de la modernidad que contribuyen a la alienación del ser humano. Acusa al positivismo científico porque debería haber llevado la evolución del mundo hacia una cota de perfección social y hacia un orden más igualitario que hubiera garantizado el progreso natural de la humanidad y, sin embargo, ha logrado generar el germen de una sociedad cada vez más insolidaria.

Muy cercano a este tema de la modernidad surge en la extensa poesía de Concha Méndez otro tema ligado a la definición espacial del entorno lírico: *el viaje*, proyección lírica de sus ansias de libertad. La imagen metafórica del viaje se convierte, desde los orígenes de su producción poética, en otro de los ejes fundamentales que estructuran toda su poesía, unas veces a través de la evocación imaginativa del añorado viaje, otras, en el relato del propio recorrido basado ya en la experiencia real. A través de los viajes, en su juventud, concibe otro mundo de realidades diferentes al suyo, asiste al conocimiento onírico de las mismas y va estableciendo potentes vínculos afectivos. El viaje es el motor decisivo para su progreso como ser humano y para configurar uno de los rasgos esenciales de su identidad. Viajar exigía una amplitud de perspectivas hacia lo ignoto y extraño, que respaldaba el categórico convencimiento por el que siempre había luchado, de que existían otras maneras de vivir, fuera de su limitado espacio vital y que era necesario conocerlas. El viaje es la evasión que responde a una urgente necesidad de salir, de escapar, de romper con todas las barreras ideológicas y sociales que la atan a una realidad insatisfactoria en España. Cuando comienza a realizar sus sueños viajeros (Inglaterra y

Argentina), esta experiencia se convierte en una salida conciliadora con sus expectativas vitales, acogedora para su rebeldía y propiciadora de universos lejanos superiores al suyo. El viaje simboliza el cambio definitivo en su vida real y proyecta la resolución de lo íntimamente deseado durante mucho tiempo. A partir de la Guerra Civil española, el viaje-huida por varios países europeos escapando del conflicto y luego el que inicia su larga etapa de exilio, primero a Cuba y después a México, convierten su vida en un duro peregrinaje. A partir de este momento, el viaje aparece evocado como irrealizable y utópico, ya que las condiciones personales y familiares lo impedían. Por último los poemas que evocan sus postreros viajes a España, cuando es una anciana, revelan esa agitación e incertidumbre internas del exiliado que vuelve a su país después de muchos años. Pero si hay un significado que connota de forma perenne la imagen del viaje en toda la poesía de Méndez es el esproncediano: la independencia y absoluta libertad del ser humano.

Los tres últimos ejes vertebradores de contenido, *sueños*, *sombras* y *recuerdos* son muy significativos y recorren toda la poesía de Concha Méndez. *Los sueños* son una de las claves temáticas fundamentales de su poesía, después de la reflexión existencial, y se mantienen de forma inmutable a lo largo de toda su creación lírica. La escritora siempre valora esos momentos de refugio íntimo y solitario, a medio camino entre la vigilia y la duermevela, donde abandonarse. Pero además, tiene la convicción de que algunos sueños poseen el poder de la premonición, aunque en su origen parezcan extraños, absurdos o muy difíciles de interpretar. Por medio del vasto mundo de los arquetipos que reflejan una forma de intuir, percibir y aprehender la vida, la poeta va creando y verbalizando de forma inconsciente, mostrando al exterior por medio de esas imágenes o símbolos, el atropello de emociones que surgen en momentos cruciales de su vida. El sujeto poético a través de los sueños focaliza en imágenes marinas (el mar, la sirena, la barca, las orillas...), en símbolos de un inquietante mundo paranormal (voces del más allá, sombras, intuiciones...) e, incluso, en correspondencias simbólicas entre la realidad sensible, inteligible, constatable y otro mundo oscuro, aparentemente sin sentido, esas vivencias espontáneas que no pueden resolverse con

razonamientos cotidianos de la propia experiencia sino que van más allá a un “limbo colectivo de entendimiento lírico”: el *inconsciente colectivo* del que hablaba Jung.

En los primeros poemarios, con el sueño, la poeta recrea y forma un mundo propio, a través de hipótesis de vida, que amplía sus potencias de existir, de ser y que puede materializar en la palabra poética. En esa búsqueda para ampliar sus horizontes vitales, intenta conseguir simplemente felicidad. Estas ensoñaciones, siempre en soledad, buscan la armonía entre el mundo real y el imaginado, aunque siempre asoma el proyecto de fuga temporal y espacial. El esfuerzo de creación de su universo poético merece la pena: la poeta puede entregar su alma solitaria a un mundo que acaba de descubrir y en el que quiere vivir. La ensoñación poética, no solo le permite evadirse sino que introduce coherencia en todas las fuerzas psíquicas que desorganizan su alma. En la poesía de Méndez los sueños se muestran a veces ligados a los recuerdos, sobre todo de su infancia y juventud. La poeta recurre a la ensoñación para impulsar su necesidad de ser, de existir; el sueño le sirve para formular su propia noción de la entidad del ser. Y además, el hecho de soñar la ayuda a encontrar, casi siempre, espacios de felicidad y bienestar donde ubicar sus experiencias del mundo. En su época de madurez lírica, los sueños siguen siendo un método de exploración de la realidad y de indagación en su propia subjetividad. Normalmente están connotados positivamente y “soñar”, puede significar ese discurrir a través de la fantasía, olvidando la realidad, perderse en el sueño de la pasión erótica. Es la huida al mundo onírico creado por ella, donde puede “descansar” tal y como es; un lugar imaginario positivo, protegido de la agresión emocional ejercida por los miedos, inseguridades, angustias que tanto afligieron a la autora y que expresó en bastantes poemas. Durante toda su vida, el sueño es la recreación de una querida y buscada existencia aparte, que la posiciona en un mundo e historia vital distintos y alejados del curso de la vida despierta, en los que intenta descubrir y, a veces, consigue encontrar puntos de contacto; conexión que le revela la importancia para interpretar acontecimientos de la realidad, para conocer la verdadera esencia de la condición humana, y, de forma especial, le sirve para indagar en su propia identidad. En el mundo onírico creado por algunos sueños, los interlocutores son lumínicos y parecen sugerir algo parecido a una “voz de conciencia” que se actualiza, en un afán de protegerla.

A partir del exilio, los sueños son únicos porque surgen de las profundas emociones y experiencias del alma y establecen una conexión directa con el *yo* que intenta vincularlos a su realidad. Así fluctúan entre la pérdida actual por el delicado momento existencial del *yo* y la necesidad de volver a recuperarlos en un intento de vuelta a la normalidad del sujeto poético. Para la escritora los sueños entrañan el conocimiento de la persona que los experimenta, es un viaje de autoconocimiento y también significa la esperanza de volver a recuperar la armonía perdida por los embates de la vida; vuelve a convertirse en ese cálido refugio para una conciencia y una memoria golpeadas ante el exilio. Hay un intento de recuperación personal a través de los sueños perdidos, ya que se lucha por ellos, en un intento de rescatar su fuerza para que se manifiesten de forma acogedora volviendo a alentar el ánimo. En los libros de poesía últimos, el significado o la utilización de los mismos es polivalente porque este espacio onírico tiene plurales connotaciones, aunque predomina lo positivo y reparador del hecho de soñar. Es el sueño de estirpe machadiano tan próximo al del recuerdo que a menudo se confunde con él. En los momentos de quietud y reflexión, la escritora solidariza, en el mismo proceso, el hecho de soñar y el de recordar, así va evocando en vagas pinceladas impresionistas aquellos elementos simbólicos desprovistos de la realidad espacio-temporal y repletos de significados diversos. El sueño constituye el espacio liberador, refugio protector frente al acoso, la irracionalidad, la brutalidad o la violencia del mundo; significa una posibilidad para dejar de sufrir; suponen un lugar de retiro intelectual y espiritual donde ella puede conocerse mejor y en el que puede interpretar la verdad de “su realidad”. Los sueños son el vehículo para disfrutar con la imaginación, la fantasía; ofrecen el espacio para la evasión y el lugar-tiempo donde proyectar utopías, anhelos, proyectos. Como reza el título *Entre el soñar y el vivir*, su existencia ya no quiere distinguir entre lo soñado y lo vivido. Le interesan todos los sueños, no le importa que pertenezcan a otros, ni saber de dónde vienen, ni adónde se dirigen.

Sin embargo la identidad de la poeta no solo se sustenta en esta ensoñación mítica donde liberar o intentar resolver todos los hechos importantes de su existencia, sino que pronto toma conciencia de la precariedad y conflictividad del *yo*. El sujeto poético “mujer” se encuentra en conflicto por la lucha entre el espacio público que demanda su profesionalización y

el espacio privado que exige el discurso de género normativo de la tradición. Esta situación se ve agravada, además, por una imposibilidad de “poder ser”, por una sensación de no poder llevar a cabo sus proyectos vitales que armonicen sus diferentes facetas, ya que unas circunstancias externas le imposibilitan ser ella, es decir, existen unas potentes “fuerzas transparentes” que la dirigen hacia una vida anónima, inauténtica en la que ella no se reconoce. Desea encontrar, entonces, el significado de esta identidad desdibujada a través de imágenes de niebla, de *sombras*. La primera vez que surgen las sombras en la poesía de Méndez es en el libro, *Vida a vida*. Cuando la poeta percibe del mundo, de las personas, respuestas, unas veces cautelosas o esquivas, otras, displicentes, frías o indolentes; la voz lírica comienza a interrogarse por el significado profundo de ellas y, en esa meditación, surgen las inseguridades, los miedos, los celos que ella proyectará en las sombras. Ellas aparecen cuando toma clara conciencia de que su concepción de vida choca radicalmente con el concepto que exhiben los demás; al no encontrar reciprocidad de sentimientos, su existencia parece caminar hacia un futuro frágil e inestable. Este símbolo turbio de sus estados de ánimo ejerce sobre ella una acción de acoso y hostigamiento emocional que la arrastran a situaciones de vulnerabilidad. En *Niño y sombras*, la separación trágica de su hijo provoca en ella tal sufrimiento que no puede asumirlo y lo transforma en un inmenso y doloroso clamor, que resuena desde el fondo de su conciencia a través de la poesía. Se sumerge en un vacío lleno de sombras, de inseguridades lo bastante explícitas como para comprender la radical soledad de una mujer deprimida y sensible, enfrentada a un círculo social que no la comprendía. Vacío que llena poéticamente meciendo a un niño que solo existe en su imaginación, por eso surgen esas sombras que proyectan a la mujer que ya no es madre y al hijo que solo es una ilusión. Después del luctuoso suceso con su primer hijo, el dolor no compartido del matrimonio lleva a la poeta a entrar en barrena emocional; las sombras, las voces inundan su paisaje anímico. Los años y las experiencias que se suceden hasta el final de la Guerra Civil se proyectan en unas sombras que ella amplía a su mundo externo; ya no están tan dentro de ella sino que son los acontecimientos históricos y sociales los que las provocan: destrucción, engaños, injusticias, egoísmos parecen acorralar la vida de la escritora en *Lluvias enlazadas* (1939).

Las sombras en *Poemas. Sombras y sueños* connotan los secretos miedos, aquello que se rechaza para ser aceptado por los demás, es el temor a lo incierto, a las regiones oscuras del ser humano. A ellas se accede a través del silencio y la soledad y son inquietantes porque significan la parte inconsciente que domina la voluntad. A lo largo del poemario, adquieren significados diversos que vienen motivados por los acontecimientos concretos de la existencia de la poeta: la soledad del exilio, la capacidad alienante de algunos seres cercanos, la guerra que penetraba en cualquier rincón de su existencia, la muerte de los seres queridos e, incluso, la pérdida de fuerza y entereza emocional del desterrado. Sin embargo, en ocasiones la sombra adquiere un significado más positivo y es solicitada por la voz poética para contrarrestar el vértigo de la propia personalidad. Además, en este libro, van a connotar otros estados de ánimo: Méndez es una exiliada en otro continente, que aunque la acoge, sin embargo no la considera la mujer intelectual y creadora que era. Siente que es la víctima de un destino injusto, que la ha llevado de un sitio a otro como a una marioneta, que ha jugado cruelmente con ella, dejándole la angustia de un futuro incierto, y además, en soledad. De ahí que las sombras expresen ahora la desesperanzada búsqueda de sentido vital que pueda aportar un poco de luz a su vida. Las sombras, en este poemario, sugieren alteridad, nueva personalidad, es decir la poeta es otra persona diferente, mucho más vulnerable y ya de vuelta en muchas cosas de la vida. También la sombra aparece junto a los sentimientos de pena por la guerra y el exilio y desesperanza por el presente. Otro de los significados es el de la fuga hacia territorios peligrosos del inconsciente al sentirse incomprendida por su entorno. El pasado, como una sombra, que aparece una y otra vez, vuelve en algún poema. Y por último las “sombras de niebla” en los ojos connotan el sentimiento de la pena infinita: la poeta ya no puede ver claramente con nitidez la luz de la vida porque sus ojos están turbios de tanto mirar, llenos de lágrimas de tanto llorar.

Los recuerdos aparecen de forma contundente a partir de la tercera etapa poética y componen otro de los ejes temáticos fundamentales. Méndez necesita los recuerdos para poder recrear el tiempo pasado en una atmósfera de ensueño donde ubicarse, de ahí la fascinación que ejerce sobre ella el poder seleccionar momentos esenciales de su pasado que le devuelven alguna parte de la identidad perdida. Los recuerdos se van a convertir, durante muchos años de

la vida de la poeta, en uno de los pilares que confirmaban su existencia; van a ser una de las pruebas de que el afán y desvelo por el diseño autónomo de su itinerario vital mereció la pena. Recorre, a través de la memoria, los momentos, los tiempos de su existencia a la luz de otras vidas, haciendo un contradictorio análisis doloroso y gozoso de su vida, en un camino poblado de luces y de sombras. A través de un metafórico árbol genealógico, la escritora configura la imagen de lo que ha sido su vida, un enorme árbol que va creciendo con el tiempo y en el que cada recuerdo va añadiendo hojas y hojas hasta lograr, en su vejez, una confortable sombra que la cubre, protege y no desea perder. Asoman recuerdos como el amor perdido que se manifiesta en imágenes de frialdad, de naturaleza aterida en un presente donde ya no quedan ni las brasas de lo que, antaño, era sincero y pasional fuego. El tiempo ejerce el efecto aniquilador del sentimiento doloroso. La infancia aparece evocada por el recuerdo nostálgico de una España muy lejana, a través de la belleza de la naturaleza; junto al placer de la cercanía con el agua, rememora gratas sensaciones. Y muy cercano a este sentimiento es el de la nostalgia por el hueco, la pérdida, el vacío sentimental que van dejando en el tiempo los que se van. También los recuerdos se fijan en momentos categóricos de la vida, autobiografemas que decidieron el destino; uno de los más nítidos fue el que recuerda cuando rompió con su cómoda y fácil vida de mujer de clase acomodada y se convirtió en una moderna *flapper* en busca de un incierto aunque positivo destino.

Como para el conjunto de las gentes del exilio, el recordar se convierte en una de sus dedicaciones favoritas. La vida tan rica en experiencias para ella, le ha dejado un acervo de recuerdos que guarda y protege con sumo cuidado en la memoria, y que va a ir actualizando uno a uno, en el aislamiento de las largas tardes y prematuros amaneceres, sus espacios temporales anímicos preferidos. El recuerdo de su lejana tierra siempre lo lleva Méndez registrado en su alma, pero a menudo acotando aquellos momentos de felicidad infantil y juvenil de sus largas estancias cerca del mar. Los recuerdos del agua, la luz, el sol y todas las sensaciones, experimentadas en soledad, vuelven y vuelven a su cabeza, en férrea resistencia de la memoria para no perderlos jamás. Su vida presente parece tener sentido a través del recuerdo, no solo de lugares y personas importantes de su vida, sino también de los sucesos históricos que cambiaron

el destino de ella y de muchos españoles. Los recuerdos actuaban como estímulos contradictorios, ya que por una parte rescataban un pasado perdido pero, al mismo tiempo, actualizaban de forma devastadora que la identidad del presente nada tenía que ver con lo que antes había sido.

El contexto social y vital, en el que se mueve la poeta y en el que está inmersa es muy importante para determinar la relación entre los recuerdos y el hecho mismo de la vejez. Las reminiscencias del tiempo pretérito, sobre todo las que habían ido surgiendo por sus relaciones sociales más duraderas, los acontecimientos de la historia de su vida y las normas de la sociedad en la que vivió, tienen una múltiple utilidad para la poeta: son muy significativas porque le permiten confirmar la imagen positiva y en paz consigo misma en el tiempo presente. Ante el normal deterioro físico y cognitivo de su vejez, opone otra imagen de mujer feliz en el pasado que le proporciona una cierta serenidad. Además, los recuerdos le permiten admitir con calma y paciencia esa disminución en sus aptitudes y capacidades, cuando toma conciencia de la verdad nerudiana de su existencia: ella podía *confesar que sí había vivido*. El volver al pasado con los recuerdos, también le servirá para intentar reconciliarse con ellos y, en otros más dolorosos, para olvidarlos de forma definitiva, aunque siempre afirmó que, para el ser humano, era mejor tener materia para poder recordar, aunque le produjera sufrimiento, que carecer de ella. Los recuerdos posibilitan, sobre todo, llenar de significado vital, esos espacios anímicos de acusada soledad.

Méndez tiene un concepto casi cinematográfico de lo que significa el recuerdo. Aparecen imágenes poderosas sobre el hecho de recordar, que se transforma en otra manera de existir e, incluso, de superar la propia muerte de los seres queridos; era la prueba palpable para poder reconocer la causa de la felicidad, a menudo ignorada en el momento en que se experimentaba. Pero los recuerdos también describen el desarraigo que experimentaron los emigrantes cuando volvieron a su país después de largo tiempo y tomaron conciencia de que las imágenes del pasado que habían quedado en la retina de su gente y de su tierra, no tenían ningún parecido con las del tiempo presente, no pudiendo encontrar los lazos de correspondencia

afectiva que buscaban. Implican un sentimiento de pérdida irremediable que no se puede recuperar jamás.

En el análisis de **los rasgos formales** de su producción lírica, es posible comprobar que la poesía de Méndez es claramente deudora de la tradición literaria y de las corrientes artísticas en las que se vio inmersa como escritora. Aunque mantiene un sencillo planteamiento formal a lo largo de toda su obra, sin embargo esta simplicidad es solo aparente ya que en ella se entretejen los elementos de la tradición y la vanguardia en un armonioso molde de imágenes e ideas. El análisis detenido de sus versos revela la paulatina depuración de sus composiciones. La poeta consigue, en su madurez, crear un logrado estilo personal: si hasta los años 30 camina por la órbita de las corrientes artísticas del momento (poesía pura, neopopularismo, juegos vanguardistas, ultraísmo) y la tradición (cancioneros, los clásicos españoles, romanticismo, simbolismo), a partir de *Vida a vida* renueva su visión del mundo lo que origina no solo el cambio estético y formal, sino el cambio ético y de contenido. Amplía los temas y busca un lenguaje directo, armonioso, de cierta condensación conceptual y huye de los recursos brillantes, de juegos verbales, aunque sus versos son ricos en imágenes. Poco a poco, su poesía reflexiva le va enseñando a objetivar líricamente la experiencia vital. Ahonda en las emociones más profundas buscando el equilibrio entre la experiencia pasional y la intelectual. Intenta averiguar el sentido oculto y trascendente de las cosas, en la línea de la tradición simbolista. En efecto, utiliza con maestría los recursos decantados durante siglos, pero siempre desde la perspectiva poética de su tiempo. Utiliza un registro de palabras sencillo, exhibiendo una sintaxis y una gramática deliberadamente simples. Solo el carácter simbólico de los sueños y sombras, ejes estructurales de muchos poemas, obliga a la utilización importante en el discurso de los recursos expresivos de la imagen y la metáfora. *Vida o río* da entrada a la meditación del instante, la vejez, al tiempo que se muestra inaprehensible. Méndez observa el mundo moderno con una actitud escéptica y sus imágenes giran en torno a los temas esenciales del ser humano (la vida, la muerte, el destino, la existencia), aunque no faltan los poemas de circunstancias, ni tampoco aquellos que revelan los latidos de la vida. Poco a poco los planteamientos formales se

van simplificando y su poesía, cada vez más breve en sus composiciones, parece que volviera a sus orígenes.

La mayor parte de los poemas de toda su obra poética están estructurados desde la presencia explícita del emisor, el *yo* protagonista, *alter ego* de Concha Méndez que apela a diferentes tipos de receptor. Sin embargo, aparecen diferenciados dos poemarios en los que se modifica el sujeto poético: *Surtidor*, donde revela un cierto pudor a la hora de expresar de forma tan desnuda el *yo* lírico, seguramente por la influencia de la estética “deshumanizada” de las vanguardias y los *Villancicos* que se proyectan, en su mayoría, a través de una tercera persona que observa el espectáculo y narra lo que ve. En cuanto a los receptores, en la primera etapa poética suelen ser la naturaleza, un receptor universal o el propio *yo*. Sin embargo, en la segunda aparece el *tú* que se reparte entre el amante, la madre y el hijo, aunque sigan apareciendo los receptores del momento anterior. En el final de su creación poética, el receptor mayoritario es el propio sujeto poético.

La primera etapa comienza con el libro *Inquietudes*, compuesto por setenta y cinco poemas de extensión variable que fluctúa entre cinco y treinta y cuatro versos, aunque predominan los poemas entre doce y dieciocho versos. En cuanto al cómputo silábico del verso, los más utilizados son el heptasílabo y el octosílabo. También es muy frecuente la polimetría en todo el libro. La rima asonante es la más utilizada, distribuida de forma dispersa e irregular. Hay una gran libertad estrófica, la mayor parte de los poemas no obedecen a ninguna normativa retórica aunque, en ocasiones, logra alguna copla o romance sin demasiado rigor en la aplicación de la norma. Los recursos literarios no abundan porque la poeta, por ahora, busca una voz directa y clara. Sin embargo, algunas imágenes metafóricas son bastante interesantes y recrean un mundo interior lleno de matices y rico de sugerencias simbólicas. La utilización de puntos suspensivos, casi siempre con significados temporales, es un rasgo que se convertirá en un estilema de la autora. La entonación exclamativa abunda en el cierre poemático, lo que entorpece un tanto la autenticidad de la emoción lírica.

En *Surtidor*, hay que señalar que la llegada de los movimientos de vanguardia, sobre todo del Futurismo, Ultraísmo y Surrealismo se dejan notar; por lo tanto, se observa un

incipiente alejamiento de la estética romántico-simbolista. El poemario se estructura en dos partes: cincuenta y tres *Canciones* de la primera, caracterizadas por su brevedad (a veces, una brevísima reflexión sentenciosa de dos o tres versos), y la segunda de veinticuatro poemas denominados *Ritmos*, algo más extensos. El verso más utilizado en las dos partes, con gran diferencia sobre los demás, es el octosílabo distribuido en romances, coplas (predominio absoluto de las estrofas de cuatro versos) y pareados, con una preferencia muy libre de la rima asonante, aunque en algunos poemas emplea la consonante. Estas características métricas compositivas responden perfectamente a esa sencillez y espontaneidad de la poesía popular de muchas de sus composiciones. Pero Méndez no renuncia a investigar nuevas formas y así vemos bastantes poemas polimétricos, sobre todo en *Ritmos*, incluso, en alguno de ellos, desaparece la rima, surge el verso libre y utiliza algunas novedades tipográficas de las vanguardias, especialmente del Ultraísmo, distanciándose con ello de la elementalidad de la poesía popular. Emplea también como recurso rítmico, en algunos poemas, el estribillo y la estructura del *rondeau* muy utilizada para encuadrar los poemas. Del Ultraísmo aprende la supresión, en muchos poemas, de los engarces tradicionales, la particular distribución de los espacios en blanco dentro del poema, el cultivo exacerbado de la imagen o metáfora que implica movimiento y dinamismo y, sobre todo, el predominio absoluto de los valores visuales y plásticos. Las imágenes metafóricas, construidas con términos referidos a realidades materiales, sensoriales, son muy abundantes. Predominan las de temática marina. Los recursos más frecuentes son sencillos: símiles, metonimias, prosopopeyas y el encabalgamiento que va alargando la meditación poética. La yuxtaposición de elementos y la liberación de los engarces lógicos recuerdan la deuda vanguardista. Es frecuente el léxico referente a la naturaleza (mar), a la urbe, a los sonidos, a las luces, a los colores y a los efectos táctiles.

En *Canciones de mar y tierra*, libro compuesto por setenta y nueve canciones y tres momentos en prosa poética, predomina el léxico referido al mar, al viaje (casi siempre en barcos, aunque también aparecen aviones y trenes) y a los puertos de las ciudades, sobre todo cuando llega a Buenos Aires. Y muy relacionado con este mundo marítimo está el marco temporal, casi siempre aludido a las primeras y últimas horas del día; el juego y las tonalidades

de la luz en el mar es uno de los espectáculos más admirados por la escritora. La utilización de puntos suspensivos sigue siendo muy abundante; parece que la escritora quisiera expresar que los sueños de su vida dominantes en el libro, continúan y continuarán hasta el final de sus días. La distribución de los espacios en blanco de influencia vanguardista es bastante libre. Consigue imprimir ritmos ágiles en el poema a través de paralelismos, anáforas y epíforas, pero el tropo más utilizado en este libro es el de la imagen metafórica que domina todos los ámbitos líricos: el mar, la navegación y la proyección de sus estados de ánimo en la naturaleza. El sentimiento del paisaje es muy acusado y característico: la realidad exterior queda impregnada del estado emocional de la poeta. Las *Canciones* que forman este libro son en su mayoría poemas no demasiado extensos, que oscilan entre tres y veintiocho versos. Se sirve tanto de la rima asonante como de la consonante, algo más abundante y en algún poema aparece el verso libre. En cuanto a las estrofas, se inclina por las de tradición popular, especialmente por la de cuatro versos en sus diferentes modalidades que aparece en más de cuarenta poemas: la copla en más de treinta poemas, la seguidilla, en trece y la cuarteta en cuatro. La soleá también se muestra en más de una docena de poemas. Son, por lo tanto, estrofas sencillas de la tradición popular que la poeta utiliza con soltura.

La segunda etapa poética comienza con el breve libro *Vida a vida* que está formado por veinte poemas cortos que oscilan entre ocho y diecinueve versos. El verso más repetido es el sencillo octosílabo utilizado en once poemas. La rima que triunfa es la asonante de forma abrumadora. Las estrofas constituyen, la mayoría de las veces, una libre interpretación de la retórica. Sin embargo, la distribución tipográfica de los versos en el poema sigue un esquema que obedece a un claro objetivo estructurador: prefiere las tiradas compuestas de cuatro versos en diecisiete poemas, de tres en once y de seis en diez. Estrofas de la retórica tradicional, en pureza, hay pocas: el romance de octosílabos en asonancia es frecuente, cuyas tiradas a veces se dividen en coplas y otras, en soleares. Utiliza también el romance endecha en heptasílabos. Incluso readapta algún romance con la rima consonante. También maneja la sextina de una forma muy libre. Por lo tanto, la organización métrica y estrófica es sencilla y natural. No le obsesiona la rigidez formal y busca una salida correcta a su inspiración poética, sin alardes

retóricos gratuitos. Metáforas, prosopopeyas, encabalgamientos y léxico sencillo pero de gran fuerza significativa contribuyen a recrear una atmósfera sentimental propicia a la meditación trascendental del *yo*. Este libro, como ya se ha señalado, anuncia un cambio positivo, hacia la madurez lírica, más libre y personal. Poesía subjetiva que no teme la caída sentimental rechazada por las vanguardias, poesía poco retórica y nada ampulosa.

Niño y sombras, quinto poemario de la escritora, está compuesto por veintiocho poemas de extensión media. La poeta distribuye los versos, en la mayor parte de las composiciones, con una gran libertad estrófica que podemos clasificar de la siguiente manera: cuatro romances tradicionales y uno, endecha; tres libres silvas ya que no respetan la rima, una sextilla y veinte poemas que no obedecen a la normativa retórica. En cuanto al cómputo silábico del verso, el heptasílabo es el más utilizado, aparece en más de catorce poemas, seguido del octosílabo y el endecasílabo que aparecen cada uno de ellos en más de ocho poemas. Aunque todavía utiliza sobre todo los versos de arte menor, sin embargo, los de arte mayor aparecen en la mitad de los poemas, la mayor parte combinados con heptasílabos. También comienza a encontrarse cómoda con el decasílabo y el alejandrino. Algunas composiciones presentan una gran polimetría. La rima asonante es la única que se utiliza en el libro, la mayoría de las veces distribuida de forma dispersa e irregular. En el ámbito de la imagería, Méndez percibe la vida desde una potencialidad receptora sensorial extrema; estas percepciones asimiladas en su psique y conceptualizadas en imágenes, utilizan casi en exclusividad, tres sentidos; el tacto, la vista y el oído. El tacto es un sentido absoluto para recabar información sentimental: es el más cálido en sus relaciones humanas, sin él no se pueden entender las relaciones afectivas. Las imágenes visuales son las protagonistas absolutas de este libro. Formas, tamaños, colores, movimientos, etc., conforman la mayor parte del mundo poético gestado por la autora. El sentido del oído es utilizado en este libro de dos maneras: una, cuando surgen las voces que intentan llevar al *yo* lírico al mundo de las sombras, a lugares sin límites precisos que connotan ese desmoronamiento anímico de la autora y, otro sentido es la ausencia de sonidos que, lejos de connotar la tranquilidad, la paz y el sosiego, sugieren casi siempre la soledad, el desamparo y la incomunicación.

El siguiente poemario *Lluvias enlazadas* está compuesto por doce poemas inéditos de variable extensión, de gran libertad estrófica y la mayor parte de los poemas no obedecen a ninguna normativa retórica. En cuanto al cómputo silábico del verso, el alejandrino es el más utilizado, aparece en más de seis poemas, seguido del endecasílabo que aparece en tres poemas. En otros dos utiliza el decasílabo y el dodecasílabo. El verso octosílabo parece ceder el protagonismo a los versos de arte mayor. La poeta utiliza los versos de arte mayor porque la expresión de su pensamiento así se lo exige, es decir, la elección del verso más largo es fruto del anclaje intuición poética y comunicación. La rima asonante es la más utilizada en el libro, la mayoría de las veces distribuida de forma dispersa e irregular, aunque en tres poemas utiliza la consonante. También emplea los versos blancos en una composición. La imaginería de este poemario recrea un mundo adverso, expresa la impotencia del individuo ante la irracionalidad del momento histórico. Es notable una sensación general de angustia tanto por el fluir incontenible del tiempo como por la presencia de la muerte. Las imágenes de lucha, destrucción y fuego son frecuentes, connotan la frustración y la distancia. El símbolo del mar, el agua como espacio, antes medio liberador, ahora cambia su significado y solo sirve para connotar la pérdida, la desorientación y el caos de la existencia humana.

Los noventa y seis poemas de *Poemas. Sombras y sueños* presentan la habitual libertad estrófica de su poesía: desde el romance clásico en octosílabos, el heroico, la copla y la soleá hasta la muy utilizada y libre estrofa de cuatro endecasílabos –asonantados los pares y sueltos los impares– de influencia machadiana. En cuanto al cómputo silábico del verso, el octosílabo se vuelve a convertir en el protagonista, seguido del endecasílabo, el hexasílabo y el heptasílabo. La poeta, por lo tanto, vuelve a utilizar sobre todo el verso de arte menor que había abandonado en *Lluvias enlazadas*. También parece encontrarse cómoda con el endecasílabo, abandonando el alejandrino. Alternan los versos de arte mayor y menor. La utilización del encabalgamiento en los poemas de octosílabos le permite alargar la expresión del pensamiento. Como ya es habitual en su poesía, la rima asonante, es la más utilizada en el libro, la mayoría de las veces distribuida de forma regular en los versos pares. Sin embargo, no olvida la rima consonante que aparece en algunas composiciones. Las imágenes poéticas nos muestran a la

escritora en uno de los momentos más duros de su existencia. El símbolo de las sombras lo va a utilizar de forma plurisémica como pérdida, muerte, decaimiento, silencio, tristeza y recuerdos difusos del pasado. Abundan las metáforas sobre el tiempo, sobre la vida concebida como un viaje en el que el ser humano, *homo viator*, se debate entre el dolor del destierro y la nostalgia por la tierra abandonada.

En el libro *Villancicos* comienza su tercera y última etapa. Contiene los ochenta y cinco poemas navideños recogidos en la edición de Catherine Bellver pertenecientes a los dos momentos de la edición: *Villancicos de Navidad* (1944) y *Villancicos de Navidad* (1967), segunda edición aumentada. Son muy breves y su extensión fluctúa entre tres y doce versos. Las estrofas empleadas pertenecen a la tradición popular: en más de cuarenta poemas, utiliza la copla en octosílabos, y más distanciadas, las seguidillas, las sextillas y el romance; incluso, a veces, combina en el poema coplas y sextillas. En cuanto al cómputo silábico del verso, Méndez se sirve del octosílabo que se convierte en el protagonista absoluto de este poemario, y, a bastante distancia, el hexasílabo y el heptasílabo. La rima asonante, como ya es habitual en su poesía, es la única del libro, la mayoría de las veces distribuida de forma regular en los versos pares. Los recursos estilísticos son sencillos. Predomina la metáfora que se amplía a todos los seres inanimados que piensan, hablan, cantan o se mueven, contagiados de esa alegría universal que se ha instalado en la tierra. Algunas sencillas metáforas sobre todo con la flora sirven para designar al *Niño*. La adjetivación también está bastante presente en la descripción de la naturaleza y características de los protagonistas; colores, texturas, cualidades, etc. que modifican a los nombres que acompañan, bien como atributos -con frecuencia acompañados de intensificadores- o bien con diminutivos que connotan mayor emotividad. Las notas sensoriales de la luz, los colores, los sonidos y los aromas están muy presentes recreando la percepción universal de la naturaleza. La entonación exclamativa es muy frecuente para connotar y ponderar esa celebración gozosa del acontecimiento. El léxico es sencillo y directo, muy apto tanto para el público infantil como para el adulto, la atmósfera recreada está enriquecida de connotaciones positivas y alegres que refuerzan la armonía feliz del hecho.

Vida o río está formado por cien poemas, la mayoría bastante breves, entre de cuatro y veinte versos. Las estrofas empleadas pertenecen casi todas a la tradición popular, aunque las utiliza con una gran libertad e irregularidad normativa: el romance de octosílabos, el romance endecha y el romancillo de hexasílabos son muy frecuentes. También utiliza la copla, las soleares, y más distanciadas están las seguidillas –dos de ellas con bordón–, la quintilla y la redondilla. La polimetría es muy frecuente en este poemario y predominan la combinación de versos heptasílabos y pentasílabos. En cuanto al cómputo silábico, por lo tanto, prevalece el octosílabo que se vuelve a convertir en el preferido. La poeta, por lo tanto, vuelve a utilizar casi exclusivamente el verso de arte menor y la rima asonante habitual de toda su poesía distribuida de forma regular en los versos pares. Uno de los recursos estructurales más empleados en este poemario es el de las interrogaciones que ya no abandonará hasta el final de su carrera poética. La poeta se pregunta por su destino, por sus deseos de morir en el pasado, por todo aquello que no entiende de su vida, llegando incluso a interrogarse sobre esa obsesión suya por interrogarse por todo. La entonación exclamativa vuelve a brotar de forma especial como cierre final en gran parte de poemas, muchos de ellos como proyección melancólica del pasado. Otro recurso frecuente es la repetición de estructuras paralelísticas muy sencillas que imprimen gran agilidad a las composiciones. Las imágenes utilizadas son bastante tradicionales y el léxico referente a la naturaleza vegetal y animal abunda en este libro, connotado positivamente. Las notas sensoriales de la luz, los colores y los aromas están, como siempre, muy presentes en todos los poemas de carácter descriptivo.

Entre el soñar y el vivir cuenta con cuarenta y siete poemas iniciales y un segundo bloque que consta de ocho poemas, que se enmarcan dentro del título *A Manolo en su irremediable ausencia*; forman un grupo aparte porque están dedicados a Manuel Altolaguirre, muerto en accidente de tráfico. Los poemas son de extensión muy variable, entre cinco y treinta y seis versos. Las estrofas empleadas pertenecen todas a la tradicional poesía popular, aunque como ya es un estilema de la poeta, las combina con total libertad: coplas, coplillas, soleares, seguidillas, romances, uno de ellos heroico de endecasílabos, una cuarteta y una silva. La polimetría es poco frecuente en este poemario. Vuelve a predominar de forma rotunda el

octosílabo. Sobresalen los versos de arte menor, excepto en unos pocos poemas donde utiliza o bien endecasílabos y dodecasílabos, o bien los combina con versos de arte menor. La rima asonante habitual en toda su poesía es la que prevalece en el libro distribuida de forma regular en los versos pares. Bajo la diversidad de motivos e imágenes, sigue presente la obsesión de toda su poesía: la búsqueda del yo, el desazonado interrogatorio sobre la propia identidad. La poeta se pregunta por el caos del mundo, por el *tempus fugit* muy unido al tema del destino –*Ubi sunt?*– por todo aquello que no entiende en su vida y jamás logrará comprender porque son los eternos interrogantes existenciales del ser humano. La entonación exclamativa disminuye de forma clara, aunque, cuando aparece sigue colocada como cierre final del poema y proyección melancólica del pasado. Los recursos retóricos son los habituales de su poesía, prosopopeyas, imágenes metafóricas sencillas, símiles, paralelismos, anáforas, etc., que la poeta utiliza sin demasiadas complicaciones.

El último libro *Con el alma en vilo* encierra doscientos cuarenta y tres poemas muy breves, entre tres y doce versos. Las estrofas empleadas pertenecen todas a la poesía popular que la poeta combina con total libertad: coplas, soleares, coplillas, redondillas asonantadas, seguidillas, seguidillas con bordón, cuartetas, romances, romancillos y romances heroicos. Estos breves poemas, aunque a menudo tienen un carácter meramente circunstancial, a veces sirven de cauce a hondos pensamientos. Domina el octosílabo y la rima asonante habitual en toda su poesía. Sigue empleando en exceso las interrogaciones: la poeta parece continuar con el cuestionamiento vital iniciado en *Vida o río*. Los recursos retóricos son los habituales de su poesía última.

El estudio detenido de todo el corpus poético de Concha Méndez me ha permitido realizar una **selección poética** de aquellas composiciones más relevantes desde un punto de vista cualitativo de toda su producción. Este filtro poético se ha establecido siguiendo las bases metodológicas clásicas y modernas de análisis del texto. A su vez, todo ello lo he relacionado con el canon, los géneros literarios y las formas de textualizar. Asimismo las influencias literarias, los ejes temáticos y las claves de elaboración formal han sido determinantes en esta selección poemática. Y en definitiva, el enfoque cronológico seguido, al hilo de análisis

pormenorizado de los poemas, me ha permitido incluir aquellos poemas menos conocidos de la autora y que no habían sido estudiados por los críticos mejor conocedores de la escritora. Por lo tanto, esta tesis ha antologizado el conjunto de poemas esenciales y representativos de cada etapa en dos momentos: en el propio texto del trabajo y en el anexo final. El resultado, como era de esperar, potencia cuantitativa y cualitativamente la segunda etapa poética (1932-1944) de *Vida a vida*, *Niño y sombras*, *Lluvias enlazadas* y *Poemas. Sombras y sueños*, en detrimento de las otras dos.

Para finalizar, esta tesis ha pretendido ser un sincero homenaje a una creadora infatigable, a una escritora del 27, que trató de abrirse a todos los ámbitos de la creación artística y, destacadamente, en la poesía. Este trabajo busca el reconocimiento de la producción lírica de Concha Méndez facilitando en lo posible el acceso de lectores y lectoras contemporáneos a la obra de esta mujer precursora, poeta del 27, que amplió, desde su óptica femenina, los temas y las obras presentes en la poesía de sus compañeros de generación. Su obra evidencia el modo poético único para escapar de una lengua lírica heredada y crear, en su lugar, un sujeto lírico diferente con un lenguaje propio e inconfundible. La poeta se anticipó y detectó aquello que estaba caduco o no funcionaba en la sociedad de su tiempo y a través de su poesía soñó con otras alternativas. Al silenciarla, sus conceptos, sus intuiciones, sus fantasías han quedado relegadas a una mínima recepción por parte del público y no han ensanchado, como podrían, el canon establecido. Es una deuda obligada del mundo literario promover su mayor *visibilidad* cultural. A ello ha intentado ayudar la realización de esta tesis.

6. BIBLIOGRAFÍA

6.1. Fuentes primarias: obras de Concha Méndez

Libros de poesía

Inquietudes, Madrid, Imprenta de Juan Pueyo, 1926. [Copia de la Biblioteca Nacional, signatura 2 / 72873].

Surtidor, Madrid, Imprenta Argis, 1928. [Copia de la Biblioteca Nacional, signatura R / 63746].

Canciones de mar y tierra, Buenos Aires, Talleres Gráficos Argentinos L. J. Rosso, 1930. [Copia de la Biblioteca Nacional, signatura 3/ 85813].

Vida a vida, prólogo de Juan Ramón Jiménez, Madrid, Ediciones “La tentativa poética”, 1932. [Archivo de la Residencia de Estudiantes→ CM-11.1. / 00013073].

Niño y sombras, Madrid, Ediciones Héroe, talleres de Manuel Altolaguirre y Concha Méndez, 1936. [Archivo de la Residencia de Estudiantes→ CM-11.1. / 00013074-00013112].

Lluvias enlazadas, con un retrato lírico de Juan Ramón Jiménez, La Habana, La Verónica, 1939. [Archivo de la Residencia de Estudiantes→ CM-11.1. / 00013113-00013175].

Poemas. Sombras y sueños, México D. F., Ed. Rueca, 1944. [Archivo de la Residencia de Estudiantes→ CM-11.1. / 00013176-00013289].

Villancicos de Navidad, México D. F., Ed. Rueca, 1944. [Archivo de la Residencia de Estudiantes→ CM-11.1. Libros de poesía/ 00013290-00013348].

Villancicos de Navidad, Librería anticuaria El Guadalhorce, 2ª ed. aumentada, 1967. [Archivo de la Residencia de Estudiantes→ CM-1.1. Villancicos/ 00007584-00007672].

Vida a vida y Vida o Río, Preliminar de Emilio Miró, Madrid, Ed. Caballo Griego para la Poesía, 1979.

Poemas (1926-1986), Introducción y selección de James Valender. Dibujos de Norah Borges, Gregorio Prieto y Manuel Altolaguirre, Madrid, Ediciones Hiperión, 1995.

Poesía completa, Catherine Bellver (ed.), Málaga, Centro Cultural Generación del 27, 2008.

Obras de teatro

El personaje presentado y El ángel cartero, Imprenta de Galo Sáez, Madrid, 1931. [Copia de la Biblioteca Nacional, signatura T / 28826 y copia mecanografiada en el Archivo de la Residencia de Estudiantes→ CM-3.2. / 00008288-00008366].

El pez engañado, Comedia infantil en un acto, Londres, 1933. [Copia mecanografiada en el Archivo de la Residencia de Estudiantes→ CM-3.3. / 00008367-00008414].

Ha corrido una estrella, Comedia infantil, Londres, 1934. [Copia mecanografiada en el Archivo de la Residencia de Estudiantes→ CM-3.4. / 00008417-00008416].

A través del espejo. Obra teatral en cuatro actos, 1937. Inédito. [Copia manuscrita en el Archivo de la poeta en la Residencia de Estudiantes de Madrid→CM-3.6. / 00008497-00008509].

El duelo de la razón. Drama en cinco actos, Oxford – Bruselas, 1937. Inédito. [Copia manuscrita en el Archivo de la poeta en la Residencia de Estudiantes de Madrid→CM-3.8 / 00008640-00008695].

Las barandillas del cielo, Comedia para guiñol, Barcelona, 1938. Inédita. [Copia mecanografiada en el Archivo de la poeta en la Residencia de Estudiantes de Madrid→CM-3.9. / 00008696-00008707].

El solitario, “*El Nacimiento*”. Drama poético en tres actos y un prólogo por Concha Méndez, Madrid - Bruselas 1937. [Copia manuscrita en el Archivo de la poeta en la Residencia de Estudiantes de Madrid. Aparece tachado el siguiente subtítulo: “Un amor, una quimera”→CM-3.7. / 00008510-00008528]. 1ª edición *Hora de España*, Barcelona, XVI (Abril 1938).

El solitario, pról. María Zambrano, La Habana, Imprenta La Verónica, 1941. Segunda parte, “*Amor*”, de la trilogía titulada *El solitario*. [Copia de la Biblioteca Nacional, signatura 12 / 311840].

El solitario, “*Momento de la Soledad*”. Tercer acto, México, 1944. [Copia manuscrita y mecanografiada en el Archivo de la poeta en la Residencia de Estudiantes de Madrid→CM-3.7. / 00008529-00008594] y *El solitario*, “*Momento de la Soledad*”, misterio en un acto, México, 1945 [Copia mecanografiada→CM-3.7. / 00008595-00008639].

La caña y el tabaco. Alegoría antillana, Cuba (La Habana), 1942. Inédito. [Copia manuscrita en el Archivo de la poeta en la Residencia de Estudiantes de Madrid→CM-3.10. / 00008708-8827].

El carbón y la rosa, Madrid, Ediciones Caballo Griego para la Poesía, 2003. [Copia mecanografiada de su versión inglesa *The Rose and the Little Bit of Coal* en el Archivo de la poeta en la Residencia de Estudiantes de Madrid→ CM-3.5. / 00008457-00008496].

El pez engañado. Ha corrido una estrella. Las barandillas del cielo, Ed. Margherita Bernard, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (ADE), Madrid, 2006.

La estrella inquieta. Poema dramático. Inédito. [Copia manuscrita en el Archivo de la poeta en la Residencia de Estudiantes de Madrid→CM-3.11. / 00008828-00008888].

Noche de Reyes. Inédito. [Copia manuscrita en el Archivo de la autora en la Residencia de Estudiantes de Madrid→CM-3.1. / 00008778-00008287].

Guiones de cine

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

Esclava del recuerdo. Basada en el cuento “Telas estampadas” publicado en *Jueves de Excelsior*, original de Concha Méndez. 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 manuscrita en el Archivo de la poeta en la Residencia de Estudiantes de Madrid→CM-4.1. / 00008953-00009023].

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

Narrativa

“Telas estampadas”, *Jueves de Excélsior*, México, D. F., 28 de julio de 1949.

Goldy, el pequeño capitán o El huerto de los milagros, Cuento infantil, 1958. Inédito. [Copia manuscrita y otra mecanografiada en el Archivo de la poeta en la Residencia de Estudiantes de Madrid→CM-5. / 00009024-00009164]

“La selva”, *Estampa*, Madrid. Recorte sin fecha. [Archivo de la Residencia de Estudiantes de Madrid→CM-8.1. / 00010429].

Memorias

Memorias habladas, memorias armadas, presentación de María Zambrano, Paloma Ulacia Altolaguirre (ed.), Madrid, Mondadori, 1990. [Copia manuscrita en el Archivo de la poeta en la Residencia de Estudiantes de Madrid→CM-6.1. / 00009165-000009340].

Discursos, reflexiones, conferencias

—, “El cinema en España”, *La Gaceta Literaria*, N° 43, Madrid, octubre (1928), p. 5.

—, “Antecedentes y colofón de la revista *1616*”, México, *Litoral*, N° 181-182, (1944), pp. 144-145.

—, “Acto en recuerdo de don Antonio Machado”, México, *Las Españas*, N° 4, (1947), pp. 9-10.

—, “Homenaje a Emilio Prados y Manuel Altolaguirre”, *Litoral*, N° 13-14, (1969-1971), pp. 35-36.

—, “Palomas y alondras”, *Litoral*, N° 76-78, (1978), pp. 125-127.

—, “Una visita a Elstree”, *La Nación*, Buenos Aires. [Recorte de prensa sin fechar en el Archivo de la poeta en la Residencia de Estudiantes de Madrid→CM-8.1. / 00010433-00010434].

- , “Sobre la poesía española actual”, conferencia leída en el Salón de Actos de la Escuela Normal el 30 de marzo de 1931. Rosario de Santa Fe, publicación de la Asociación de Ex alumnas de la Escuela Normal, N° 2 (1931).
- , “Historia de un teatro” Conferencia inédita [Copia mecanografiada en el Archivo de la poeta en la Residencia de Estudiantes de Madrid→CM-6.2. / 00009352-00009373].
- , “El Romancero español”, *Retablo Hispánico*, N° 48-4/49, México D.F., (1946), pp. 189-195.
- , “Concha Méndez”, [Copia manuscrita y dos mecanografiadas en el Archivo de la poeta en la Residencia de Estudiantes de Madrid→CM-6.3. / 00009396-00009413].

6.2. Fuentes secundarias

- ABELLÁN, José Luis, *El exilio español de 1939*, Madrid, Taurus, 1976.
- , *Historias de posguerra*, Barcelona, Anthropos, 1979.
- , *De la guerra civil al exilio republicano (1936-1977)*, Madrid, Mezquita, 1983.
- , *El exilio como constante y como categoría*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001.
- , *El exilio cultural de la Guerra Civil (1936-1939)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.
- ADORNO, Theodor W., *Epistemología y ciencias sociales*, Madrid, Cátedra, 2001.
- AGUIRRE, Ángel Manuel, “Juan Ramón Jiménez and the French symbolist poets: influences and similarities”, *Revista Hispánica Moderna*, XXXVI (1970-1971), pp. 212-223.
- ALBERTI, Rafael, *Sobre los ángeles*, Madrid, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 1929.
- , *Poesías (1924-1967)*, Madrid, Aguilar, 1977.
- , *La arboleda perdida*, Barcelona, Bruguera, 1980.
- , *Antología poética*, Edición y prólogo de Natalia Calamai, Madrid, Alianza Editorial, 1982.
- , *Obras completas*, Tomo I, Luis García Montero (dir.), Madrid, Aguilar, 1988

- ALBORG, Juan Luis, *Historia de la Literatura Española. El Romanticismo*, Madrid, Gredos, 1980.
- ALDARACA, Bridget A., *El ángel del hogar: Galdós y la ideología de la domesticidad en España*, Madrid, Visor, 1992.
- ALEIXANDRE, Vicente, *Espadas como labios*, Bilbao/ Madrid/ Barcelona, Espasa-Calpe, 1932.
- ALONSO, Dámaso, *Hijos de la ira. Diario íntimo*, Madrid, Talleres de Silverio Aguirre, Impresor, 1944.
- , “El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo”, *Poesía española*, Madrid, Gredos, 1950.
- , *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1976.
- , *Antología poética de Dámaso Alonso*, selección de José Luis Cano, Barcelona, Plaza y Janés, 1979.
- ALTAMIRANO, Nicole, “Out of the Gass Niche and into the Swimming Pool. The Transformation of the Sirena Figure in the Poetry of Concha Méndez”, *Mirrors and Echoes. Women’s Writing in Twentieth-Century Spain*, Emile L. Bergmann and Richard Herr, Berkeley (eds.), University of California Press, Berkeley, 2004, pp. 46-63.
- ALTED, Alicia; LLUISIA, Manuel, *La cultura del exilio republicano español de 1939: Actas del Congreso Internacional (Madrid-Alcalá-Toledo, 1999)*, Madrid, Publicaciones UNED, 2003.
- ALTOLAGUIRRE, Manuel, *Soledades juntas*, Madrid, Plutarco, 1931.
- , *Antología de la Poesía Romántica*, Madrid, Colección universal, Espasa-Calpe, 1933.
- , “Confesión estética” *Papeles de Son Armadans*, XLI, Madrid-Palma de Mallorca, agosto de 1959, p. 154.
- , *Obras completas I*, Edición crítica James Valender, Madrid, Istmo, S.A., 1986.
- , *Poesías completas*, Edic. Margarita Smerdou y Milagros Arizmendi, Madrid, Cátedra, 1987.

- , *Obras completas II*, Edición crítica James Valender, Madrid, Istmo, S.A., 1989.
- , *Diez cartas a Concha Méndez*, Edición e introducción de James Valender, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 1989.
- , *Tres revistas de exilio: Atentamente, La Verónica, Antología de España en el Recuerdo*, reimpresión facsimilar, Introducción de James Valender, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2003.
- , *Epistolario*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2005.
- , *Las islas invitadas*, Margarita Smerdou Altolaguirre (ed.), Madrid, Clásicos Castalia, 2005.
- , *El caballo griego. Reflexiones y recuerdos (1927-1958)*, James Valender (ed.), Madrid, Visor Libros, 2006.
- , *Poesías completas 1926-1959*, preliminar de Luis Cernuda, Madrid, Tezontle, Fondo de Cultura Económica de España, 2005.

ALTOLAGUIRRE, Paloma, “Sobre la estancia de Concha Méndez en Cuba”, *El maquinista de la generación*, Revista de Cultura, Centro Cultural de la Generación del 27, Segunda época, N° 7 (2004), pp. 45-57.

—, “Vine con el deseo de querer a las gentes”, *La Jiribilla* (Revista electrónica de Cuba), (2007). [Entrevista por Rosa Miriam Elizalde, Centenario de Manuel Altolaguirre, Centro Cultural Dulce María Loynaz, Cuadernillo *Fe de vida. Imagen y palabras*].

ALVAR, Manuel, “Delmira Agustini” en Cedomil Goic, *Historia y Crítica de la Literatura Hispanoamericana, Tomo II: Del Romanticismo al Modernismo*, Barcelona Crítica, 1990, pp. 539-542.

ÁLVAREZ DE MIRANDA, Ángel, *La metáfora y el mito*, Madrid, Taurus, 1963.

ALVIRA, Rafael, “Música sonora y música callada. Reflexiones sobre el pensamiento de Nietzsche”, *Anales de Historia de la Filosofía*, N° Extra (1996), pp. 149-158.

ANDERSON, Bonie S.; ZINSER, Judith P., *Historia de las mujeres, una historia propia*, Barcelona, Crítica, 1991.

ANIDO, Ángel, “Carta a Manuel Murguía”, *El cuaderno español*, Buenos Aires, 1897.

ANÓNIMO, *Sagrada Biblia*, prólogo de José M^a Bueno Monreal, Editorial Herder, 1965.

—, *Poema de Mío Cid*, Ramón Menéndez Pidal (ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 1971.

—, *El Romancero viejo*. Mercedes Díaz Roig (ed.), Madrid, Cátedra, 1983.

—, “Celebración de la Fiesta de Reyes. En el Lyceum Club Femenino”, *ABC*, Madrid, 8 de enero de 1929, p. 29.

—, “Los *raids* literarios. Conversación con Concha Méndez”, *La Gaceta Literaria*, N^o 69 (1929), p. 3. [Carpeta CM-8.2 “Álbum café”/ 00010494. Residencia de Estudiantes].

—, “Ha llegado una escritora y conferenciante española. Permanecerá un tiempo en Argentina”, *La Nación*, Buenos Aires, 7 de enero de 1930. [Carpeta CM-8.2 “Álbum café”/ 00010497. Residencia de Estudiantes].

—, “Llega de España una mensajera de esta juventud. La mujer en España ha despertado brillantemente a una vida activa. Concha Méndez”, *Crítica*, Buenos Aires, 8 de enero de 1930. [Carpeta CM-8.2 “Álbum café” / 00010498. Residencia de Estudiantes].

—, “La joven literatura española. Sobre la actual poesía española, disertó ayer en la Escuela Normal N^o 2, la Señorita Concha Méndez Cuesta”, *La Capital*, Rosario de Santa Fe. [Carpeta CM-8.4 / 00010609. Residencia de Estudiantes].

—, “Con un almuerzo se despidió a dos escritoras españolas”, *La Razón*, Buenos Aires, 14 de junio de 1931. [Carpeta CM-8.2 “Álbum café” / 00010545. Residencia de Estudiantes].

—, “Concha Méndez Cuesta, poetisa española, publica un libro en Buenos Aires (1930)”. Recorte de prensa no identificado. Sin fecha [1930?]. [Carpeta-8.2. “Álbum café” / 00010487. Residencia de Estudiantes].

—, “Dos escritoras españolas publican libros en Buenos Aires. *Escalas* de Consuelo Berges y *Canciones de mar y tierra* de Concha Méndez Cuesta”, *El Diario Español*, Buenos Aires. [Carpeta CM-8.2 “Álbum café” / 00010528. Residencia de Estudiantes].

—, “En honor de Consuelo Berges y Concha Méndez Cuesta”, *El Diario Español*, Buenos Aires, 12 de junio de 1931. [Carpeta CM-8.2 “Álbum café” / 00010464. Residencia de Estudiantes].

—, “Se encuentra en Buenos Aires una escritora española”. [Carpeta CM-8.2 “Álbum café” / 00010507. Residencia de Estudiantes].

—, “Concha Méndez Cuesta y Manuel Altolaguirre en Héroe”, *Vida Gráfica*, Nº 347, (1932), pp. 3-5.

ARANGO, Manuel Antonio L., “Mito e intrahistoria en el poema *Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla*”, del *Romancero Gitano* de Federico García Lorca”, *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Antonio Vilanova (ed.), Barcelona 21-26 de agosto de 1989, Vol. 2, Barcelona, PPU, 1992, pp. 1609-1616.

ARANGUREN, José Luis “Esperanza y desesperanza de Dios en la experiencia de la vida de Antonio Machado”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Nº 11-12, 1949, 383-396.

—, *Crítica y meditación*, Madrid, Taurus, 1955.

ARCONADA CARRO, Carlos, «Calas románticas en el poema VII de *Soledades* de Machado», en Victoriano Santana Sanjurjo, *Actas del V Encuentro de Jóvenes Hispanistas* (Las Palmas de Gran Canaria. 25, 26 y 27 de octubre de 1995), Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 1997, pp. 75-82.

ARCONADA, César M., “Concha Méndez. *Surtidor*. Madrid, 1928”, *Parábola. Cuadernos mensuales de valoración castellana*, 5, Burgos, marzo de 1928. Recogida en *Obra periodística. De Astudillo a Moscú*, ed. Christopher H. Cobb, Valladolid, Ámbito, 1986.

ARDENER, Edwin, “Modelos y silenciamiento”, en Henrietta L. Moore, *Antropología y feminismo*, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 15-17.

ARIAS CAREAGA, Raquel, *Escritoras españolas (1939-1975): poesía, novela y teatro*, Madrid, Ediciones del Laberinto S.L., 2005.

AUB, Max, “Concha Méndez Cuesta”, *Conversaciones con Buñuel*, Madrid, Aguilar, 1985.

AUSTIN, Linda, *El techo invisible*, Barcelona, Ediciones Urano, 2001.

AYALA, Francisco, “Libros españoles. Concha Méndez Cuesta: *Surtidor*. Poesías, 1928”, *La Gaceta Literaria*, Nº 29, Madrid, 1 de marzo de 1928.

AZNAR SOLER, Manuel, “Bohemia y burguesía en la literatura finisecular”, en Francisco Rico (dir.), *Historia Crítica de la Literatura Española*, vol. 9, José-Carlos Mainer (coord.) *Modernismo* y 98., Barcelona, Crítica, 1980, pp. 75-83.

—, *El exilio literario español de 1939: Actas del I Congreso Internacional*, (Bellaterra, 1995), Barcelona, GEXEL, 1998.

—, *El exilio teatral republicano de 1939*, Barcelona, Grupo de Estudios del Exilio Literario (GEXEL), 1999.

—, *La literatura del exilio republicano de 1939: Actas del II Congreso Internacional*, (Bellaterra, 1999), Barcelona, GEXEL, 2000.

—, *Escritores, editoriales y revistas: del exilio republicano de 1939*, Sevilla, Renacimiento, 2006.

BACHELARD, Gaston, *Psicoanálisis del fuego*, Madrid, Alianza, 1966.

—, *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, México, Breviarios-Fondo de Cultura Económica, 1978.

—, *La poética de la ensoñación*, México, Breviarios-Fondo de cultura económica, 1982.

—, *El derecho de soñar*, México, Breviarios-Fondo de Cultura Económica, 1985.

BAKER, Armand F., *El pensamiento religioso y filosófico de Antonio Machado*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1985.

BALCELLS, José María, “La poesía española escrita por mujeres a comienzos del siglo XXI”, *Mujer y literatura en el siglo XX*, Málaga, Centro Cultural Generación del 27, Diputación de Málaga, 2006, pp. 135-143.

BARANDA LETURIO, Nieves, *Cortejo a lo prohibido. Lectoras y escritoras en la España moderna*, Madrid, Arco Libros, 2006.

—, “El ser o no ser de las escritoras de la historia. Entre la Edad Media y la Moderna”, *Voz y letra*, XVI/2 (2006), pp. 7-32.

BARANDA LETURIO, Nieves; MONTEJO GURRUCHAGA, Lucía, (eds), *Las mujeres escritoras en la historia de la Literatura Española*, Madrid, ediciones UNED, 2002.

BAROJA, Pío, *El árbol de la ciencia*, Madrid, Renacimiento, 1911.

BARREIROS, Cosme, “Rosalía de Castro vista por una escritora inglesa”, *Galicia Inmigrante*, Coruña, Año II, Junio-Julio, (1955).

BEAUVOIR, Simone, *El segundo sexo*, prólogo de Teresa López Pardina, 2 v., Madrid, Cátedra, 1998.

BÉCQUER, Gustavo Adolfo, *Rimas y declaraciones poéticas*, Francisco López Estrada y M^a Teresa López García-Berdoy (eds.), Madrid, Espasa-Calpe, 1997.

—, *Rimas y Leyendas*, Francisco López Estrada y M^a Teresa López García-Berdoy (eds.), Madrid, Espasa-Calpe, 2000.

BELLVER, Catherine G., “Tres poetas desterradas y la morfología del exilio”, *Cuadernos Americanos*, vol. 1, N^o 19 (1990), pp. 51-63.

—, “Los exilios y las sombras” en Rose Corral, Arturo Souto Alabarce y James Valender (eds.), *Poesía y exilio. Los poetas del exilio español en México*, México D.F., El Colegio de México, 1995, pp. 63-72.

—, “Voyages, Flights, and Other Patterns of Passage in *Canciones de mar y tierra* by Concha Méndez”, *Pacific Coast Philology*, vol. XXX, N^o 1 (1995), pp. 103-116.

—, “Literary Influence and Female Creative: The Case of Two Women Poets of the Generation of 27”, *Siglo XX/20 Century*, N^o 15. I-2 (1997), pp. 7-32.

—, “From Illusion to Disappearance: The Fate of the Female Poets of the Generation of 27”, *Monographic Review*, N^o 13 (1997), pp. 205-226.

—, “Mothers, Daughters and the Female Tradition in the Poetry of Concha Méndez”, *Revista Hispánica Moderna*, LI (1998), pp. 317-326.

—, *Absence and Presence. Spanish Women Poets of the Twenties and Thirties*, Londres, Associated University Presses/Bucknell University Press, 2001.

—, “Los exilios y las sombras” en James Valender (ed.), *Una mujer moderna. Concha Méndez en su mundo (1898-1976)*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 2001, pp. 63-72.

—, “Prólogo”, *Poesía completa*, Concha MÉNDEZ CUESTA, Málaga, Centro cultural de la Generación del 27, febrero, 2008, pp. 7-25.

BENEGAS, Noni, “Preliminar”, *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española*, Madrid, Hiperión, 1997.

BENITO, Ana María, “Concha Méndez Cuesta y la poesía del mar”, *Democracia Argentina*, martes 24 de marzo de 1931, p. 3.

BERGES, Consuelo, “Hoy creo en la vanguardia”, *El Diario Español*, Buenos Aires, [1930], [CM-8.2. “Album Café”. Residencia de Estudiantes].

—, “Los raids náutico-astroales de Concha Méndez Cuesta”, prólogo a *Canciones de mar y tierra*, de Concha Méndez Cuesta, Buenos Aires, Talleres Gráficos Argentinos, 1930, pp. 5-15.

BERNAL, Jose Luis, “La poesía ultraísta”, *Historia y crítica de la literatura española*, Francisco Rico (dir.), vol 7/1, *Época contemporánea*, Agustín Sánchez Vidal (coord.), Barcelona, Crítica, 1995.

BERNARD, Margherita, “Concha Méndez: La Otra Mirada”, en Maria-Graciete Besse y Nadia Mekouar-Hertzberg (coords.), *Femme et écriture dans la péninsule ibérique*, Volume II, París, L’Harmattan, 2004, pp. 24-36.

—, “Introducción”, *El pez engañado, Ha corrido una estrella, Las barandilla del cielo*, Concha Méndez Cuesta, Madrid, ADE, 2006, pp. 9-54.

BERNÁRDEZ, Francisco Luis, *Poemas elementales*, Buenos Aires, Losada, 1942.

BETHELL, Leslie, *Historia de América Latina*, Vol. 13: *México y el Caribe desde 1930*, Barcelona, Crítica, 1998.

BIEDER, Mary Ellen, “Carmen de Burgos: una mujer española moderna”, en Lisa. Vollendorf (ed.) *Literatura y feminismo en España (s. XV-XXI)*, Barcelona, Icaria editorial, 2005, pp. 225-240.

BIRULÉS, Fina, “Revolución y violencia en Hannah Arendt” en Rosa Rius Gatell (ed.), *Sobre la guerra y la violencia en el discurso femenino (1914-1989)*, Barcelona, Publicacions I Edicions de la Universitat de Barcelona, 2006, pp. 3-7.

- BLANCO AGUINAGA, Carlos; RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio; ZAVALA, Iris M., *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)*, 3 vols., Madrid, Castalia, 1979.
- BLANCO AGUINAGA, Carlos, “Cerrar podrá mis ojos. . . Tradición y originalidad”, *Filología* 8, 1962, pp. 58-78.
- , “Dos sonetos del siglo XVII: Amor-locura en Quevedo y Sor Juana”, *Modern Language Notes* 77, (1962), 145-162.
- BLANCO, Alda, “Las voces perdidas: Silencio y recuerdo en *Memoria de la melancolía* de María Teresa de León”, *Anthropos*, N° 125 (1991), pp. 45-48.
- , “Escritora, feminidad y escritura en la España de medio siglo”, en Iris M. Zavala (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española*, vol. 5, Barcelona, Anthropos, 1998, pp. 9-38.
- BLANCO, Carmen, *El contradiscurso de las mujeres: Historia del proceso feminista*, Vigo, Negra, 1995.
- BLANCO MAYOR, Carmelo, “Filosofía de la sospecha: Marx, Nietzsche, Freud”, *Anales del Centro de la UNED de Albacete*, N° 7 (1985-1986), pp. 15-36.
- BLECUA, José Manuel, “Carta de navegar”, *El mar en la poesía española*. Madrid, Edit. Hispánica, 1945, pp. 11-351.
- BOBES NAVES, M.^a del Carmen (ed.), *La semiología*, Madrid, Síntesis, 1989.
- BLOOM, Harold, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, New York, Oxford University Press, 1973.
- , *A map of misreading*, New York, Oxford University Press, 1975.
- , *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*, Barcelona, Anagrama, 1995.
- BORDIEU, Pierre, *Las reglas del arte. (Génesis y estructura del campo literario)*, Barcelona, Anagrama, 1995.
- , *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, 2003.
- BORGES, J. Luis, “Anatomía de mi Ultra”, *Ultra*, N° 11 (1921), (s.p.).
- , *Obras completas en colaboración*, Madrid, Alianza Editorial, 1983.

- BORNAY, Erika, *"La cabellera femenina"*, Madrid, Cátedra, 1994.
- , *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 1999.
- BOUSOÑO, Carlos, *Teoría de la expresión poética*, vol. I y II, Madrid, Gredos, 1999.
- BOWLBY, J., *Attaccamento e perdita*, Turín, Opere Y. Boringhieri, 1976. [*La separación afectiva*, Buenos Aires, Paidós, 1976].
- BUÑUEL, Luis, "El cine, instrumento de poesía", *Litoral. De los orígenes a los años 30*, N° 235 (2003), pp. 130-134.
- BURGOS, Carmen de, *La mujer moderna y sus derechos (1927)*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia - Biblioteca Nueva, 2007.
- CABALLÉ, Anna, "Memorias y autobiografías escritas por mujeres (siglos XIX y XX)", en Iris M. Zavala (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, tomo 5, Barcelona, Anthropos, 1998, pp. 111-137.
- , "Presentación", *La pluma como espada. Del Romanticismo al Modernismo*, Barcelona, Lumen, 2004.
- (dir.), *La vida escrita por mujeres* (4 vols.), Barcelona, Círculo de lectores, 2003.
- , *La vida escrita por las mujeres. II: Contando estrellas. Siglo XX /1920-1960*, Barcelona, Lumen, 2004.
- , "Que quiero vivir", ABC, 30 de septiembre de 2007, p. 83.
- CABEZAS, Antonio, *Jaikus inmortales*, Hiperión, Madrid, 1999.
- CALINESCU, Matei, *Cinco caras de la modernidad*, Madrid, Tecnos, 1991.
- CAMBRILS, María, *Feminismo socialista*, Prólogo de Clara Campoamor, Valencia, Tip. Las Artes, 1925.
- CAMUS, Albert, *Le mythe de Sisyphe*, Gallimard, París, 1965.
- CANSINOS-ASSENS, Rafael, "Crítica literaria. *Canciones de mar y tierra* (versos) por Concha Méndez Cuesta. Buenos Aires, 1930", *La Libertad*, [Archivo de La Residencia de Estudiantes→ CM-8.2. Álbum Café / 00010502].
- CANO BALLESTA, Juan, *Literatura y tecnología. Las letras españolas ante la revolución industrial (1900-1930)*, Madrid, Orígenes, 1981.

CAPDEVILA-ARGÜELLES, Nuria, “Autobiografía y autoría de mujer en el exilio”, *Journal of Iberian and Latin American Research*, Nº 1 (2011), pp. 5-16.

CAPEL MARTÍNEZ, Rosa M^a, *El sufragio femenino en la Segunda República española*, Granada, Universidad de Granada, 1975.

—, *El trabajo y la educación de la mujer en España (1900-1930)*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982.

—, *Mujer española y Sociedad: bibliografía (1900-1984)*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1984.

—, “El modelo femenino en la España de comienzos del siglo XX”, V. MAQUIEIRA [et al] (eds.), *Mujeres y hombres en la formación del pensamiento occidental*, Madrid, UAM, 1989.

—, “Debate, conquistas y expectativas de la educación de la mujer española durante la edad de plata”, *Mujer y Educación en España. 1986-1975*, Santiago de Compostela, Sociedad Española de la Historia de la Educación et al, 1990.

CARDWEL, Richard A., “Los 'Borradores silvestres' juanramonianos” en Francisco Rico (dir.), *Historia y Crítica de la Literatura Española; Época contemporánea 1914-1939*, Víctor García de la Concha (coord.), Barcelona, Editorial Crítica, 1984, pp. 178-183.

CARO ROMERO, Joaquín, “Introducción”, *Antología de la poesía erótica española de nuestro tiempo*, Gap, Ruedo ibérico, 1973, pp. 5-15.

CASTILLO, David; SARDÁ, Marc, *Conversaciones con José “Pepín” Bello*, Barcelona, Anagrama, Biblioteca de la memoria, 2007.

CASTILLO MARTÍN, Marcia, “La *fémima insurgente*: personaje femenino y modernidad en la vanguardia española de los años veinte”, *Espéculo* (Revista digital), Nº 23 (2003).

CASTRO, Rosalía de, *Obra poética*, Madrid, Espasa-Calpe, 1980.

—, *Obras Completas*, Introducción de Víctor García Martí, Madrid, Aguilar, 1982.

—, *En las orillas del Sar*, prólogo de Manuel Murguía, Madrid, Páez Edit., 1884.

—, *Obras Completas*, Manuel Arroyo Stephens (ed.), Madrid, Turner Libros, 1993.

- CEDOMIL, Goic, “*Altazor* de Vicente Huidobro” en Francisco Rico (dir.), *Historia y Crítica de la Literatura Hispanoamericana. Tomo III: Época contemporánea*, Barcelona, Crítica, 1988.
- CEREZO GALÁN, Pedro, “Metáfora y pensamiento de Unamuno” en José Carlos Mainer (dir.), *Historia y Crítica de la Literatura Española, Modernismo y 98*, 6/1 (1º suplemento), Barcelona, Mondadori, 1994, pp. 253-257.
- CERNUDA, Luis, *Donde habite el olvido*, Madrid, Signo, 1936.
- , *La realidad y el deseo*, Madrid, Cruz y Raya, 1936.
- , *Las Nubes. Desolación de la quimera*, Luis Antonio de Villena (ed.), Madrid, Cátedra, 1984.
- , *Poesía completa*, (2 vols.), Derek Harris y Luis Maristany (eds.), Madrid, Ediciones Siruela, 1993 y 2002.
- , *Donde Habite el olvido*, A. Jiménez Millán (ed.), Madrid, Residencia de Estudiantes, 2004.
- , “Estudios sobre poesía contemporánea (1957)”, en *Obras Completas*, Barcelona, RBA Instituto Cervantes, 2006, pp. 65-251.
- CERVENKA, Miroslav, “Sobre el artefacto en la literatura” (1898), en *Criterios* (La Habana), Nº 28 (1919).
- CERVERA, Juan, *Teoría de la Literatura Infantil*, Bilbao, Universidad de Deusto-Ediciones Mensajero, 1991.
- CHACEL, Rosa, *Obra completa*, Tomo IV, Valladolid, Centro de Creación y Estudios Jorge Guillén, 1993.
- CHAMPOURCIN, Ernestina de, “3 proyecciones”, *Síntesis*, 30, Buenos Aires, 1929, pp. 329-335.
- , *Hai-kais espirituales*, México, A. Finisterre, 1967.
- , *Poesía a través del tiempo*, José Ángel Ascunce (ed.), Barcelona, Anthropos, 1991.
- CHECA PUERTA, Julio E., “Los teatros de Gregorio Martínez Sierra” en Dru Dougherty; M^a Francisca Vilches de Frutos (coords.), *El teatro en España: entre la tradición y la vanguardia (1918-1839)*, Madrid, CSIC, 1992, pp. 121-126.

—, “Gregorio Martínez Sierra y el cine: de Madrid a Hollywood”, *Anales de la Literatura española contemporánea*, vol. 27, Nº 1 (2002), pp. 45-68.

—, “María Martínez Sierra: una escritora en el exilio”, *Roles de género y cambio social en la literatura española del siglo XX*, Pilar Nieva de La Paz (coord.), Amsterdam-New York, Rodopi, 2009, pp. 205-226.

CHODOROW, Nancy, *The Reproduction of Mothering: Psicoanálisis and the Sociology of Gender*, Berkeley, University of California Press, 1978.

—, *El ejercicio de la maternidad: psicoanálisis y sociología de la maternidad y paternidad en la crianza de los hijos*, Barcelona, Gedisa, 1984.

CIPLJAUSKAITÉ, Biruté, *La soledad y la poesía española contemporánea*, Madrid, Ínsula, 1962.

—, *El poeta y la poesía. (Del Romanticismo a la poesía social)*, Madrid, ED. Ínsula, 1966.

—, *Deber de plenitud. La poesía de Jorge Guillén*, México, Sepsetentas (Secretaría de Educación Pública), 1973.

—, “El ‘espejo de las generaciones’ en la narrativa femenina contemporánea”, *Actas del IX Congreso de la AIH*, II, S. Neumeister, (ed.) Frankfurt/Main, Vervuert Verlag, 1989, pp. 201-210.

—, “Escribir entre dos exilios: Las voces femeninas de la Generación del 27”, en Adolfo Sotelo Vázquez y Marta Cristina Carbonell (eds.), *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, vol. II, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1989, pp. 119-126.

—, *De signos y significaciones. I. Juegos con la Vanguardia: poetas del 27*, Rubí (Barcelona), Anthropos, 1999.

—, *La construcción del yo femenino en la literatura*, Cádiz, UCA, 2004.

CIVERA I SORMANI, J., “El veritable feminismo” (1930) en Mary Nash (ed.), *Mujer, familia y trabajo en España 1875-1936*, Barcelona, Anthropos, 1983., pp. 66-69.

CIXOUS, Hélène, *La Jeune née*, Paris, Union Générale des Éditions, 1975.

—, *La venue à l'écriture*, Paris, UGE, 1977.

- , *La risa de la medusa*, Madrid, Anthropos, 1995.
- COHEN, Jean, *Estructura del lenguaje poético*, Madrid, Gredos, Madrid, 1970.
- CONDE, Carmen, *Poesía femenina española viviente: antología*, Madrid, Arquero, 1954.
- (ed.) *Poesía femenina española*, Barcelona, Bruguera, 1967.
- , *Derramen su sangre las sombras*, Madrid, Torremozas, 1983.
- , *Poesía femenina española (1950-1960): antología*, Barcelona, Bruguera, 1971.
- CONDE GUERRI, María José, “Escritoras europeas y americanas en la década de los veinte: las memorias armadas”, en *Letras en el espejo: ensayos de literatura americana comparada /* María José Álvarez Maurín, Manuel Broncano Rodríguez, José Luis Chamosa González (coords.), León, Universidad-Secretariado de Publicaciones, 1997, pp. 67-78.
- CORBALÁN, Pablo, “Concha Méndez impresora. De la calle Viriato al exilio mexicano”, *Los libros de El Sol*, viernes 14 de diciembre de 1990, (s.p.).
- CORREA RAMÓN, Amelina, "Plumas femeninas en el fin de siglo español: del ángel del hogar a la feminista comprometida", *Ojáncano. Revista de literatura española*, Nº 18 (2000), pp. 61-96.
- , “La interpretación de los prototipos femeninos finiseculares en la obra de Vicente Blasco Ibáñez”, *Hacia la re-escritura del canon finisecular. Nuevos estudios sobre las direcciones del modernismo*, Granada, Universidad de Granada, 2006, pp. 201-218.
- , “El poema «Elegía»: Una reinterpretación lorquiana de los prototipos femeninos de fin de siglo”, *Bulletin of Hispanic Studies*, Vol. LXXVIII, Nº 1 (2001), pp. 47-56.
- CROCE, Benedetto, *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general* (1902), Pedro Aullón de Haro y Jesús García Gabaldón (eds.), Málaga, Ágora, 1997.
- CRUZ, San Juan de la, *Poesías completas y otras páginas*, J. Manuel Blecua (ed.), Zaragoza, Clásicos Ebro, 1976.
- DARÍO, Rubén, *Obra poética completa*, Madrid, Aguilar, 1932.
- , *Cantos de vida y esperanza*, Madrid, Espasa-Calpe, 1980.
- DAVIES, Catherine, *Spanish Women's Writing 1849-1996*, London, The Athlone Press, 1998.

- DEBICKI, Andrew P., *Estudios sobre poesía española contemporánea. La generación de 1924-1925*, Madrid, Gredos, 1968.
- DELGADO MARTÍN, Jaime, *Historia General de España y América, Hispanoamérica en el siglo XX. Tomo XVIII*, Madrid, Editorial Rialp, 1992.
- DELGADO, Josefina, *Alfonsina Storni. Una biografía*, Buenos Aires, Planeta, 2001.
- DERRIDA, Jacques, *L'écriture et la différence*, París, Seuil, 1967.
- DEVOTO, Daniel; SPITZER, Leo, "Tradiciones y técnicas en la poesía de Lorca", *Historia y Crítica de la Literatura Española*, Francisco Rico (dir.), Época Contemporánea 1914-1939, Víctor García de la Concha (coord.), Barcelona, ed. Crítica, 1983, pp. 385-392.
- DÍAZ-DIOCARETZ, Myriam; ZAVALA, Iris M (coords.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). Teoría feminista: discursos y diferencia*, Tomo I, Barcelona, Anthropos Editorial Rubí, 1999.
- DÍAZ FERNÁNDEZ, José, "Concha Méndez Cuesta: *Surtidor: poesías*" en: *El Sol*, Madrid, 29 de marzo de 1928, p.2.
- , *La Venus mecánica*, Madrid, Ediciones Ulises, 1930.
- , *La Venus mecánica (1929)*, Madrid, Moreno-Ávila Editores, 1989.
- DÍAZ MARTÍNEZ, Manuel, "La generación del 27 e Hispanoamérica", *Cuadernos hispanoamericanos*, N° 514-515, (1993), pp. 143-154.
- DÍAZ ROIG, Mercedes (ed.), *El Romancero viejo*, Madrid, Cátedra, 1983.
- DIDIER, Béatrice, *L'Écriture-femme*, Paris, PUF, 1981.
- DIEGO, Gerardo, *Poesía española contemporánea*, nueva edición completa, Madrid, Taurus, 1968.
- , "Poesía y creacionismo de Vicente Huidobro", en René Costa (coord.), *Vicente Huidobro y el creacionismo*, Madrid, Taurus, 1975, pp. 177-208.
- DIEGO HIERRO, José "Primeros pasos de Alberti", Documentos, *El Mundo*, jueves 28 de octubre de 1999.
- DÍEZ, Gloria, *Mujer de aire, mujer de agua*, Madrid, Adonais Rialp, 1982.
- DÍEZ CANEDO, Enrique, "A manera de epitalamio", *El Sol*, Madrid, 5 de junio de 1932, (s.p.).

- , “Bodas de poetas”, *La Nación*, Buenos Aires, 18 de septiembre de 1932, (s.p.).
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, *Panorama crítico de la generación del 27*, Madrid, Castalia, 1987.
- , “Preliminar”, *Antología poética de la generación del 27*, Madrid, Alhambra, 1989.
- , *Poesía Española de Vanguardia (1918-1936)*, Madrid, Clásicos Castalia, 1995.
- , “San Juan de la Cruz y la Poesía contemporánea”, *Estudios humanísticos. Filología*, N° 17 (1995), pp. 95-110.
- , “Concha Méndez, mujer de acción”, *La Opinión*, Murcia, 27 de julio, 2008.
- , *Los poetas del 27, clásicos y modernos*, Murcia, Ediciones Tres Fronteras, 2009.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco J.; PACO, Mariano de, *En un pozo de lumbre. Estudios sobre Carmen Conde*, Murcia, Fundación Cajamurcia, 2008.
- DIJKSTRA, Bram, *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Madrid/Barcelona, Editorial Debate/Círculo de Lectores, 1994.
- DINVERNO, Melissa, “Gendered Geographies: remapping the Space of the Woman Intellectual in Concha Méndez's *Memorias habladas, memorias armadas*”, *Revista de estudios hispánicos*, N° 1 (2003), pp. 49-74.
- DOMENCHINA, Juan José, *Obra poética*, Amelia de Paz (ed. e intro.), Volumen II, Madrid Castalia, 1995.
- DUNN MASCETTI, Manuela, *Diosas. La canción de Eva*, Barcelona, Robinbook/Círculo de Lectores, 1990.
- ROZAS, Juan Manuel; TORRES NEBRERA, Gregorio, *El grupo poético del 27*, Madrid, Cíncel, 1980.
- DOLLIMORE, J.; GREENBLATT, S.; GEER, M. R. LIU, *Nuevo historicismo*, Antonio Penedo y Gonzalo Portón (eds.), Madrid, Arco Libros, 1998.
- DOMENCHINA, Juan José, *Perpetuo arraigo (1939-1949)*, México, Ed. Signo, 1949.
- , “Concha Méndez”, *Antología de la poesía contemporánea: 1900-1936*, México D.F., Atlante, 1941, p. p. 387.

- , “Soneto (388)”, *Obra poética*, Amelia de Paz (ed.), Volumen II, Madrid Castalia, 1995.
- DOMINGO CUADRIELLO, Jorge, “Manuel Altolaguirre: su exilio en Cuba y su labor como impresor”, *República de las Letras*, Nº 93 (2005), pp. 32-44.
- , “Eclesiásticos españoles antifranquistas refugiados en Cuba”, *República de las Letras*, Nº 113 (2009), pp. 72-90.
- DOMÍNGUEZ PRAT, Pilar, *Voces del exilio. Mujeres españolas en México 1939-1950*, Madrid, Dirección General de la Mujer, 1994.
- DOUGHERTY, Dru; VILCHES DE FRUTOS, M^a Francisca (coords. y eds.), *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia: 1918-1939*, Madrid, CSIC/FFGL/Tabapress, 1992.
- , *La escena madrileña entre 1926 y 1931: Un lustro de transición*, Madrid, Fundamentos, 1997.
- DREYFUS-ARMAND, Geneviève, *El exilio de los republicanos españoles en Francia*, Barcelona, Editorial Crítica, 2000.
- DURÁN, M^a Ángeles, *Mujeres y hombres: La formación del pensamiento igualitario*, Madrid, Castalia, 1993.
- ECHEVARRÍA DEL PRADO, Vicente, “Manuel Altolaguirre y Concha Méndez”, *Novedades. El mundo de las aventuras. Pausas literarias*, Suplemento dominical, México DF, domingo 30 de mayo de 1948, p. 2.
- ECO, Umberto, *La estructura ausente*, Barcelona, Lumen, 1974.
- , *De los espejos y otros ensayos*, Barcelona, Lumen, 2000.
- ELIOT, Tomas S., *Función de la poesía y función de la crítica*, trad. Jaime GIL DE BIEDMA, Barcelona, Seix Barral, 1968.
- , “Hamlet and his Problems”, *The sacred Word*, London, Methuen, 1950.
- , “Hamlet and his Problems” en *Selected Essays*, 3^a ed. London, Faber, 1951.
- ELIZALDE, Rosa Miriam, “Vine con el deseo de querer a las gentes”, *Paloma Altolaguirre. Encuentro en La Habana. Aitana Alberti y doce poemas de Concha Méndez*. Centenario de

Manuel Altolaguirre, Centro Cultural Dulce María Loynaz, *La Jiribilla*, Revista de Cultura Cubana, septiembre de 2007, Año VI.

ENA BORDONADA, Ángela, *Novelas breves de escritoras españolas (1900-1936)*, Madrid, Castalia-Instituto de la Mujer, 1990.

—, “Las crónicas del primer tercio del siglo XX: entre el yo testimonial y el yo subjetivo”, *Compás de letras. Monografías de literatura española*, Nº 1 (1992), pp. 228-243.

—, “Jaqué al ángel del hogar: escritores en busca de la nueva mujer del siglo XX”, *Romper el espejo: la mujer y la transgresión de código en la literatura española, escritura, lectura, textos (1001-2000): III Reunión Científica Internacional*, Córdoba, Universidad-Servicio de Publicaciones, 2001, pp. 89-119.

—, “La memoria del viaje: viajes y libros de viajes de escritoras española del primer tercio del siglo XX” en M^a José Porro Herrera y Blas Sánchez Dueñas (coords.), *Mujer y memoria: representaciones, identidades y códigos*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2009, pp. 103-134.

ESPRONCEDA, José de, *Obras completas*, Diego Martínez Torrón (ed.), Madrid, Cátedra, 2006.

ETXEBARRÍA, Lucía, *La letra futura*, Barcelona, Destino, 2000.

ETXEBARRÍA, Lucía; NÚÑEZ, Sonia, *En brazos de la mujer fetiche*, Barcelona, Destino, 2002.

FAGOAGA, Concha, *La voz y el voto de las mujeres 1977-1931*, Barcelona, Icaria, 1985.

—, “Notas para una historia social del movimiento de las mujeres: signos reformistas y signos radicales”, M^o Carmen GARCÍA-NIETO (coord.), *Actas de las IV Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*, Madrid, UAM-Seminario de Estudios de la Mujer, 1986, pp. 453-462.

FERRIS, José Luis, “Maruja Mallo, la gran tapada del 27” en *Mujer y literatura en el siglo XX*, Málaga, Centro Cultural Generación del 27, Diputación de Málaga, 2006, pp. 119-134.

FERNÁNDEZ INSUELA, Antonio, "Presentación de la poesía de Blanca Andreu, Francisco Castaño y Aurelio González Ovies" en José Luis Caramés, Santiago González (eds.), *Género y sexo en el discurso artístico*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995, pp. 297-305.

—, (coord. y pres.) *El exilio literario asturiano de 1939 (Actas del Congreso Internacional "Sesenta años después" 1999)*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2000, pp. 11-16.

FERNÁNDEZ MARTORELL, Concha, *María Zambrano. Entre la razón, la poesía y el exilio*, Mataró, Ediciones de Intervención Cultural, 2004.

FERNÁNDEZ-MEDINA, Nicolás, "Proverbios y Cantares de Antonio Machado", *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Research on Spain, Portugal and Latin America*, N° 5 (2010), pp. 613-624.

FERRATER MORA, José, *Diccionario de filosofía*, Tomo I, Barcelona, Ariel, 1998.

FLOECK, Wilfried; VILCHES DE FRUTOS, Francisca (eds.), *Teatro y sociedad en la España actual*, Madrid, Iberoamericana, 2004.

FOLGUERA, Pilar, *Vida cotidiana en Madrid. Primer tercio del siglo a través de fuentes orales*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1986.

—, "Las mujeres de Madrid como agentes de cambio social. El siglo XX", Madrid, UAM, 1997.

—, (ed.), *El feminismo en España: dos siglos de historia*, Madrid, Ed. Pablo Iglesias, 2007.

FORDHAM, Frieda, *Introducción a la psicología de Jung*, Madrid, Ediciones Morata, 1970.

FRANCO, Jean, *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

FRANCOS RODRÍGUEZ, José, *La mujer y la política españolas*, Madrid, Pueyo, 1920.

FREUD, Sigmund, *Psicoanálisis aplicado y técnica psicoanalítica*, Madrid, Alianza, 1972.

—, *El yo y el ello*, Madrid, Alianza Editorial, 1985.

- FUENTE, Inmaculada de la, “Maruja Mallo y Concha Mendez: la nostalgia de la modernidad”, *Mujeres de la posguerra. De Carmen Laforet a Rosa Chacel: historia de una generación*, Barcelona, Planeta, 2002, pp. 448-471.
- FURMAN, R. A., *The child and his family: The impact of disease and death*, E. J. Anthony & Koupernik, New York, Wiley, 1973.
- GADAMER, Hans Georg, *Verdad y Método I. Fundamentos de una filosofía hermenéutica*, Salamanca, Sígueme, 1977.
- GALA, Blasco; BUENO, Juan Antonio; LÓPEZ, Consuelo [et al], *Modernismo*, en Felipe B. Pedraza Jiménez (coord.), *Manual de Literatura Hispaoamericana III*, Estella (Navarra), Cénlit, 1998.
- GAOS, José, *Pensamiento de lengua española*, México, Stylo, 1945.
- , “Los ‘transterrados’ españoles de la filosofía en México”, *Filosofía y Letras*, N° 36 (1949), pp. 207-231.
- , “La adaptación de un español a la sociedad hispanoamericana” en *Revista de Occidente*, N° 38. Madrid, mayo, (1966), pp. 168-178.
- , “Confesiones de transterrado” en *Universidad de México*, N° 521 (1994), pp. 3-9.
- , *Obras Completas*, VIII, México, UNAM, 1996.
- GAOS, Vicente, *Antología del grupo poético de 1927*, Madrid, Cátedra, 1977.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, *La poesía española de posguerra*, Madrid, Prensa Española, 1973.
- , *Época contemporánea: 1914-1939*, en *Historia Crítica de la Literatura Española*, Francisco RICO, Barcelona, Crítica, 1984.
- , “Concha Méndez, *Poemas (1926-1986)*”, *ABC Literario*, Madrid, 1995, p. 8.
- , *Historia de la Literatura Española. El Siglo XIX (I)*, Madrid, Espasa Calpe, 1998.
- , “Introducción”, *Antología comentada de la generación del 27*, Madrid, Espasa-Calpe, 1998.
- GARCÍA JAMBRINA, Luis Miguel, *La otra generación poética de los 50*, Madrid, UNED, 2009.

—, “La elocuencia del cine mudo: cine y poesía en Rafael Alberti”, *Clarín: Revista de nueva literatura*, N° 20 (1999), pp. 14-19.

—, “La vida como fragmento de vida: la renovación literaria de 1902”, *Revista de Occidente*, N° 259 (2002), pp. 114-123.

—, “María Zambrano y Claudio Rodríguez: una iluminación mutua” en Juan Antonio González Fuentes, José M^a Beneyto Pérez (coords.), *María Zambrano: la visión más transparente*, Madrid, Trotta, 2004, pp. 157-172.

GARCÍA LORCA, Federico, *Primer Romancero gitano 1924-1927*, Madrid, Revista de Occidente, 1928.

—, *Poeta en Nueva York*, pról. de José Bergamín, México, Séneca, 1940.

—, *Obras Completas*, vol. VI, Guillermo de Torre (ed.), Buenos Aires, Losada, 1943.

—, *Obras completas*, prólogo de Jorge Guillén y epílogo de Vicente Aleixandre, Madrid, Aguilar, 1969.

—, *Diván de Tamarit, Llanto por Ignacio Sánchez Mejías, Sonetos*, Mario Hernández (ed.), Madrid, Alianza, 1981.

—, *Epistolario completo*, Christopher Maurer y Andrew A. Anderson (eds.), Madrid, Cátedra, 1997.

—, *La casa de Bernarda Alba*, M^a Francisca Vilches de Frutos (ed.), Madrid, Cátedra, 2005.

GARCÍA LOZANO, Inmaculada; MORENO BURGOS, M^a Dolores, *Los raíles del exilio. “Niños de Morelia”: Un éxodo a México*, Madrid, Colmenar Impresores, 2007.

GARCÍA MONTERO, Luis, “Símbolos y paraísos artificiales en la poesía del exilio de Rafael Alberti”, en *Historia Crítica de la Literatura Española (Época contemporánea. 1914-1939) I suplemento*, Agustín Sánchez Vidal (ed.), Barcelona, Crítica, 1995, pp. 278-281.

GARCÍA PASCUAL, Raquel, “Travestismo y destape del tabú: el teatro de Luis Riaza” en Pilar Nieva de la Paz (coord.), *Roles de género y cambio social en la literatura española del siglo XX*, Ámsterdam-New York, Rodopi, 2009, pp. 121-139.

GARCÍA-POSADA, Miguel, “Memorias habladas, memorias armadas”, *ABC Literario*, Madrid 1 de septiembre de 1990, p. 45.

—, *Acelerado sueño. Memoria de los poetas del 27*, Madrid, Espasa-Calpe, 1999.

—, “Antonio Machado y la modernidad: una revisión”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 691 (2008), p. 65-86.

GARFIAS, Pedro, *El ala del sur (Antología poética 1926-1967)*, José M^a Barreda López (ed.), Sevilla, Renacimiento, 2008.

GAVIÑA, Susana, “Pioneras de la modernidad”, *ABC*, 30 de septiembre de 2007, p. 82.

GEIST, Anthony L., “El 27 y la vanguardia: una aproximación ideológica”, *Cuadernos hispanoamericanos*, N° 514-515 (1994).

GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan (eds.), *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 1998.

GILLIGAN, Carol, *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development*, Boston, Harvard University Press, 1982.

GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto, “Las mujeres de Cogul”, *La Gaceta Literaria*, 122, Madrid, 15 de febrero de 1932.

—, “Revista literaria ibérica”, *Revista de las Españas*, 2 / 17-18 (1928), p. 31.

GIRAD, Alain, *Le journal intime*, París, P.U.F., 1963.

GOLDMAN, Lucien “El estructuralismo genético en sociología de la literatura”, *Literatura y sociedad. Problemas de metodología en sociología de la literatura*, R. Barthes [et al], Barcelona, Martínez Roca, 1971, pp. 205-222.

GÓMEZ BLESA, Mercedes, “Escribo, luego existo: las ensayistas de la Edad de Plata”, *Revista de Occidente*, N° 323 (2008), pp. 74-90.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Greguerías selectas*, pról. Rafael Calleja, Saturnino Calleja, 1919.

—, *Obras completas*, vol. I, Ioana Zlotescu (ed), Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 1996.

- GÓMEZ REDONDO, Fernando, *Manual de Crítica Literaria contemporánea*, Madrid, Castalia Universidad, 2008.
- GÓNGORA, Luis de, *Obras completas*, I, Domingo Ynduráin (dir.), Madrid, Ediciones de la Fundación José Antonio de Castro, 2000.
- GONZÁLEZ, Ángel, “La poesía de la generación del 27”, *Cuadernos hispanoamericanos*, N^a 514-515, (1993), pp. 39-52.
- GONZÁLEZ DEL VALLE, Luis T., *El canon: reflexiones sobre la recepción literaria-teatral: Pérez de Ayala ante Benavente*, Madrid, Huerga y Fierro, 1993.
- GONZÁLEZ MONTES, Yara, “El mecanismo crítico-creador y el caso de Rosalía de Castro”, *Actas IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Berlín, 18-23 agosto 1986), Sebastián Neumeister (coord.), Vol. 2, Frankfurt am Main, Vervuert, 1989, pp. 57-64.
- GONZÁLEZ VÁZQUEZ, Araceli, “Mujeres y Exilio Republicano: Cartas de Consuelo Berges a Concha Méndez Cuesta”, en: *Actas del I Congreso de Exilio Republicano*, 1999, pp. 113-122.
- GRANDE, Félix, “¿Para qué sirve la poesía?”, *Cuadernos hispanoamericanos*, N^o 687 (2007), pp. 9-16.
- GRANDES, Almudena, “Concha Méndez: una mujer republicana, una partidaria de la felicidad”, *El maquinista de la Generación*, N^{os} 3 y 4 (2001), pp. 67-68.
- GRAVES, Robert, *Los mitos griegos*, I, Madrid, Alianza, 2002 (2^a edic.).
- GREIMAS, A.J., *Semántica estructural: investigación metodológica*, versión española de Alfredo de la Fuente, Madrid, Gredos, 1971.
- GRIMSLEY, Ronald, *La filosofía de Rousseau*, Madrid, Alianza Editorial, 1993.
- GUBERN, Román, *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, Barcelona, Anagrama, 1999.
- GUÉNON, RENÉ, *Símbolos fundamentales de la Ciencia Sagrada*, Michel Vâlsan (ed.), Buenos Aires, Universitaria, 1969.
- GUILLÉN, Claudio, “Concha Méndez, *Poemas. Sombras y sueños*”, *Suma bibliográfica*, 2, México, D.F., mayo de 1946, p. 25.

—, *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada*, Barcelona, Editorial Tusquets, 1998.

—, “El destiempo”, *Entrevista a Claudio Guillén* (3-septiembre-2003). [(Vídeo), www.cervantesvirtual.com].

GUILLÉN, Jorge, *Lenguaje y poesía*, Madrid, Alianza, 1972 (2ª ed.).

GUIRAUD, Pierre, *La semiología*, México / España / Argentina / Colombia, Siglo XXI editores, 1977.

HARD, Robin, *El gran libro de mitología griega*, Madrid, La esfera de los libros, 2004.

HAYA, Vicente, *Haiku-dô. El haiku como camino espiritual*, Barcelona, Editorial Kairos, 2007.

HEIDEGGER, Martin, *Feldweg-Gespräche (1944/45)*, *Gesamtausgabe*, vol. 77, Frankfurt/Main, Vittorio Klostermann, 1995.

HERNÁNDEZ, Teresa, “Los poemas marinos de Rejano”, *El maquinista de la Generación*, Nºs 3 y 4 (2001), pp. 14-19.

HERNÁNDEZ, Mario, *Libro de los dibujos de Federico García Lorca*, Madrid, Tabapress / Fundación Federico García Lorca, 1990.

HERNÁNDEZ, Miguel, *Elegía a Ramón Sijé*, *Revista de Occidente*, Año XIII, Nº CL (1935), pp. 306-307.

—, *Perito en lunas. El rayo que no cesa*, Agustín Sánchez Vidal (ed.), Madrid, Alhambra, 1976.

—, *Obra poética completa*, Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia (eds.), Madrid, ZERO, 1977.

—, *Obra completa*, Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira (eds.), Madrid, Espasa Calpe, 1992.

HERON, Liz, *Streets of Desire: Women's Fiction in the Twentieth Century City*, Londres, Virago, 1993.

HERRERO SENÉS, Juan, *Nihilismo y Literatura de entreguerras en España (1918-1936)*, tesis dirigida por Dra. Dolors Oller Rovira, Barcelona, Universidad Pompeu Fabra, 2006, ISBN 84-690-0321-6.

HIERRO, José, “Primeros pasos de Alberti”, *El Mundo Documentos*, jueves 28 de octubre de 1999. [Centro virtual Cervantes]

HOPPE, Else, *El hombre en la literatura de mujer*, Madrid, Gredos, 1964.

HUIDOBRO, Vicente, *Poesía y prosa*, precedida del ensayo del *Creacionismo*, Madrid, Aguilar, 1967.

—, *Manifestes*. Altazor, Paris, Editions Champs, 1976.

HUSAIN, Shahrukh, *La Diosa. Creación, fertilidad y abundancia. Mitos y arquetipos femeninos*, Köln (Alemania), Taschen, 2001.

IBARRA, René, “La ‘frontera’ entre *Romancero gitano* y *Poeta en Nueva York*: Crisis o fractura. Los poemas en prosa de Federico García Lorca”, *Hipertexto*, Nº 1 (2005), pp. 11-19.

ILIE, Paul, *Literatura y exilio interior*, Madrid, Fundamentos, 1981.

INFANTE, José, “Concha Méndez, sólida”, *Sur Cultural*, Nº 92 (1987), (s.p.).

ISER, Wolfgang, *El acto de leer: teoría y efecto estético*, Madrid, Taurus, 1987.

ITURRALDE, Gamito, “Campeona de natación y poetisa. Concha Méndez, del Lyceum Club”, *El Diario Alavés*, Vitoria. [CM-8.2- Álbum Café / 00010553-00010554. Archivo de la Residencia de Estudiantes].

—, “Campeona de natación y poetisa. Concha Méndez, del Lyceum Club”, *El Diario Alavés*, Vitoria, en James VALENDER (ed.), *Concha Méndez en su mundo (1898-1986)*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 2001, pp. 33-38.

JACKOBSON, Roman, *Fundamentos del lenguaje*, Madrid, Ayuso-Pluma, 1980.

JASPERS, Karl, *Entre el destino y la voluntad*, Madrid, Guadarrama, 1969.

JAUSS, Hans Robert, *Experiencia estética y hermenéutica literaria (Ensayos en el campo de la experiencia estética)*, Madrid, Taurus, 1986.

—, *La historia de la literatura como provocación*, Barcelona, Península, 2000.

JIMÉNEZ, Juan Ramón, *Españoles de tres mundos*, Buenos Aires, Losada, 1942.

—, *El modernismo. Notas en torno de un curso, 1953*, México, Aguilar, 1962.

—, *Arias tristes*, Madrid, Taurus, 1981.

JIMÉNEZ HEFFERNAN, Julián, “Poesía española (1900-1939)”, *Historia de la Literatura. El mundo moderno 1914 hasta nuestros días*, vol. VI, Madrid, AKAL, 2004, pp. 263-292.

JIMÉNEZ MORALES, María Isabel, “Marisabidillas y literatas del XIX español: jalones literarios en la lucha por la emancipación e ilustración femeninas”, en RAMOS PALOMO, Dolores (ed.), *Femenino plural. Palabra y memoria de mujeres*, Málaga, Universidad de Málaga, 1994, pp. 51-69.

JIMÉNEZ TOMÉ, M^a José [et al] (eds.), *Estudios sobre la mujer: marginación y desigualdad*, Málaga, Universidad de Málaga, 1994.

—, “Concha Méndez, ser desde allí”, *Españolas del siglo XX, promotoras de la cultura*, M^a José Jiménez Tomé e Isabel Gallego Rodríguez (eds.), Málaga, Centro de ediciones de la Diputación de Málaga, 2003, pp. 129-177.

—, “Soles y agonías de las escritoras del 27”, *Mujer y literatura en el siglo XX*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 2006, pp. 47-67.

JOHNSON, Louise, “Women Writing on Physical Culture in Pre-Civil War Catalonia”, *Mirrors and Echoes. Women’s Writing in Twentieth-Century Spain*, Edited by Emilie L. Bergmann y Richard Herr (eds.), Berkeley /Los Angeles /London, Global, Area, and International Archive-University of California Press, 2007, pp. 29-46.

JOHNSON, Roberta, “Issues and Arguments in Twentieth Century Spanish Feminist Theory”, *ALEC*, N^o 1-2 (2005), pp. 243-272.

—, “El concepto de la soledad en el pensamiento feminista español” en Pilar Nieva de la Paz (coord. y ed.), *Roles de género y cambio social en la Literatura española del siglo XX*, Amsterdam-New York, Editions Rodopi, 2009, pp. 23-45.

JUNG, Carl Gustav, *Símbolos de transformación*, 2^a edición, supervisión Enrique Butelman, Buenos Aires, Edit. Paidós, 1962.

—, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Buenos Aires, Edit. Paidós, 1970.

—, *Instinct and the Unconscious*, traducido por Frieda Fordham como *Introducción a la psicología de Jung*, Madrid, Ediciones Morata, 1970.

- , *Obra Completa. Volumen 9/ I: Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*, Madrid, Editorial Trotta, 2002.
- KEARNEY, Richard *The Wake of Imagination: Ideas of Creativity in Western Culture*, London, Hutchinson, 1988.
- KEATS, John, *Obra completa en poesía*, Arturo Sánchez (trad.), Tomo I, Barcelona, Ediciones 29, 1976.
- , *Poesía completa*, Ed. bilingüe, Tomo I, Barcelona, Ediciones 29, 1977.
- KIERKEGAARD, Sören, *El concepto de la angustia*, trad. de J. Gaos, Madrid, Revista de Occidente, 1930.
- KIRKPATRICK, Susan, *Las románticas: escritoras y subjetividad en España. 1830-1850*. Madrid, Ed. Cátedra, 1991.
- , *Mujer, Modernismo y Vanguardia en España*, Madrid, Cátedra, 2003.
- KNAPP BOETTICHER, Klaus, (1986) *Beyond Endurance: When a child dies*. Referido por Judith. A. SAVAGE, *Duelo por las vidas no vividas*, Barcelona, Ediciones Luciérnaga, 1992.
- KRISTEVA, Julia, *La révolution du langage poétique*, París, Seuil, 1974.
- KUNDERA, Milan, *La ignorancia*, Barcelona, Tusquets, 2000.
- LACAN, Jacques, *Los escritos técnicos de Freud: 1953-1954*, Barcelona-Buenos Aires, Paidós, 1981.
- LADA FERRERAS, Ulpiano, *La narrativa oral literaria. Estudio pragmático*, Kassel, Reichenberger/Universidad de Oviedo, 2003.
- , “El proceso comunicativo de la narrativa oral literaria”. *Culturas Populares*. Revista electrónica, Nº 5 (2007), (s.p.).
- LAKOFF, George; TURNER, Mark, *More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*, Chicago, The University of Chicago Press, 1989.
- LEANTE, César, “El exilio en Cuba”, *Cuadernos hispanoamericanos*, Nº 473-74 (1989), pp. 201-210.
- LEE, C., *La muerte de los seres queridos*, Barcelona, Plaza & Janés Editores, 1995.
- LEÓN, M^a Teresa, *Memoria de la melancolía*, Buenos Aires, Losada, 1970.

- LEÓN, Victoria, “Antonio Machado. Notas sobre un sueño: el poema LXII de *Galerías*. Sobre el sueño como motivo y recurso simbolista”, *Abel Martín. Revista electrónica de estudios sobre Antonio Machado*, 2002, (s.p.).
- LEÓN SOTELO, Trinidad de, “Málaga evocará a seis poetas del 27 que nacieron en 1898”, *ABC*, Madrid, 29 de septiembre de 1997, p. 57.
- LERNER, Gerda, *La creación del patriarcado*, Barcelona, Crítica, 1990.
- LEVIN, Samuel R., *Estructuras lingüísticas en poesía*, Madrid, Cátedra, 1983.
- LEWIS, C. S.; PAGE, A., “Failure to mourn a stillbirth: An overlooked catastrophe”, *British Journal of Medical Psychology*, Nº 51 (1978), pp. 237-241.
- LIPOVETSKY, Gilles, *La tercera mujer. Permanencia y revolución de lo femenino*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1999.
- LITVAK, Lily, *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Antoni Bosch editor, 1979.
- LLOVET, Jordi, *Lecciones de Literatura Universal. Siglos XII al XX*, Madrid, Cátedra, 1996.
- LLORENS, Vicente, *El romanticismo español*, Madrid, Fundación Juan March, Castalia, 1983.
- LÓPEZ CABRALES, María del Mar, “Pasión y participación: María Teresa León. La estrategia de una voz de mujer en la generación del 27”, *Españolas del siglo XX promotoras de la cultura*, Málaga, Centro de ediciones de la Diputación de Málaga, 2003.
- LORAU, Nicole, *Madres en duelo*, Madrid, Abada editores, 2004.
- LORENZO, José, “Colofón” en *Inquietudes: poemas* de Concha Méndez Cuesta, Madrid, Imprenta de Juan Pueyo, 1926, pp. 105-108.
- LOTMAN, I. M., *La estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1978.
- LUNA, Lola, *Leyendo como una mujer la imagen de la Mujer*, Madrid, Anthropos/Instituto Andaluz de la Mujer, 1996.
- MACHADO, Antonio, *Soledades, Galerías y otros poemas*, Madrid, Pueyo, 1907.
- , *Campos de Castilla*, Madrid, Renacimiento, 1912.
- , *Poemas escogidos*, Madrid, Calleja, 1917.
- , *Obras: poesía y prosa*, Aurora Albornoz y Guillermo de Torre (eds.), Buenos Aires, Losada, 1964.

- , *Antología poética*, Madrid, Salvat, 1969.
- , *Juan de Mairena*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973.
- , *Poesías completas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1981.
- , *Poesías completas*, Manuel Alvar (ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 2001.
- MAGLI, Patricia, “Il segno della differenza” en AAVV, *Le donne e i segni*, Ancona, Il Lavoro Editoriale, 1985, pp. 11-22.
- MAINER, José-Carlos, *La Edad de Plata (1902-1939): ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra, 1981.
- , “Las escritoras del 27 (con María Teresa León al fondo)”, *Homenaje a María Teresa León*, Madrid, Cursos de Verano de la Universidad Complutense de Madrid, 1989, pp. 13-40.
- MAILLARD, Chantal, *Creación por la metáfora: Introducción a la razón poética de María Zambrano*, Barcelona, Anthropos, 1992.
- , “Las mujeres en la filosofía española” en *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, tomo 5, Iris M. Zavala (coord.), Barcelona, Anthropos, 1998, pp. 267-297.
- MAN, Paul de, *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of contemporary criticism*, New York, Oxford University Press, 1971.
- , *Allegories of Reading: Figural language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*, New Haven, Yale University Press, 1979.
- , “La autobiografía como desfiguración”, *Suplementos Anthropos*, N° Extra 29 (1991), pp. 113-118.
- MANGINI, Shirley, “Spanish Women and the Spanish Civil War: Their Voices and Testimonies”, *Rendezvous*, N° 2 (1986), pp. 12-16.
- , “Three Voices of Exile”, *Monographic Review*, N° 2, (1986), pp. 208-215.
- , *Recuerdos de la Resistencia: la voz de las mujeres de la guerra civil española*, Barcelona, Península, 1997.
- , *Las modernas de Madrid*, Barcelona, Ediciones Península, 2001.

—, “El papel de la mujer intelectual según Margarita Nelken y Rosa Chacel”, en Pilar Nieva de la Paz (coord. y ed.), *Roles de género y cambio social en la Literatura Española del siglo XX*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2009, pp. 171-187.

MANRIQUE, Jorge, *Coplas a la muerte de su padre*, Introd. Carmen Díaz Castañón, Madrid Castalia, 1984.

MARAÑÓN, Gregorio, *Tres ensayos sobre la vida sexual*, Madrid, Editorial Cultura, 1928.

MARÍAS, Julián, “La significación de Unamuno”, *Blanco y Negro*, (número extraordinario), N° 18-19, Madrid, enero de 1939, pp. 16-17.

—, “Rosa Chacel: la memoria como invención”, *La Vanguardia*, 20 de noviembre de 1987, p. 5.

MARICHALAR, Antonio, *Ensayos literarios*, Domingo Ródenas (ed.), Madrid, Fundación BSCH, 2002.

MARTÍN, Eutimio, *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1986.

MARTÍN GAITE, Carmen, *El cuarto de atrás*, Barcelona, Ed. Destino, 1978.

—, *Desde la ventana*, Madrid, Espasa-Calpe, 1987.

—, *Irse de casa*, Barcelona, Anagrama, 1999.

MARTÍNEZ, Adelaida, “Un interlocutor eclipsado: El discurso femenino en la poesía española actual”, *Discurso femenino actual*, Puerto Rico, Publicaciones de la Universidad de Puerto Rico, 1995, pp. 161-177.

MARTÍNEZ, Josebe, *Exiliadas. Escritoras, Guerra civil y memoria*, Mataró (Barcelona), Montesinos, 2007.

MARTÍNEZ DOMINGO, José María, “Juan Ramón Jiménez y Rubén Darío: Naturaleza e intimidad en *Arias tristes*”, *Anales de Literatura hispanoamericana*, N° 23 (1994), pp. 237-246.

MARTÍNEZ RUIZ, Florencio, “Vida a vida o Vida o río”, *ABC Mirador Literario*, 1 de julio de 1979, p. 39.

—, “Concha Méndez, una gran voz del 27”, *ABC Cultura*, 31 de diciembre de 1986, p. 66.

- MARTÍNEZ SAGI, Ana María, “Cómo, entre lances divertidos y pequeñas tragedias, forman las muchachas catalanas la tripulación de una yola”, *Crónica*, 15 octubre de 1933, pp. 3-4.
- MARTÍNEZ SIERRA, María, *Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración*, Alda Blanco (ed.), Valencia, Pre-Textos, 2000.
- MASANET, Lydia, *La autobiografía femenina española contemporánea*, Madrid, Fundamentos, 1998.
- MASOLIVER, Juan Ramón, *Perfil de sombras*, Barcelona, Destino, 1994.
- MAURON, Charles, *Des Métaphores obsédantes au Mythe personnel. Introduction à la Psychocritique*, París, Corti, 1962.
- MAYORAL, Marina; ALONSO MONTERO, Jesús, “Símbolo y realidad en Rosalía”, en Francisco Rico (dir.), *Historia y Crítica de la Literatura Española. Romanticismo y realismo*, Iris M. Zavala (coord.), vol. 5, Barcelona, Editorial Crítica, 1982, pp. 325-333.
- MAYORAL DÍAZ, Marina, *La poesía de Rosalía de Castro*, Madrid, Gredos, 1974.
- , *Escritoras románticas españolas*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1990.
- MCDOWELL, Linda, *Género, identidad y lugar*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2000.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.
- MESA, Antonio; SÁNCHEZ, Alfonso, *La Generación del 27. Una generación deportiva*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 2003.
- MILOSZ, Czeslaw, “Notes on exile”, *Books Abroad* 50, Nº 2 (1976), pp. 281-284.
- MILLER, Beth, *Women in Hispanic Literature. Icons and Fallen Idols*, Berkeley, University of California Press, 1983.
- MILLARD, Chantal, “Las mujeres en la filosofía española” en *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, tomo 5, Iris M. Zavala (coord.), Barcelona, Anthropos, 1998, pp. 267-296.
- MIRÓ, Emilio, “Poetisas españolas contemporáneas”, *Revista de la Universidad Complutense*, XXIV, Nº 95 (1975), pp. 270-310.
- , “Dos poetas del destierro: Concha Méndez y Juan Rejano”, *Ínsula*, XXXIII, Nº 378 (1978), p. 6.

—, “Preliminar”, *Vida a vida y Vida o río* de Concha Méndez, Madrid, Caballo Griego para la Poesía, 1979, pp. 11-34.

—, “Algunas poetas españolas entre 1926 y 1960”, en María Ángeles Durán y José Antonio Rey (eds.), *Literatura y vida cotidiana*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1987, pp. 309-311.

—, “La contribución teatral de Concha Méndez”, *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia: 1918-1939*, Dru Dougherty y María Francisca Vilches de Frutos (coords. y eds.), Madrid, CSIC/FFGL/ Tabapress, 1992, pp. 439-451.

—, “Poetisas del 27”, *Ínsula*, Nº 557 (1993), pp. 3-5.

—, “Introducción”, *Antología de poetisas del 27*, Madrid, Castalia, 1999, pp. 7-102.

MIZRAHI, Liliana, *La mujer transgresora*, Barcelona, Emecé Editores, 1992.

MOI, Toril, *Teoría feminista*, Madrid, Cátedra, 1999.

MOLAS, Joaquim, *Un viatge i artístic i literari per la Catalunya contemporània*, Barcelona: Diputació de Barcelona, 1986.

MOLINA HUETE, Belén “El mundo como lenguaje: estudio simbólico de los cuatro elementos en las tragedias rurales de Lorca”, *Analecta Malacitana*, Nº 2 (1999), (s.p.).

MONCÓ, Beatriz, “De dueña a esclava: breve esbozo de una tipología femenina”, en *Anales de la Fundación Joaquín Costa*, Nº 6, (1989), pp. 51-64.

—, “Imagen femenina y control social”, *Anales de la Fundación de Joaquín Costa*, Nº 19 (2002), pp. 41-62.

MONTAGUT, María Cintia, “La imagen de la mujer en la poesía canónica del 27”, *Calas: Revista de Literatura del Centro Cultural Generación del 27*, Nº 5 (1999), pp. 39-55.

MONTAIGNE, Michel de, *Oeuvres Complètes*, París, Le Seuil, 1967.

MONTEJO GURRUCHAGA, Lucía, “Las ‘limitaciones de expresión’ en España durante las décadas cincuenta y sesenta: el ejemplo de dos antologías poéticas”, *Epos: Revista de filología*, Nº 12 (1996), pp. 277-298.

—, “La censura de género en la narrativa de autora durante las dos primeras décadas del franquismo”, *Voz y Letra*, XVII/2 (2006), pp. 107-122.

—, “Escritoras españolas de posguerra. Reflexión y denuncia de roles de género”, en Pilar Nieva de la Paz (coord. y ed.) *Roles de género y cambio social en la Literatura española del siglo XX*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2009, pp. 187-204.

—, *Discurso de autora: género y censura en la narrativa española de posguerra*, Madrid, UNED, 2010.

MONTEJO GURRUCHAGA, Lucía y BARANDA LETURIO, Nieves (coords.), *Las mujeres escritoras en la historia de la Literatura Española*, Madrid, ediciones UNED, 2002.

MONTERO, Mercedes *La conquista del espacio público. Mujeres españolas en la universidad (1910-1936)*, Madrid, Minerva Ediciones, 2009.

MONTSENY, Federica, *La mujer, problema del hombre*, Barcelona, Ediciones de la Revista Blanca, 1932.

MORA, Constanca de la, *Doble esplendor*, Barcelona, editorial Crítica, 1977.

MORA, Magdalena, “La mujer y las mujeres en la *Revista de Occidente: 1923-1936*”, *Revista de Occidente*, 74-75 (1987), pp. 191-209.

MORALES BENÍTEZ, Otto, *Gabriela Mistral. Su prosa y poesía en Colombia*, Tomo II, Bogotá, Edición del Convenio Andrés Bello, 2003.

MORELLI, Gabriele, “Manuel Altolaguirre y las revistas literarias de la época”, *Actas del Coloquio Internacional organizado por la Universidad de Bérghamo*, Bérghamo, 5-6 de Mayo de 1997, Viareggio-Lucca, Mauro Baroni, 1999.

—, “La poesía de la Generación del 27 y su modernidad”, *Ínsula*, N° 227-28 (2000), pp. 181-196.

—, “Epistolarios del 27: el estado de la cuestión”, *Actas del Congreso Internacional*, Bérghamo, 12-13 de mayo de 2000, Viareggio, Lucca, M. Baro, pp. 149-164.

—, “Una vida para la poesía: Manuel Altolaguirre, Concha Méndez”, *Actas del Congreso Internacional* 14-15 de noviembre de 2005, Universidad de Bérghamo, Milano Viennepierre, 2006.

—, “La *Antología* en la generación del 27”, *Ínsula*, N° 721-722 (2007), pp. 7-9.

- MORGAN, Janice, "Subject to Subject/Voice to Voice", *Redefining Autobiography in Twentieth-Century Women's Fiction: An Essay Collection*, Morgan y Colette T. May (eds.), Garland, Nueva York, 1981, pp. 3-19.
- MORLA LYNCH, Carlos, *En España con Federico García Lorca. (Páginas de un diario íntimo) (1928-1936)*, Madrid, Aguilar, 1958.
- MORRIS, C. Brian, *Sobre los ángeles de Rafael Alberti*, Madrid, Cátedra, 1981.
- MORTIZ, Joaquín, *Antología poética*, México D. F., UNAM, 1976.
- MUKAROVSKÝ, Jan, *Escritos de Estética y Semiótica del arte* [1975], ed. de Jordi Llovet, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.
- MUÑIZ HUBERMAN, Angelina, "La idea del exilio en la Cábala", *Casa del tiempo*, N° 84 (1989), pp. 2-6.
- , "Exilios olvidados: los hispanoamericanos y los hispanojudíos", *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*, Manuel Aznar Soler (ed.), Barcelona, GEXEL / Universitat Autònoma de Barcelona, 2006, pp. 99-111.
- NASH, Mary (ed.), *Mujer, familia y trabajo en España 1875-1936*, Barcelona, Anthropos, 1983.
- , "Experiencia y aprendizaje: La formación histórica de los feminismos en España", *Historia social*, N° 20, UNED, (1994), pp. 151-172.
- , *Defying Male Civilization: Women in the Spanish Civil War*, Denver, Arden, 1995.
- , *Rojas. Las mujeres republicanas en la Guerra Civil*, Madrid, Grupo Santillana de Ediciones, 1999.
- NAVALES, Ana María, *La lady y su abanico. Acercamiento a la literatura femenina del siglo XX: de Virginia Woolf a Mary McCarthy*, Madrid, Sial, 2000.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Métrica Española*, Barcelona, Edit. Labor, 1986.
- NAVAS RUIZ, Ricardo, *El romanticismo español*, Madrid, Cátedra, 1982.
- NERUDA, Pablo, *España en el corazón*, Santiago de Chile, Ediciones Ercilla, 1937.
- , *Confieso que he vivido*, Barcelona, Seix Barral, 1974.

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

—, “Las escritoras españolas en el teatro infantil de preguerra: Magda Donato, Elena Fortún y Concha Méndez”, *Revista de literatura*, N° 109 (1993), pp. 113-129.

—, “Revisando el canon: hacia una selección crítica del teatro escrito por mujeres en la España de entreguerras”, *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). La literatura escrita por mujer: desde el siglo XIX hasta la actualidad*, Iris M. Zavala (coord.), Vol. 5, 1998, pp. 155-184.

—, “Mito e Historia: Tres dramas de escritoras españolas en el exilio”, *Hispanística XX*, N° 15 (1997), pp. 287-302.

—, “La tumba de Antígona (1967): Teatro y exilio en María Zambrano” en Manuel Aznar (ed.), *El exilio teatral republicano de 1939*, Barcelona, GEXEL, 1999, pp. 287-301.

—, “El teatro infantil de Concha Méndez”, *Una mujer moderna. Concha Méndez en su mundo (1898-1986)*, James Valender (ed.), Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2001, pp. 165-176.

—, “La memoria del teatro en la narrativa de las escritoras españolas exiliadas”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, Colorado, Boulder, 2004, pp.433-461.

—, “La memoria del teatro en la narrativa de una escritora exiliada: María Teresa León”, en Joaquín Roses (ed.), *María Teresa León, compromiso y melancolía*, Córdoba, Diputación Provincial, 2005, pp.35-44.

—, “Voz autobiográfica e identidad profesional: las escritoras españolas de la Generación del 27”, *Hispania*, N° 1 (2006), pp. 20-26.

—, “Las autobiografías, diarios y memorias de las poetas de la Generación del 27: trayectoria literaria e inserción profesional”, en Françoise Etiénnve (dir.), *Regards sur les Espagnoles créatrices (XVIIIème-Xxème siècles)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2006, pp.195-211.

—, “Voz autobiográfica y esfera pública: el testimonio de las escritoras de la República”, en P. Nieva-de la Paz, S. Wright, C. Davies y F. Vilches-de Frutos (coords. y eds.), *Mujer, literatura y esfera pública: España 1900-1940*, Philadelphia, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2008, pp.139-157.

—, “Modelos femeninos de ruptura en la literatura de las escritoras españolas del siglo XX: Concha Méndez (1898-1986), Carmen Martín Gaité (1925-2000) y Rosa Montero (1951)”, en Pilar Nieva-de la Paz (coord. y ed.), *Roles de género y cambio social en la literatura española del siglo XX*, Ámsterdam-New York, Rodopi, 2009, pp.107-13.

—, “Exilio, tradición y vanguardia: la caña y el tabaco (1942) de Concha Méndez” en Antonio Fernández Insuela [et al] (coords.), Oviedo, KRK, 2010, pp. 443-458.

NIEVA DE LA PAZ, Pilar; WRIGHT, Sarah; DAVIES, Catherine [et al] (coords. Y eds.), *Mujer, literatura y esfera pública: España 1900-1940*, Philadelphia, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2008.

NORA, Pierre, *Les lieux de memoire*, 3 vol., París, Gallimard, 1984-1992.

NÚÑEZ, María-Gloria, “Políticas de igualdad entre varones y mujeres en la II República Española”, *Espacio, Tiempo y Forma*, Madrid, UNED, 1998, pp. 393-445.

NÚÑEZ, Sonia, “El gran *ennui* o la monotonía de lo insignificante: sexualidad, dispositivo femenino y aburrimiento”, *Espéculo*, Nº 14 (2000), (s.p.).

—, “Una historia propia: historia de las mujeres en la España del siglo XX”, *Pliegos de Bibliofilia*, Nº 27 (2004), pp. 33-44.

OROZCO VERA, M^a Jesús, “La forma autobiográfica como configuración del discurso literario femenino en la narrativa de Marta Brunet, M^a. F. Yáñez, M^a. L. Bombal y M^a. C. Geel”, *Anales de la literatura hispanoamericana*, Nº 23 (1994), pp. 295-314.

ORTEGA Y GASSET, José, “La deshumanización del arte”, *La deshumanización del arte. Ideas sobre la novela*, Madrid, Revista de Occidente, Imprenta Caro Raggio, 1925, pp. 9-79.

OSUNA, Rafael (ed.), *Veintisiete revistas de la generación de veintisiete*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 1996.

OVIEDO, José Miguel (dir.), “La emoción y la reflexión de Alfonsina Storni”, *Historia de la Literatura Hispanoamericana. 3. Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo*, Madrid, Alianza, 2001, pp. 252-267.

PARKES, C. M., *Il lutto: Studi sul cordoglio negli adulti*, Milán, Feltrinelli, 1980.

PAYERAS GRAU, María, “Escritoras bajo el franquismo. Poesía 1939-1959” en *Mujer y literatura en el siglo XX*, Málaga, Centro Cultural Generación del 27, Diputación de Málaga, 2006, pp. 67-92.

PAZ, Octavio, “La palabra edificante”, *Papeles de Son Armadans*, N° 35 (1964), pp. 41-82.

—, *Luis Cernuda*, edición de Derek Harris, Madrid, Taurus, 1977.

—, *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix-Barral, 1989.

PEDRAZA, Pilar, *La Bella, enigma y pesadilla (Esfinge, Medusa, Pantera...)*, Barcelona, Tusquets, 1991.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B.; RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros (coords.) “Novecentismo y vanguardia: líricos”, *Manual de literatura española*, vol. XI, Navarra, Cénlit, 1993.

PEERS, E. Allison, *Historia del movimiento romántico en España*, 2 vols., Madrid, Gredos, 1954.

PEREDA VALDÉS, Ildefonso, “Canciones de mar y tierra”, *La Gaceta Literaria*, junio de 1931. [Archivo de la Residencia de Estudiantes →CM-8.2. Álbum café/ 00010546].

PEREZ, Janet, *Contemporary Women Writers of Spain*, Boston, TWAS, 1988.

“Characteristics of Ertic Brief Fiction by Women in Spain”, *Monographic Review*, VII (1991), pp. 173-195.

—, “Nubosidad variable: Carmen Martín Gaité and Women’s Words”, *Revista de Literatura Hispánica*, N° 40-41 (1995), pp. 301-315.

—, *Modern and Contemporary Spanish Women Poets*, Boston, TWAS, 1996.

—, “La evolución de modelos de género femenino vistos a través de medio siglo en los escritos de Carmen Martín Gaité”, en Pilar Nieva de la Paz (coord. y ed.), *Roles de*

- género y cambio social en la Literatura española del siglo XX*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2009, pp. 133-152.
- PEREZ, Janet; IHRIE, Maureen, *The Feminist Encyclopedia of Spanish Literature*, Vol. II., Westport, Greenwood Press, 2002.
- PÉREZ DE AYALA, Juan, “Concha Méndez: una mujer en la vanguardia del 27”, en *Cómplice*, N° 86 (1990), pp. 120-123.
- , “*Historia de un taxi* (1927). La aventura cinematográfica de Concha Méndez”, *Revista de Occidente* N° 211 (1998), pp. 115-128.
- PÉREZ FIRMAT, Gustavo, “Apuntes para un modelo de la intertextualidad en literatura”, *Romanic Review*, 69, Londres, (1978), pp. 1-14.
- PERSIN, Margaret H., “Moving to New Ground whit Concha Méndez”, *Monographic Review*, N° 12 (1997), pp. 190-204.
- , “La sirena letrada: Mar, mujer y piratería en la poesía femenina española reciente”, *Diversidad de voces y formas poéticas. Actas del VIII Encuentro de mujeres poetas*, Álava, Diputación foral de Álava, 2006, pp. 59-71.
- , “Concha Méndez Cuesta: Memoria, duelo y redención elegíaca”, en Mónica Jato, Sharon Keefe Ugalde, Janet Pérez (eds.), *Mujer, creación y exilio (España, 1939-1975)*, Barcelona, Icaria, 2009, pp. 79-100.
- PETRINI, Enzo, *Estudio crítico de la literatura juvenil*, Madrid, Rialp, 1981.
- PICHOIS, Claude, “L'autodéfinition du romantisme français” en AA. VV., *Los orígenes del Romanticismo en Europa, Historia Universal de la Literatura*, Vol. III, Barcelona, Orbis Origen, 1982, pp. 91-101.
- PIZARNIK, Alejandra, *Poesía 1955-1972*, Ana Becciu (ed.), Barcelona, Lumen, 2000.
- PLATÓN, *Obras completas*, María Araujo (trad.) Madrid, Aguilar, 1969 (2ª ed.).
- PORRO HERRERA, M° José; SÁNCHEZ DUEÑAS (coords.), *Mujer y memoria: representaciones, identidades y códigos*, Córdoba, Publicaciones Universidad de Córdoba, 2009.

PORTAL, Frédéric, *El simbolismo de los colores*, Palma de Mallorca, edit. José J. de Ontaneda, 1996.

POZUELO YVANCOS, José M^a y ARADRA SÁNCHEZ, Rosa M^a, *Teoría del canon y Literatura Española*, Madrid, Cátedra, 2000.

PRADO, Javier del, “La aurora romántica”, en AA. VV., *Los orígenes del Romanticismo en Europa, Historia Universal de la Literatura*, Vol. III, Barcelona, Orbis Origen, 1982, pp. 157-168.

—, *Teoría y práctica de la función poética. Poesía siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1993.

PRADO, Javier del; BRAVO CASTILLO, Juan; PICAZO, M^a Dolores, *Autobiografía y Modernidad Literaria*, Cuenca, Publicaciones Universidad de Castilla-La Mancha, Ed. Compobell, 1994.

PRADO, María, “La vida vislumbrada” en Anna Caballé (dir.), *La pluma como espada. Del Romanticismo al Modernismo*. Barcelona, Lumen, (Col. La vida escrita por las mujeres), III, 2004, pp. 15-40.

PRAT, José, *A las mujeres. (Conferencia leída en el «Centro obrero» de Barcelona los días 18 y 24 de octubre de 1903)*, Barcelona, Biblioteca Juventud Libertaria, 1904.

PRIETO, Gregorio, “Mujeres de España. Concha Méndez de Altolaguirre”, *Lorca y la generación del 27*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1977, pp.166-167.

PUELLES ROMERO, Luis, “La intuición del instante de Gaston Bachelard: una lectura en clave estética”, *Analecta malacitana*, N^o 2 (2000), (s.p.).

QUANCE, Roberta, “Entre líneas: Posturas críticas ante poesía escrita por mujeres”, *La balsa de la Medusa*, 4, (1987), pp. 73-96.

—, “Concha Méndez: Una mujer en la vanguardia” *Revista de Occidente*, N^o 121 (1991), 141-145.

—, “Hago versos, señores...” en Iris M. Zavala (coord.), *Breve historia feminista de la Literatura Española (en lengua castellana)*, Vol. V, Barcelona, Anthropos, 1998, pp. 185-210.

- , “Hacia una mujer nueva” en James Valender (ed.), *Concha Méndez en su mundo (1898-1986)*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 2001, pp. 101-113.
- QUEVEDO Y VILLEGAS, Francisco de, *Obras completas*, Felicidad Buendía (ed.), Madrid, Aguilar, 1964.
- , *Poesía completa*, José Manuel Blecua (ed.), Madrid, Turner Libros, 1995.
- QUILES FAZ, Amparo, “Escritoras malagueñas del siglo XIX. Notas sobre el silencio y el olvido” en M^a D. Ramos Palomo y T. Vera Balanza (coords.), *Actas del Congreso Internacional El trabajo de las Mujeres. Pasado y Presente*, vol. I, Universidad de Málaga, 1996, pp. 249-255.
- , (coord.) *De otras miradas: reflexiones sobre la mujer de los siglos XVII al XX*, Málaga, Universidad de Málaga, 1998.
- , “Periodismo y mujer: Isabel Oyarzábal y *El sol de Madrid* (1917-1919) en Antonio A. Gómez Yebra (coord.), *Patrimonio Literario andaluz*, vol. II, Málaga, Universidad y Unicaja, 2007, pp. 110-132.
- , “Mujeres escritoras: entre la aguja y la pluma”, *Uciencia*, N^o 3 (2010), pp. 34-37.
- RESNICK, Margery, “La inteligencia audaz: Vida y poesía de Concha Méndez”, *Papeles de Son Armadans*, LXXXVIII, N^o 263 (1978), pp. 131-146.
- REXACH, Rosario, “La soledad como sino en Antonio Machado”, *Cuadernos hispanoamericanos*, N^o 304-307 (1975-1976), pp. 629-646.
- REYES, Román (dir.), *Diccionario Crítico de Ciencias Sociales*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2004. [<http://www.ucm.es/info/eurotheo/diccionario>].
- RICO, Francisco (dir.), Iris M. Zavala (coord.), *Historia Crítica de la Literatura Española. Romanticismo y realismo*, Tomo V, Barcelona, Crítica, 1982.
- RICO, Francisco (dir.), José-Carlos Mainer (coord.), *Historia Crítica de la Literatura Española. Modernismo y 98*, Tomo VI, Barcelona, Crítica, 1980.
- RICO, Francisco (dir.), Víctor García de la Concha (coord.), *Historia Crítica de la Literatura Española. Época contemporánea: 1914-1939*, Tomo VII, Barcelona, Crítica, 1984.

RICO, Francisco (dir.), Agustín SÁNCHEZ VIDAL (coord.) *Historia Crítica de la Literatura Española (Época contemporánea. 1914-1939) I suplemento*, Barcelona, Crítica, 1995.

RIUS, Luis, “Poesía española en México”, *Revista de la Universidad de México*, Vol XXI, Nº 5 (1967), pp. 12-16.

—, *Segunda generación de poetas españoles en el exilio mexicano*, Santander, Peña Labra, 1980.

RIVARA KAMAJI, Greta, “María Zambrano: Del descenso a los infiernos a la razón poética”, *Devenires III*, Nº 6 (2002), pp. 217-238.

RIVERS, Elías L., *Poesía lírica del siglo de oro*, Madrid, Cátedra, 1981.

ROCA I GIRONA, Jordi, *De la pureza a la maternidad. La construcción del género femenino en la postguerra española*, Madrid, Publicaciones del Ministerio de Educación y Cultura, 1996.

RODRÍGUEZ-IZQUIERDO, Fernando, *El Haiku japonés, Historia y traducción*, Madrid, Hiperión, 2001.

RODRIGO, Antonina, *Las silenciadas*, Barcelona, Plaza y Janés, 1979.

RODRÍGUEZ FISCHER, Ana, “El tiempo abarcado”, *Rosa Chacel: Premio Nacional de las Letras Españolas, 1987*, Luis Revenga (ed.), Madrid, Hurtman, Ministerio de Cultura, 1988, pp. 9-24.

—, “Para un saber sobre el alma”, *Insula*, Nº 635 (1999), pp. 23-27.

—, “Las escritoras españolas de los años 20” en Angels Carabí y Marta Segarra Montaner (coords.), *Mujeres y Literatura*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, PPU, 1994, pp. 79-100.

—, “Fábula y realidad de Maruja Mallo”, en María Asunción García Larrañaga y José Ortiz Domingo, (eds.), *El Eco de las voces sinfónicas: escritura y feminismo*, Zaragoza, Prensas universitarias de Zaragoza, 2008, pp. 61-72.

RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge, “Prólogo” a Alfonsina Storni *Antología mayor*, Jesús Muñarriz (ed.), Madrid, Hiperión, 1997, pp. 9-22.

RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio (coord.), BLANCO AGUINAGA, Carlos; M. ZAVALA, Iris, *Lengua Castellana y Literatura (en lengua castellana) II*, Madrid, Edic. Castalia, 1981.

- , *Lengua Castellana y Literatura (en lengua castellana) III*. Madrid, Edic. Castalia, 1983.
- ROMERA CASTILLO, José, “Panorama de la literatura autobiográfica en España (1975-1991)”, *Suplementos Anthropos*, N° 29 (1991), pp. 170-184.
- , “Escritos autobiográficos y teatro de la época (1916-1939)” en Dru Dougherty y María Francisca Vilches de Frutos (coords. y eds.), *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia: 1918-1939*, Madrid, CSIC/FFGL/Tabapress, 1992, pp. 305-319.
- , “Escritura autobiográfica de mujeres en España (1975-1991)”, *La mujer y su representación en las literaturas hispánicas* (Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas), Juan Villegas (ed.), II, Irvine, University of California, 1994, pp. 140-148.
- ROMERO TOBAR, Leonardo, *Panorama crítico del romanticismo español*, Madrid, Castalia, 1994.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Oeuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, París, Gallimard, 1969.
- ROZAS, Juan Manuel, *El 27 como generación*, Santander, Sur Ediciones, 1978.
- , *Tres secretos a voces de la literatura del 27*, Cáceres, Publicaciones Universidad de Cáceres, 1980.
- , “La generación Vanguardista” en Francisco Rico (dir), *Historia y crítica de la literatura española*, Víctor García de la Concha (ccord.), *Época contemporánea (1914-1939)*, Barcelona, Edit. Crítica, 1984, pp. 269-273.
- , *La generación del 27 desde dentro*, Madrid, Istmo, 1986.
- ROZAS, Juan Manuel; TORRES NEBRERA, Gregorio, *El grupo poético del 27*, Madrid, Cincel, 1980.
- SAINT-EXUPÉRY, Antoine de, *Le Petit Prince*, París, Gallimard, 1974.
- SALDAÑA, Alfredo, *El texto del mundo. Crítica de la imaginación literaria*, Zaragoza, Tropelías, 2004.

- SALINAS, Pedro, “Escorzo de Ramón”, *Literatura Española siglo XX*, Madrid, Alianza, 1972.
- , *La realidad y el poeta en la poesía española. Ensayos completos*, Solita Salinas de Marichalar (ed.), Madrid, Taurus, 1983.
- , *Obras completas*, Enric Bou (ed.), Madrid, Cátedra, 2007.
- SAN MARTÍN, Alejandro, “Trabajo de mujeres, (Respuesta al grupo XIV del cuestionario). 9ª Industria tipográfica: ¿Prestan algún trabajo en las imprentas las mujeres” en Mary Nash (ed.), *Mujer, familia y trabajo en España 1875-1936*, Barcelona, Anthropos, 1983, pp. 99-105.
- SÁNCHEZ MARTÍN, Eva, “Radiografía del entusiasmo: la voz poética de Concha Méndez Cuesta” en *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*, Manuel Aznar Soler (coord.), Sant Cugat del Vallés, Biblioteca del exilio, GEXEL, 2006, pp. 889-894.
- SANCHEZ MIGALLÓN, SERGIO, *La persona humana y su formación en Max Scheler*, Pamplona, Universidad de Navarra, EUNSA Ediciones, 2006.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés, “Poesía y pensamiento”, *Cuadernos hispanoamericanos*, N° 690 (2007), pp. 9-20.
- SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Alfonso, “Concha Méndez: una voz singular de la Generación del 27”, *Residencia*, N° 6 (1998), pp. 28-29.
- , “Concha Méndez Cuesta: poeta y nadadora”, en Gabrielle Morelli (ed.), *Ludus. Cine, arte y deporte en la literatura española de vanguardia*, Valencia, Pre-Textos, 2000, pp. 237-250.
- , “Concha Méndez y la vanguardia. Apuntes para un retrato de mujer moderna” en James Valender (ed.), *Concha Méndez en su mundo (1898-1986)*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2001, pp. 115-134.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo, *Del exilio en México. Recuerdos y reflexiones*, Mexico, Grijalbo, 1997
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, “La generación del 27 y el cine”, *Cuadernos hispanoamericanos*, N° 514-515 (1993), 125-142.
- , (coord.), *Época contemporánea*, en *Historia y crítica de la literatura española*, Francisco Rico (dir.), vol 7/1, Barcelona, Crítica, 1995.

- SANTIAGO BOLAÑOS, M^a Fernanda, *Lo que guardan las musas: literatura y filosofía*, Cuenca, Eurográficas S. L., 2002.
- SANTIAGO BOLAÑOS, Marifé, “Las artistas de la Edad de Plata”, *Revista de Occidente*, N^o 323 (2008), pp. 91-102.
- SAPORTA, Sol, “La aplicación de la lingüística al estudio del lenguaje poético”, en Thomas A. Sebeok (ed.), *Estilo del lenguaje* Madrid, Cátedra, 1974, pp. 39-61.
- SARTRE, Jean-Paul, *Obras completas*, Tomo III (Filosofía), Madrid, Aguilar, 1982.
- SAVAGE, J. A, *Duelo por las vidas no vividas*, Barcelona, Ed. Luciérnaga, 1992.
- SCANLON, Geraldine, *La polémica feminista en la España contemporánea: 1868-1974*, Madrid, Akal, 1986, (2^a ed.).
- SCHELER, Max, *El puesto del hombre en el cosmos. La idea de la paz perpetua y el pacifismo*, Barcelona, Alba Editorial, 2000.
- SCHOPENHAUER, Arthur, *The World As Will And Representation*, Volume 1, Volume 2, Trans. E. F. J. Payne, Miguel Ángel de la Cruz Vives (trad.), New York, Dover Publications, 1966.
- SCHWEITZER, Albert, *The Philosophy of Civilization*, Buffalo, NY, Prometheus Books, 1987.
- SENABRE, Ricardo, *Claves de la poesía contemporánea. (De Bécquer a Brines)*, Salamanca, Edic. Almar, 1999.
- SENÍS FERNÁNDEZ, Juan, *Mujeres escritoras y mitos artísticos en la España contemporánea*, Madrid, Pliegos, 2009.
- SESÉ, Bernard, *Claves de Antonio Machado*, Soledad García Mouton (trad.), Madrid, Espasa-Calpe, 1990.
- SHOWALTER, Elaine, *Mujeres rebeldes: una reivindicación de la herencia intelectual feminista*, Madrid, Espasa-Calpe, 2002.
- SIEBENMANN, Gustav, “Elevación de lo popular en la poesía de Lorca”, *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, Jaime Sánchez Romeralo y Norbert Poulussen, (eds.) Nimega, Instituto Español de la Universidad de Nimega, 1967, pp. 599-609.

SIMÓN PALMER, M^a del Carmen, “Escritoras españolas del siglo XIX o el miedo a la marginación”, *Anales de la literatura española*, N° 2, (1983), pp. 477-490.

—, “Las románticas y la sociedad de su tiempo”, *Ínsula*, N° 516 (1989), pp. 19-20.

—, “Mil escritoras españolas del siglo XIX”, en *Crítica y ficción literaria: mujeres españolas contemporáneas*, Granada, Universidad, 1989, pp. 39-59.

—, *Escritoras españolas del siglo XIX. Manual bio-bibliográfico*, Madrid, Castalia, 1991.

—, “Mujeres rebeldes”, en *Historia de la Mujer, IV*, Madrid, Taurus, 1993, pp. 629-641.

—, “Escritoras españolas del siglo XX: Presentación”, *Arbor* (CSIC), N° 719 (2006), pp. 319-320.

SMERDOU ALTOLAGUIRRE, Margarita, “Introducción” a Manuel Altolaguirre, *Las islas invitadas*, Madrid, Castalia, 1972, pp. 9-51.

—, “Prefacio” a Concha Méndez Cuesta, *Vida a Vida y Vida o Río*, Madrid, Caballo griego para la poesía, 1979, p. 7.

SMITH, Sidonie, *A Poetics of Women's Autobiography*, Bloomington, Indiana University Press, 1987.

SOBEJANO, Gonzalo, “La verdad en la poesía de A. Machado: de la rima al proverbio”, *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century*, vol. 4, N° 1 (1976), pp. 47-73.

SÓFOCLES, *Tragedias*, La Habana, edit. Arte y Literatura, 1998.

STEARNS ELIOT, Tomas, *The Sacred Word*, London, Methuen, 1950.

STORNI, Alfonsina, *Antología mayor*, Jesús Munárriz (ed.), Madrid, Hiperión, 1997.

SULLÁ, Enric, *El canon literario*, Madrid, Arco-Libros, 1998.

TAMAMES, Ramón, *La República y la Era de Franco*, Madrid, Edit. Alianza-Alfaguara, 1973.

TINNELL, Roger D., *Federico García Lorca y la música*, Madrid, Fundación Juan March / Fundación Federico García Lorca, 1993.

TORRE, Guillermo de, “Kaleidoscopio”, *Ultra*, N° 24 (1922), (s.p.).

—, *Literaturas europeas de vanguardia*, Madrid, Caro Raggio, 1925.

- , “*Canciones de mar y tierra*, por Concha Méndez Cuesta”, *Síntesis*, Buenos Aires, N° 38 (1930), pp. 167-169.
- , “El suicidio y el surrealismo”, *Revista de Occidente* N° 146 (1993), pp. 113-127.
- TORRES NEBRERA, Gregorio, *Los espacios de la memoria: la obra literaria de M^a Teresa León*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1996.
- TOURAINÉ, Alain, *El mundo de las mujeres*, Barcelona, Paidós, 2007.
- TRALLERO CORDERO, M^a del Mar, “El exilio como frontera en dos visiones de un mismo tema en la poesía de Concha Méndez”, *Tropos*, N° 30 (2004), pp. 99-110.
- , “La huella de la amistad en los exilios de Concha Méndez”, tesis doctoral, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2004.
- TUSQUETS, Francesc, *El problema feminista*, Barcelona, Imp. Elzeviriana i Llibreria Camí, 1931.
- TXIBIRISKO, “Conchita Méndez, deportista, poetisa y cineasta (1927)”, [CM-8.2- Álbum Café / 00010451. Archivo de la Residencia de estudiantes.].
- ULACIA ALTOLAGUIRRE, Paloma, “Prólogo” a Concha Méndez Cuesta, *Concha Méndez. Memorias habladas, memorias armadas*, presentación de María Zambrano, Madrid, Mondadori, 1990.
- , “Concha Méndez y Luis Buñuel”, *Ínsula*, N° 557 (1993), pp. 12-15.
- UMAMUNO, Miguel de, *Del sentimiento trágico de la vida*, Madrid, Espasa-Calpe, 1971.
- , *Niebla*, Mario Valdés (ed.), Madrid, Cátedra, 1982.
- , *De Fuerteventura a París: diario íntimo de confinamiento y destierro vertido en sonetos* (1925), Santa Cruz de Tenerife, Viceconsejería de Cultura y Deportes, 1989.
- , “Prólogo” en Benedetto Croce, *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general* (1912), Pedro Aullón de Haro y Jesús García Gabaldón (eds.), Málaga, Ágora, 1997, pp. 5-17.
- URRUTIA, Jorge, *Poesía de la Guerra Civil española. Antología (1936-1939)*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara / Vandalia Senior, 2006.

UTRERA MACÍAS, Rafael, *Film Dalp Nazarí. Productoras andaluzas. Historia de un taxi. La sierra de Aracena*, Granada, Manigua, 2000.

VALDEAVELLANO, Luis G. de, “Los nuevos valores literarios. Concha Méndez Cuesta” en: *La Época*, 4 de octubre de 1930, p. 4.

VALENDER, James, “Dos cartas de María Zambrano a Manuel Altolaguirre y Concha Méndez”, *Ínsula*, N° 535 (1993), pp. 11-12.

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

—, “Cuatro cartas de María Zambrano a Manuel Altolaguirre y Concha Méndez”, *Homenaje a María Zambrano: estudios y correspondencia*, México, El Colegio de México, 1998, pp. 143-164.

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

—, “El *Solitario* de Concha Méndez (1938-1945)”, en Manuel Aznar Soler (ed.), *El exilio republicano de 1939*, Sant Cugat del Valles, Coup d’Idées / GEXEL, 1999, pp. 409-420.

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

— (ed.), *Concha Méndez en su mundo (1898-1986)*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2001.

—, “Prefacio”, “Concha Méndez en el Río de la Plata”, *Concha Méndez en su mundo (1898-1986)*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 2001, pp. 9-11 y 149-164 respectivamente.

—, “Prefacio”, *El caballo griego* de Manuel Altolaguirre, Madrid, Visor Libros, 2006, pp. 7-11.

VALVERDE; José M^a (coord.), *Historia de la Literatura Universal*, vol. 7 *Romanticismo y Realismo*, vol. 8 *La entrada en el siglo XX*, vol. 9 *De las vanguardias a nuestros días I*, Barcelona, Planeta, 1991.

Michel VÂLSAN, *Símbolos fundamentales de la Ciencia Sagrada*, compilación póstuma de la obra de René Guénon, Buenos Aires, Universitaria, 1969.

VÁSQUEZ, Ana y ARAUJO, Ana María, *La maldición de Ulises. Repercusiones psicológicas del exilio*, Santiago de Chile, Editorial Sudamericana Chilena, 1990.

VILCHES DE FRUTOS, M^a Francisca (coord. y ed.), *Teatro y cine: la búsqueda de nuevos lenguajes expresivos*. Monográficos de *Anales de la Literatura española contemporánea* 26.1 y 26.2, 2001-2002.

—, *Mitos e identidades en el teatro español contemporáneo*, Amsterdam / Nueva York, Rodopi, 2004.

—, “Introducción” a Federico García Lorca, *La casa de Bernarda Alba*, Cátedra, Madrid, 2005, pp. 9-133.

— (coord. y ed.), “Los derechos políticos de las mujeres: el sufragio femenino en el teatro español de la II República”, *Mujer, literatura y esfera pública: España 1900-1940*, Philadelphia, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2008, pp. 159-178.

VILCHES, María Francisca; DOUGHERTY, Dru, *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Madrid, CSIC, 1992.

—, *La escena madrileña entre 1926 y 1931: Un lustro de transición*, Madrid, Fundamentos, 1997.

VILLAR, Arturo del, “María Martínez Sierra, una escritora rescatada por la política” en *Mujer y literatura en el siglo XX*, Málaga, Centro Cultural Generación del 27, Diputación de Málaga, 2006, pp. 9-30.

VIÑAS PIQUER, David, *Historia de la crítica literaria*, Barcelona, Ariel, 2008.

VLASOPOLOS, Anca, “Staking Claims for no Territory: The Sea as Womans Space” en Margaret R. Higonnet (ed.), *Reconfigured Spheres: Feminist Explorations of Literary Space*, Amherst, University of Massachussets Press, 1994, pp. 72-88.

VOSBURG, Nancy, “El tapiz de una vida feminista: María Teresa León (1903-1988)”, *Literatura y feminismo en España (s. XV-XXI)*, Barcelona, Icaria editorial, 2005., pp. 241-256.

WEBER, B. N. y HEINEN, H., *Bertolt Brecht, Political Theory and Literary Practice*, Manchester, University Press, 1980.

WILCOX, John C., *Women Poets of Spain (1860-1990): Toward a Gynocentric Vision*, Urbana, University of Illinois Press, 1997.

—, “Concha Méndez y la escritura poética femenina” en James Valender (ed.), *Concha Méndez en su mundo (1898-1986)*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2001, pp. 207-234.

WOLF, Janet, “The Invisible Flâneuse: Women and the Literatura of Modernity”, *Theory, Culture and Society*, N° 2 (1985), pp. 37-46.

WOOLF, Virginia, *A Room of One's Own*, London, The Hogarth Press, 1929.

—, *Una habitación propia*, Barcelona, Seix Barral, 1967.

YEATS, William B., *Per amica silentiae lunae (Ánima Hominis)*, capítulos III y V, Nueva York, Macmillan Company, 1918.

YUNG, Carl G., *El hombre y sus símbolos*, Barcelona, Luis de Caralt Editor, 1976.

YURKIEVICH, Saúl, *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, Barcelona, Ediciones Ariel, 1984.

ZAMBRANO, María, *La confesión: género literario y método*, México, Ediciones Luminar, 1943.

—, *El sueño creador*, Madrid, Taurus, Turner, 1986.

—, *Los bienaventurados*, Madrid, Siruela, 1990.

—, *Los sueños y el tiempo*, Madrid, Siruela, 1992.

—, *España, sueño y verdad*, Madrid, Siruela, 1994.

—, *La confesión: género literario*, Madrid, Siruela, 1995.

—, “El descenso a los infiernos”, *Homenaje a María Zambrano*, James Valender et al (eds.), México, Colegio de México, 1998, pp. 15-22.

—, *Hacia un saber sobre el alma*, Madrid, Alianza Editorial, 2000.

—, *Pensamiento y poesía en la vida española*, Mercedes Gómez Blesa (ed.), Madrid,

Editorial Biblioteca Nueva, 2004.

ZUBIRÍA, Ramón de, *La poesía de Antonio Machado*, Madrid, Gredos, 1955.

ZAVALA, Iris M. (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). La mujer en la literatura española. (Del s. XVIII a la actualidad)*, Tomo III, Barcelona, Anthropos, 1996.

—, *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). La literatura escrita por mujer. (Del s. XIX a la actualidad)*, Tomo V, Barcelona, Anthropos, 1998.

—, *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). Teoría feminista: discursos y diferencia*, Tomo I, Barcelona, Anthropos, 1999.

ZEA, Leopoldo, *José Gaos: el transterrado*, México, UNAM, 2004.

7. ANEXO (Selección de poemas citados)

Inquietudes

Alas quisiera tener

(A Don Juan Romero Araoz)

¡Alas quisiera tener
y recorrer los espacios
viviendo la libertad
deliciosa de los pájaros!

¡Elevarse de la tierra
y surcar todos los mares
volando sobre los trópicos,
sobre las tierras polares!

Hacer nido en primavera,
Deshaciéndolo después.
¡Y pasar año tras año
sin recordar lo que fue!...

¡Qué existencia deliciosa!
¡Alas quisiera tener!

Reposo en el comedor

Arriba,
las rojas pantallas
encendidas.

Debajo,
mi ánimo
blanco.

En el rincón,
una negra bocina
de radio.

Calavera
que piensa...
Entre el desmayo
de la sobremesa,
voces incoherentes
por radio.

La taza rosa,
el té,
el cigarro.

Humo.
Semblantes.
Sueño callado.

Después,
el libro abierto,
el lecho blando.

Al final,
se entornaron

los párpados.

En la estancia
sin luz,
otro día, acabado...

Jazz-band

Ritmo cortado.
Luces vibrantes.
Campanas histéricas.
Astros fulminantes.

Erotismos.
Licores rebosantes.
Juegos de niños.
Acordes delirantes.

Jazz-band. Rascacielos.
Diáfanos cristales.
Exóticos murmullos.
Quejido de metales.

Surtidor

Entre el velo de la lluvia

Entre el velo de la Lluvia
que pone gris el paisaje,
pasan las vacas, volviendo
de la dulzura del valle.
Las tristes esquilas sueñan
alejadas, y la tarde
va cayendo tristemente
sin estrellas ni cantares.
La campiña se ha quedado
fría y sola con sus árboles;
por las pérdidas veredas
hoy no volverá ya nadie.
Voy a cerrar mi ventana
porque si pierdo en el valle
mi corazón, quizás quiera
morirse con el paisaje.
(Juan Ramón Jiménez, *Arias Tristes*)

Tarde

Abrí mi ventana al valle
de surcos ocre sellado.
¡El valle estaba tan solo
como un niño abandonado!

Abrí mi alma a la tarde
-lirio cárdeno, velado-.
Y la tarde me ofrecía
un silencio desmayado...

Fueron cayendo las sombras
sobre el valle y el sembrado.
Ligero, entre la penumbra,
vi cruzar un galgo blanco.
le vi perderse entre el campo...
(Concha Méndez)

Estanque

“Campo azul el estanque
florecido de lanchas.
“(Las risas de los niños
serpentinadas.)”

“Los veleros de broma
al viento abren sus alas.”
“(Los juegos de los niños
abren sus fuentes claras.)”

“Guardianes en la orilla:
tamarindos y acacias.”
“(Las voces de los niños
son rosas, verdes, blancas.)”

“Del cuello de la tarde
penden las dos medallas.”

“(Los ojos de los niños
se paran a mirarlas.)”

“El agua del estanque
las lleva reflejadas.”

“(Cortan cañas los niños
y prueban a pescarlas...)”
(p. 86)

Cinelandesco

Clamor de bocinas vírgenes,
de palabras dislocadas;
de violines callejeros
entre un ritmo de pisadas;

(rumor de jazz-band incierto
Estas voces recortadas.)

Luz de los escaparates,
de los arcos y fachadas
anunciantes. Giralunas
en las noches empañadas.

Las ventanas silenciosas.
Los balcones asomados
a la calle.

Y los luceros
-con un párpado cerrado-
asomados a la noche
desde el balcón elevado;

(gran anuncio luminoso
Sugerente y obstinado.)

Parábolas las veletas
en las sombras afiladas.
Líricos tirabuzones
las infinitas miradas.
Y, parodia de cinema
las siluetas escarchadas.

...(El carrusel de la noche
gira entre claros-oscuros.

Por el gran Estadio vuela
el gran balón luminoso
de lo equipos nocturnos)...

Ser.
Fábrica de ideas.
Fábrica de sensaciones.
¡Revolución de todos
los motores!

Energía continua.
Dinamismo.
Evolución.

Así siempre.
Y cerca de los astros.

¡Ser!

Domingo

Los campanarios
con las alas abiertas
bajo el cielo combado

En los cristales
hay bandadas de luz

Y coplas anidadas en los árboles

Las veinticuatro horas
cogidas de la mano
bailan en medio de la plaza

Y el sol alborozado voltea la mañana
(Pedro Garfias)

Paisaje

Mi frente,
junto al cristal del tranvía.
Tarde de azogue.
Domingo.
—Cruza un Húsar de Pavía.—

La plazoletas de plata.
Las modernas avenidas.

Suplantaciones de sombras
por la sombra de este día.

Paisaje urbano.

Mi frente,
junto al cristal del tranvía.
(Concha Méndez)

Canciones de mar y tierra

Dancing

A Rosa Chacel

Se hizo cristal el paisaje
—la playa, los trampolines—.
Grita la orquesta del dancing.
Y hay un rumor de jardins.

Vestida de frac, la noche,
va a jugar a la ruleta.
El fox bailan, campeones,
una estrella y un cometa.

La terraza, frente al mar,
flameante de banderas.
Soñando canciones van
unas brisas marineras.

Fiesta nocturna. Champaña.
Tres luceros embriagados
van en busca de la luna
a los cuartos reservados...
(San Juan de Luz)

A la isla

A la isla amor, amor,
en mi piragua ligera,
a ver como sale el sol
-salga el sol por donde quiera-.

Los remos llevarás tú,
y yo el alma marinera.
De lo alto nos mirará
nuestra estrella mañanera.

A la isla amor, amor,
¡y salga el sol por donde quiera!...

Viaje

A los mares de esmeralda,
a los mares,
amor mío.

Y que una estrella
de Oriente
guíe tu blanco navío.

¡A los mares, sueño mío!

(Surtidor)

Muerte de Antoñito el Camborio

Voces de muerte sonaron
cerca del Guadalquivir,
voces antiguas cercan
voz de clavel varonil.
Les clavó sobre la bota
mordiscos de jabalí.
En la lucha daba saltos
jabonados de delfín.
Bañó con sangre enemiga
su corbata carmesí,
pero eran cuatro puñales
y tuvo que sucumbir.
Cuando las estrellas clavan
rejones al agua gris,
cuando los erales sueñan
verónicas de alhelí,
voces de muerte sonaron
cerca del Guadalquivir.
(...)⁸⁹²
(Federico García Lorca)

Vida a vida

¿Dónde?

Este incansable mar
que bate mis orillas,
¿qué nostalgias me grita
en su batir eterno?

Remonto mi memoria.
¿Dónde estuve yo antes
de esta vida?
¿Qué sueño
fue anterior a este sueño?
¿En dónde estaba yo?
¿Era gloria?
¿Era infierno?

Buceo en el pasado
y me veo sin verme.
Una llama imprecisa.
Grises mudos en torno.
¿Un reino de cenizas?
Pero ¿dónde ese reino?

Mi angustia se hace fuego.
Me va matando un recuerdo.

Todas las calles en sombra
por la ciudad donde paso.
La bandera del dolor
en ventanas y balcones.
Ni una voz que me distraiga
y me saque de mí misma.

¡Ni una voz entre la voces
que me arranque de esta angustia!

Voces

Las voces de dos mil siglos
clavadas llevo al costado.
Yo no sé —que no lo entiendo—
por qué me las han clavado...

(Sevilla)
(Concha Méndez)

⁸⁹² Federico GARCÍA LORCA, *Primer Romancero gitano*, op. cit., pp. 85-86.

No sé multiplicados,
ya cuantos siglos fueron
los que mi ser minaron
en vidas y sin vidas
que cuentan mi pasado.

Sin memoria, pérdida,
latente en mí ese sueño,
herida de experiencias
la sangre que mantengo
y herida de experiencias
que hallar en nuevos cielos,
marcho de fin a fin
hacia polos extremos.

¡Qué perpetua cadena,
qué cadena de fuego
me sujeta a este todo!
Sin libertad posible,
¡cómo pesa en mi hombro!

¿Adónde están / los horizontes de mi sangre?
¿Tras de qué mares de amargura?
Giran astros oscuros

en torno a mis sentidos.
Debiera olvidar todo
hasta mi origen mismo
y quedar en el límite
de ese no ser tranquilo

Te vi venir presintiéndote,
por el caminito estrecho.

Era una aurora morena
casi sin luz y sin viento.
Aurora para mi alma
que te salía al encuentro.

Vibraba un frescor de lirios
por los caminos inciertos.
La mano que te tendía
tuvo un florecer de sueños.
Con el brillo de tu espada
las sienas se me encendieron.

Recuerdo de sombras

Sobre la blanca almohada,
más allá del deseo,
sobre la blanca noche,
sobre el blanco silencio,
sobre nosotros mismos,
las almas en su encuentro.

Sobre mi frente erguido
el exacto momento,
dices que una sombra
vives en mi recuerdo.

Síntesis de las horas.

tú y yo en movimiento
luchando vida a vida,
gozando cuerpo a cuerpo.

Dices que en estas sombras
vives en mi recuerdo,
y son las mismas sombras
que están en mí viviendo.

Madrigal

Ven a mí, que vas herido,
que en este lecho de sueños
podrás descansar conmigo.

Ven, que ya es la media noche
y no hay reloj del olvido
que sus campanadas vierta
en mi pecho dolorido.

Tu retorno lo esperaba.
De un ángulo de mi vida
voz sin voz me lo anunciaba.

No me despiertes, amor,
que sueño que soy sirena
y que eres el nadador
que va a una playa morena
a bañarse a la claror
en noche de luna llena.

¡No me despiertes, amor!

Quedarás en mí pasando
por este pasaje estrecho
del amor que me estás dando.

Pasando quedará en mí
-un sol de mi media noche
que en mi cielo descubrí-.

De Norte y Sur: dos mitades
unidas en ese sol
sangrante de claridades.

Así quedará ya en mí
y conmigo más allá,
que en lo mejor que sufrí
pasaré a la eternidad.

¿Te duele la vida
de tanto esperarme?

Mandaré a mi alma
que te dé consuelo
hasta que esta mano
que me ancla a la ausencia
liberte mi cuerpo
y vaya mi cuerpo
a darte su vida.

Antes de mi vida,
antes de mi deseo,
antes que mi alma fuera
espejo de mi espejo,
te conocí.

Y alguna vez desenrollando sueños
de tu pasado ya casi perdido,
explorador de tu morada última
te encontrarás conmigo.
Te encontrarás al borde del recuerdo.
El tiempo habrá pasado sin sentido.

Alerta

No son los vientos alisios,
ni el ancho viento pampero,
ni el viento del sur tampoco,
que es un viento que no es viento.

Y es en esta madrugada
cuando llega más fuerte.
Ha dejado en mis sentidos
amargo sabor de muerte.

Es un viento que no es viento,
que es una humana llamada
en horas de desaliento.

¡Alerta los corazones!
Y los cerebros ¡alerta!
que es de angustia la llamada
que ha llamado hoy a mi puerta.

Insomnio

¡Este no saber vivir
a la plena luz del sol
y hacer día de la noche!
¡Y este infinito terror
al vacío de las horas!

¡Y este ver cómo se va
lo que soy
para no ser más allá!

¡Qué angustiosa cárcel ésta
de hierro por todas partes,
con las ventanas al mundo,
a las sombras, a la nada!

Silencio

De piedra siento el silencio
sobre mi cuerpo y mi alma.
No sé qué hacer bajo el peso
de esta losa.
Tendida estoy a la noche
-árbol de sombra sin ramas-.

Parece el tiempo dormido,
parece que no soy yo
quien está a solas conmigo.

Quisiera estar muy cerca de las almas
que se me alejan bien a pesar mío,
quisiera entra en ellas y no puedo,
Me traspasan espadas de sus fríos.

En mi calor no saben calentarse,
no saben que es calor ni nada saben.
Sólo en la superficie las encuentro,
esas almas ajenas a mi mundo.

Niño y sombras

1

¿Hacia qué cielo, niño,
pasaste por mi sombra
dejando en mis entrañas
en dolor, el recuerdo?
No vieron luz tus ojos.
Yo sí te vi en mi sueño
a luz de cien auroras.
Yo sí te vi sin verte.
Tú, sangre de mi sangre,
centro de mi universo,
llenando con tu ausencia
mis horas desiguales.
Y después, tu partida
sin caricia posible
de tu mano chiquitita,
la sonrisa del ángel.
¡Qué vacío dejaste,
al partir, en mis manos!
¡Qué silencio en mi sangre!
Ahora esa voz, que vence,
del más allá me llama
más imperiosamente
porque estás tú, mi niño.

2

Se desprendió mi sangre para formar tu cuerpo.
Se repartió mi alma para formar tu alma.
Y fueron nueve lunas y fue toda una angustia
de días sin reposo y noches desveladas.

Y fue en la hora de verte que te perdí sin verte.
¿De qué color tus ojos, tu cabello, tu sombra?
Mi corazón que es cuna que en secreto te guarda,
porque sabe que fuiste y te llevó en la vida,
te seguirá meciendo hasta el fin de mis horas.

3

Recuerdo

Ibas a nacer, yo sola
iba contigo a esperarte.
(La madre va siempre sola,
quien quiera que la acompañe;
el mundo es como un desierto
y el hijo en él un oasis.)
Caminabas en mi seno,
mis ojos se hacían más grandes;

la tierra con mar y cielo
era más firme que antes.
Ibas a nacer, el mundo
se afianzaba en mi sangre...

4

Fue

Fue más allá del sueño,
en otra realidad no compartida,
donde mi alma concibió la tuya.
Al limbo oculto de esas claridades,
por ruta de misterio caminando,
hacia ti me acerqué con tu alborada.
Mi sangre fue después
a señalar con pulso
preciso tu contorno.
Hasta que nueva aurora
te llevó para siempre;
y es más allá del sueño
donde has resucitado
para quedar en mí
en una eterna lágrima.

5

Ha vuelto adonde estaba;
de ti se habrá llevado un imposible,
de mí se llevó el alma.

Le he querido seguir y nada puedo...
Existe un más allá que nos separa.

6

Canción

Ya tiene la tierra algo
que fue mío nueve lunas

(arbolillo nuevo
sin ramas ni fruta).

Brotó en mañana florida
de esperanzas y de luchas

(pudo ver el sol
y no vio la luna).

El ángel que lo guardaba
se durmió en la noche oscura

(mi arbolillo nuevo
tuvo triste cuna...).

7

Niño perdido

Silencio de nieve.
Por las avenidas
del sueño te encuentre,

¡oh niño perdido,
tierna flor de sangre!...

Para ti mi mano
caliente de amores,
que ahora a la esperanza
del dolor se abre...
Esta mano mía
que para buscarte
en la noche triste
más allá del aire
se me va conmigo,
y todo es en balde,
que alcanzar no puede
ni sentir tu carne
de niño nacido
con pena y sin aire,
con alas de ausencia
hecho niño-ángel.

Ni vi tu cabello
rubio, ni vi tu semblante,
pero me dijeron... y he de recordarte
como aquella estampa...
cuando me dejaste.

8

Que no venga, no, no venga
a mi recuerdo aquel día...
que aquel recuerdo me deja,
cuando me viene, una herida,
y ya no me queda sitio
donde poder recibirla.

9

Si turbia la razón y roto el sueño
pasa a ser una sombra entre mortales,
quede de mí la luz que ahora me guía
antes de ser mi sombra larga noche.

Quede de mí la angustia y el anhelo
y la risa y el llanto en esa espera.
Que algunos ojos para verme un día
se asomarán al mar donde me muevo.

10

El miedo es amarillo,
y la muerte ese cielo
que a todos nos confunde.
Como una luz lejana
que no queremos ver,
está al fin de nosotros
y la vamos siguiendo
en el múltiple juego
de las horas inciertas.
Final, o estrella fija,
y dintel de la nada.

Yo sé que el frío es blanco
y el miedo es amarillo.

11

Por paisajes de bruma y de anhelo
a lo largo del sueño he vagado.
Altas luces salieron a hablarme
desde cielos remotos y helados.
Una luz me decía: “¡No vayas!...”
Otra Luz susurraba: “¡Despacio!...”
Otras y otras decían palabras
que en el sueño quedaban temblando.

13

¿Qué angustia, o noche, en torno a mis orillas?
¿Dónde fue el alba que floreció en mis manos?
¿Es tierra, o fuego, lo que mis plantas tocan?

Ni mi niñez ha sido de este mundo,
ni en esta juventud me reconozco.
Me pesan siglos de abrasadas sangres,
de injustas vidas, de latidos huecos;
me pesan sombras, que no pueden irse,
voces me llaman de distintos cielos.

15

Noche

Honda pupila triste
va por la noche quieta
penetrando en sigilo
las horas y los hechos.
Y el corazón –que es niño
que teme cuanto toca-
de su cristal no quiere
salir en esta noche...

Un aire que no es un aire
mueve dudas y almas.
Se siente esta pregunta
de labios imprecisos:
¿adónde va la angustia
que hoy invade la Tierra?

16

Te toco y es una sombra
lo que se enreda en mis manos,
como si yo no estuviera
formada para este mundo.
Si te escucho, no te entiendo,
como si no fuera éste
el lugar de mi existencia.
Viéndote, no sé quién eres;
temo soñar esta vida
o que esta vida me sueñe.

17

Debajo de esta noche, ¿quién camina?
¿Quién llevará ese hielo o esa llama?...

Se ha empañado una luz ¡quién sabe en dónde!
Y el ángel de la fe de nada sirve.

Se inquieta el corazón –no tiene alas-
ni el dolor tiene espejos; solamente
un pedestal que quiere sostenerle,
con los ojos vendados como el niño
de ese volar sin rumbo.

Debajo de esta noche, yo lo escucho
-la noche es el silencio que no quema-,
un fantasma camina, ¿quién lo mueve?
Siento en mi sangre girar el Universo.

18

Sombra. Hielo.
El acá, puente de dudas.
El más allá, sin remedio.
Una gota de alegría
se me ha quedado en los dedos.
Quiero una guitarra nueva,
un violín para mi sueño
y una risa que no sepa
amarga como veneno.

20

Un silencio de rosas temblaba
en el ámbito azul de la tarde.
La paloma del sueño giraba
dando blancas estelas al aire.

Por la senda crujieron pisadas.
Se sentía un aliento suave.
Yo pensaba: “Alguien viene conmigo”.
Y mis ojos no vieron a nadie.

21

No sé si son de aire
los invisibles ojos que me miran
asomados al mundo y esparcidos.

Ni por qué esas miradas tienen voces,
como voces de aire que se clavan,
que detienen mis pasos en la lucha
o aceleran mi marcha.

Ni sé por qué obedezco,
sin perderme en las sombras
ateridas, heladas.

23

Fuerzas ocultas me sostienen,
un apoyo invisible en cada brazo.
No creáis que estas fuerzas
son para mí un descanso.
Yo soy la vida en lucha
de cada hora y de cada paso.
Yo soy la fuerza de mí misma,
la antena receptora del milagro.

Yo soy la vida sin remedio.
Mi muerte no será sino un colapso;
porque después de muerta seguiré viviendo,
nadie sabe hasta dónde ni hasta cuándo.

25

Al asomarme a ti, porque me veo,
quisiera huir adonde no me alcances,
donde el desconocerme me permita
soñarme como quiero.

Tu yo frente a mi yo, me es imposible
aislarme de mi misma
y crearme de nuevo y recrearme
ante espejos de engaño.

Tu presencia me priva de evadirme
y ser la creadora del ensueño
que ha tocado mi frente sin sentido
rompiendo nudos, hilos y cadenas.

No se puede vivir en una sombra
cuando la luz nos une al otro lado.
Mi claridad eres tú y huir quisiera
hacia otra realidad, junto a ese sueño
que persigue mi vida sin lograrlo.

26

Yo sé

Yo sé que a nadie importa
lo que tengo,
como a nadie le importa
que el mundo se deshaga.
Una uña que vive, yo sé que
a nadie importa,
ni siquiera a la mano
que de adorno la lleva.
Pero, aunque sé, y me sobra,
que a nadie importa nada
y en todo caso, hay tanto
de que hablar tantas veces,
por ejemplo del sol,
por ejemplo del sueño,
o de lluvias insólitas
de ceniza, o de ranas;
o del barro que pisan
los héroes terrenales;
o del barco que un día
no supo dónde estaba
y se hundió para siempre;
o tal vez de la máquina,
o del hombre,
o del hambre que este hombre
mastica junto al polvo;
aunque sé que todo esto
es algo que hoy se canta
y al cantarlo se ondea
la bandera del día,
quiero hablar de mí, sola,

frente al mundo distante,
porque llevo en mis ríos
la sangre que me riega
y una voluntad mía
me lleva donde quiero.

Yo sé que a nadie importa
el que tenga una vida
salida de mi vida,
con ojos que me ven
y labios que me ríen,
con piecitos suyos
que pisan ya y se mueven
al aire que les llama.
Así ha empezado el mundo:
piecitos pisando
la carne que ha dolido.
Desde que va esta vida,
humana enredadera
adosada a mi tronco,
el azul que traspaso
no es el azul de antes,
ni el del mar, ni el del cielo,
que es un azul hallado
traspasando tinieblas
junto a un sueño consciente.

27

Salgo a la calle y voy en ascua viva,
o voy temblando porque el mundo es triste.
Y vuelvo de la calle y entro en casa
y el mundo sigue triste sin remedio.
Y no es que falte un ángel en la estancia
que nos sonría, que nos hable al menos.
Y no es que falte un dios para las cosas,
ni ese deseo de pasar soñando,
sin escuchar las quejas que en el aire
vagan por encontrar por fin el eco.

28

No voy a preguntarme de dónde vengo,
ni adónde iré después de la tormenta,
ni qué estrella es la mía en este tránsito;
lo que sí me pregunto es por qué el mundo
es lo que es y nadie puede nada.
Cuando se grita, cuando se cae enfermo,
cuando se sueña, cuando se va de prisa,
cuando se intenta amar, cuando se odia,
hay un hielo que cubre todo gesto.
Yo he llevado sonrisas de dos filos,
y he saltado los mares y las treguas,
y he aceptado combates y he vencido.
Pero ¿a quién he vencido más que al hielo?
Toro suelto, centella, nube, espiga:
¿qué más da? Hay un aire que embalsama los hechos,
que embalsama las horas y la risa.
Mientras tanto, es el pulso lo que aquietta en la sombra,
son los ojos que todos pasaremos mirando,
y el espejo de un día, y después el recuerdo...
¡Cuántas veces la muerte se asomó a nuestros labios!...
-Yo la vi, despacito, entrándose en la alcoba-
Yo he visto y visto y visto cosas que me han dejado
sin sombra de lo que era;
porque las cosas pesan;
igual pesa un paisaje que un dolor, que una duda.
Y las horas se llenan de pesos y de sombras,
y las horas nos llevan con el peso, callando...

Lluvias enlazadas

¿Qué nubes de tormenta retumban en mi altura?
¿Sobre qué mar de sangres calientes voy perdida?
Si soy una isla errante sedienta de confines
¿por qué no se divide mi vida en tantas vidas
que pueda repartirme y vivir cuanto ansío?
De mi costado, abierta la llaga del destino,
toman savias raíces que a otros mundos me ligan
y alimentando sueños, perdida por los años,
se me va con mi alma lo mejor de mí misma.
(Londres, 1935)

¡Ven, Tristeza, mi hermana, que de mí misma vienes
engendada de siglos, o tal vez de milenios,
ven a abrigar mis horas, no se sientan desnudas;
ven a esculpir en bronce la esencia de mis sueños!

Contigo veo el mundo, mejor, más verdadero;
tú no pones cristales a este sol de la vida

para que al reflejarse nos parezca el reflejo
una verdad solemne, siendo vana o suicida.
(Bruselas, 1937)

Quisiera tener varias sonrisas de recambio
y un vasto repertorio de modos de expresarme.
O bien con la palabra, o bien con la manera,
buscar el hábil gesto que pudiera escudarme...

Y al igual que en el gesto, buscar en la mentira
diferentes disfraces, bien vestir el engaño;
y poder, sin conciencia, ir haciendo a las gentes,
con sutil maniobra, la caricia del daño.

Yo quisiera ¡y no puedo! ser como son los otros,
los que pueblan el mundo y se llaman humanos:
siempre el beso en el labio, ocultando los hechos
y al final... el lavarse tan tranquilos las manos.
(Bruselas, 1937)

"Sobre la caliente arena"
Góngora

No es la planta del pie sino del alma
quien pisa ardiente arena de desierto,
y así camina sin saber adónde,
acompañada solo de los vientos.

Que todo es viento y pasa en esta vida,
en huracanes, o con sopro leve,
mientras que ardiendo, resbalando arenas,
su paso sigue la que nos sostiene.
(Barcelona, 1938)

Me gusta andar de noche las ciudades desiertas,
cuando los propios pasos se oyen en el silencio.
Sentirse andar, a solas, por entre lo dormido,
es sentir que se pasa por entre un mundo inmenso.

Todo cobra relieve: una ventana abierta,
una luz, una pausa, un suspiro, una sombra...
Las calles son más largas, el tiempo también crece.
¡Yo alcancé a vivir siglos andando algunas horas!
(La Habana, 1939)

*La vida es ciervo herido
que las flechas le dan alas*
Góngora

Me levanté hasta el sueño. En busca iba
de no sentir la herida que abrasaba.
Las duras flechas del dolor hicieron
brotar en mí el clavel de nueva llaga.

Corriendo al par carrera con el viento
y perseguida por amante llama,
la vida es ciervo herido sin remedio,
que las flechas le dan veneno y alas.

Ausencia

Al pasado mi vista se encamina,
y, en horas que no olvido, te retiene,
alto, enclavado, la memoria mía.
El ancho río de tu patria, el sueño
de aquel paisaje junto a ti vivido.
Tu diferencia. El navegar sin rumbo
por mares de esperanzas que no fueron...
Hoy pienso en todo ello. ¡Qué lejano
el íntimo perfil de aquellas horas!
Yo corté el hilo que invisible era,
ya sueltas las amarras y alta en ancla.
Hoy me acuerdo de ti y no lo creo.

De distintos puntos que yo no conozco,
oigo que me llaman voces que no entiendo;
y me desespera el no entender nada
y me desanima verlo todo incierto.

A veces pregunto: ¿por qué habré venido
a este laberinto de las soledades,
del que nunca salgo por más que me esfuerzo,
encontrando sombras... sin hallar a nadie?...

En la misma Patria en donde he nacido,
en la misma casa donde me han criado,
todo siempre ha sido a mis largas horas
un buscar continuo entre los extraños...

Y las voces esas... Y los pasos míos,
entre encrucijadas llenas de misterio...
Y las otras vidas pasando a mi lado...
viendo en cada rostro los trazos de un miedo...

Poemas. Sombras y sueños

Se me mueve el mundo silenciosamente;
en él no somos sino pura sombra;
es nuestro clima: soledad y descanso;
es el misterio el que nos da la forma.

Si de él se sale para ver lo externo
y a la alegría se nos van las horas,
de vuelta viene el alma decaída;
algo de nosotros hay que, a solas, llora.

Ya no puedo cantar, que se me ha roto
la alegre voz al ángulo del alma;
ni puedo ya reír, porque la risa
por el dolor ha sido aprisionada.
Ni puedo tener fe; mi fe se ha ido
volando a un cielo alto que no acaba.

Ni me entiendo ni me entienden;
ni me sirve alma ni sangre;
lo que veo con mis ojos
no lo quiero para nadie.

Todo es extraño a mí misma,

hasta la luz, hasta el aire,
porque ni acierto a mirarla,
ni sé cómo respirarle.

Y si miro hacia la sombra
donde la luz se deshace,
temo también deshacerme
y entre la sombra quedarme
confundida para siempre
en ese misterio grande.

A Rosalía de Castro

I

A tu Galicia he de ir
a oír la voz de sus rías.
Y entre la lluvia he de ver
la casa donde morías...

A la luz de tu quinqué,
te pienso en noches de frío
pulsándote el corazón
—¡tan tuyo y también tan mío!—.

Y te pienso en el jardín
junto a tu mesa de piedra.
Tu árbol y tu soledad,
ambos cubiertos de yedra.

Sé que andarás por allí,
por la tu casa vacía,
que no sabe estar sin ti...
Iré a hacerte compañía.

¡Juntas hemos de llorar
en tu jardín, Rosalía!

II

Nos movió el mismo dolor...
la misma espina clavada...
la misma fuerza de amor...

Tú, en tu tierra desterrada,
y yo en destierro mayor,
un cantar son nuestras vidas
—canto entre queja y clamor.—

Tú, en tu norte, ensimismada,
siempre allí, siempre contigo...
entre tu lluvia encerrada,
al sueño dabas abrigo.
Y tu soñar se expandía
para los siglos, sonoro.
Tu fina melancolía
era una montaña de oro.

Mi existir es diferente;
de acá para allá movida.
Cien fronteras vio mi frente...
Un caminar es mi vida...
Pero como tú, la tierra,
mi tierra llevo en mi herida.

A Federico García Lorca

De altos sueños y anchas luces
encendías el ambiente
cuando por mi casa ibas
con los amigos de siempre.

Con Luis, con Pablo, con Delia,
con Rafael, con Vicente,
con Concha, Rosa y Miguel
—¡que tuvo tu misma muerte!—

(y con Don Luis... y Don Lope...
con Tirso... y el Arcipreste...
con Calderón... con Teresa...
con Machado y Gil Vicente...
con Rosalía... y Darío...
con el gran Miguel... y Bécquer...
con Boscán... y Garcilaso...
Francisco Goya y Lucientes...
y el otro Francisco el grande...
—que usó quevedos por lentes—.
Con Juan Ramón y con Falla
—todos juntos en tu frente—.

Y con el vals de las olas...
Y tu gracia sorprendente.)

Tu presencia era verbena
de poesía; una fuente,
que se hacía un ancho río
y arrastraba en su corriente.

Clavel y olivo traías
de tu Andalucía fuerte
al Madrid de aquellos días
que más se animaba al verlo.

¡Dejadme que gota a gota
beba en fuentes del olvido,
que fui por sendas difíciles
y es mucho lo que he vivido!

¡Dejadme ya que me siente
bajo algún árbol florido,
entre una soledad grande
como pájaro perdido,
respirando sures, nortes,
estes y oestes fingidos!

¡Dejadme que me recobre
aislada de mis sentidos!

Ser agua, que sobre espejos
corriendo va hacia su fin,
arrastrando en su corriente
blancos sueños de jazmín.

Ser viento, por las alturas
jugando a la luz solar,
lejos del mundo consciente,
lejos de gozo y pesar.

Ser alma, dejando al cuerpo
dormido en algún lugar.

Para sobrevivirme en lo posible,
camino voy de un mar, que es el olvido.
Atrás quedó la noche del pasado
temblando de recuerdos encendidos.

Atrás quedó, yo sigo caminando,
huyendo de ese mundo a mis espaldas.
Lejos está ese mar, seré incansable,
que un sueño ha de curarme con sus aguas.

Todo, menos venir para acabarse.
Mejor rayo de luz que nunca cesa;
o gota de agua que se sube al cielo
y se devuelve al mar en las tormentas.

O ser aire que corra los espacios
en forma de huracán, o brisa fresca.
¡Todo, menos venir para acabarse,
como se acaba, al fin, nuestra existencia!

Por el fondo de mí misma
como en un fondo de mar,
se va moviendo mi vida,
camino de algún lugar.

Va lenta, pero segura,
venciendo el peso exterior.
Una estela va dejando,
hecha de sangre y dolor.

Manzanares ¡quién te vio!
Pequeño río de un cuento,
hoy con la guerra, más chico,
todo enfangado y sangriento...

Tiempos de las romerías
de San Isidro y San Juan.
Alegrías de tus aguas,
ahora ¡qué lejos están!...

Y el Madrid que tú servías,
ya no es el mismo Madrid.
Te salió un sol de tragedia;
fuego volcó sobre ti.

¡Ay, Manzanares, mi río,
cuánto hace que no te vi!

¡Qué lejos está la Sierra,
mi Sierra de Guadarrama!
Pinos cubiertos de nieve
hasta las copas. Y heladas
las cumbres bajo rosados
ponientes, tirando al malva;
de recios amaneceres
de neblinas enlazadas.

Por sus vertientes yo era
patinadora en mi infancia.
Con mi traje de colores,
mis skis y mi bufanda,
con mis guantes de manopla,
sentía mi alma tan blanca...
que se me iba confundiendo
con la nieve que pisaba.

A carreras, con las brisas
de aquellos montes jugaba.
¿Qué graciosos pinos verdes!
Los veía y los soñaba
como en Navidad, colgados
de presentes y de escarcha.
Yo decoraba el paisaje
poniendo cosas fantásticas.
Y a los nidos que, vacíos,
en las ramas se ocultaban,
trepadora por los troncos
en silencio me acercaba
por si alguna pajarita
de las nieves encontraba.

¡Volveré a verte algún día,
mi Sierra de Guadarrama!
Conmigo irán unos ojos
nuevos, de clara mirada
y unos tiernos piecitos
que mi existencia engendrara...
—¡Mi niña, patinadora,
Paloma y Ángel, sin alas,
graciosa como tus pinos,
de cabellera dorada!—
(México, 1944)

¡Los brazos que te han llevado,
no te dejan escapar
para volver a mi lado!

Nos separa un ancho mar
de difíciles tormentas,
y náufrago has de llegar,
si es que vuelves a mi puerta,
para quererte salvar.

¡Brazos que te sujetaron
para alejarte de mí,
a mí sí que me salvaron!...
(México 1944)

Cuando ya no sepa de ti
¡qué bien estaré en la vida!,
cuando ya no sepa de ti.

Cuando no vuelvas a verme
y mis horas sean más
y yo vuelvo a ser quien era
lejos de tu compañía;
cuando no te vean mis ojos,
¡qué bien me sabrá la vida!
(México, 1944)

Tu novena primavera
entrará, niña, sin padre.
¡Qué pronto los desengaños
empezaron a rondarte!

En tus ojeras de lirio
que dan marco a tu semblante,
se ve tu pequeña vida
más triste que lo fue antes.

A tu palidez de luna
el mundo quiere acercarse,
con una rosa encendida
para darte color, ángel.

Cuando el sueño da en tu frente
con su ala y va a llevarte
a ese mundo de misterio
que es como una vida aparte,
yo sé que sientes el hueco
de una ausencia que te hace
ver que las cosas del mundo
no son como tú pensaste...

Palabras incoherentes
y entrecortadas te salen
de los labios en las noches
entre ese silencio grande.

Se mira a tu corazón
por entre el sueño agitarse
y a tu voluntad doliente
debatirse en turbios aires...

Te salvará la inocencia
que no conoce de ultrajes,
y vendrán más primaveras,
¡ya verás!, a consolarte.

Mientras tanto hay unos brazos
amorosos que te guarden;
y unos ojos que te miren,
que te miren y no acaben.

[3]

Debieron de bajar dos grandes alas
en esa madrugada que acabaste
y te llevaron a empezar de nuevo
otra vida en espera de nosotros.

Te veo allí, con los que ya partieron
antes que tú, a la tranquila espera,
arcángel de dolor, porque dejaste
en este más acá otros corazones.

Te veo allí, tus ojos se me agrandan,
como dos cielos que mirar quisieran.
Te busco en esos ojos imposibles
a través de la muerte, o de la niebla.

Y siendo tú mi madre, me pareces
en otra infancia tuya, hecha de nuevo,
y yo casi tu madre. Me dejaste
y todo me ha cambiando, incluso el tiempo,
que te agrandó hasta hacerte tan pequeña...
y nos cambió en aquel postrer momento.

[4]

Sé bien que no te has ido para siempre,
que nos hemos de hallar donde es la cita,
en el póstumo sueño silencioso,
allí donde el amor se resucita.

Cuando te dejé, viva, en aquel aire,
nos separaba sólo un Océano.
Ahora te veo ida a un imposible,
y mi niñez contigo de tu mano.

Años sin verte estuve y no sentía
mi orfandad en esa ausencia limitada;
sabía tu existir y me tenía,
como allí en mi niñez, por ti amparada.

Ahora la Soledad se me agiganta;
todo parece yermo y desabrido.
Un ángel voy buscando que me ampare,

y sé que no es el Ángel del Olvido...

[5]

Quisiera saber, Muerte,
cómo la has sorprendido,
y si se asustó al verte,
o si te ha sonreído...

(¿Se puede en ese trance
aceptar sonriendo
el paso de la vida
a algo que es tan tremendo?)

Yo sé que no quería
partir de nuestro lado.
Y tú fuiste ese día
y te me la has llevado...

¿Por qué, di, has elegido
un día en que yo, ausente,
no pude en despedida
ni besarla la frente?

[8]

Si aquí me siento extraña, ¿dime, madre,
será allí en donde estás donde me encuentre,
y junto a ti y al hijo que he perdido,
volveré a nueva vida permanente?

A él no lo conocí, como sabías,
aunque lo veo siempre, ángel ausente.
¿Dime, madre, lo hallaste en tu morada
y pudiste besar su niña frente?...

[9]

No es aire lo que respiro,
que es hielo que me está helando
la sangre de mis sentidos.

Tierra que piso se me abre.
Cuanto miro, se oscurece.
Mis ojos se abren al llanto
ya cuando el día amanece.

Y antes del amanecer,
abiertos miran al mundo
y no lo quieren creer...

[10]

Una luz se nos apaga
cuando se va nuestra madre
camino de ese silencio
de donde no vuelve nadie.

Y de nuestra raíz última
algo se desprende. El aire
tampoco nos llega al cuerpo
como nos llegaba antes.

Todo cambia en nuestra vida;
hay como un cruce de ángeles,
y el bueno se nos ha ido
por un camino adelante,
con esa luz que era nuestra;
y hemos quedado ya, en parte,
como seres mutilados
de lo más limpio y más grande.

Villancicos

Para dormir al Niño
le cantan nanas
los aires de los mares
y las montañas.

De los desiertos,
vienen aires calientes
son sonos nuevos.

Todo es para el arcángel
recién llegado,
para verse en sus sueños
acompañado.

Un sueño busca una frente
donde se quiera posar,
y va girando, girando,
hasta que llega a un lugar
donde hay un Niño despierto
-sus ojos color de mar-.
Se le acerca despacito;
ya con él se va a quedar.

¿Qué es esa luz que reluce
en el rostro de ese Niño?
Está en sus ojos azules
y en su blancura de armiño.

Esa claridad parece
que algo, sí, quiere decirnos...
Yo no acierto a comprenderla,
pero la siento en mí mismo.

Molinitos hace le Viento,
mientras va pidiendo al Sol
que con la luz de sus rayos
los adorne de color.
Y las músicas lejanas,
les piden traigan un son
para ir a cantarle nanas
al Niño que es Niño y Dios.
Y el Viento a Belén se acerca
con su juego tornasol
y llena el lugar de luces
que giran alrededor
del Niño, que abre sus ojos
como luceros en flor.

Ángeles con cascabeles,
de los cielos tropicales,
vienen para ver al Niño
y le ofrecen palmas reales.

Uno llega, morenito,
y un son le viene a cantar.
Trae maracas en sus manos
para hacerse acompañar.

Los más chicos pececillos
quiero coger de las aguas
para que sirvan de juego
al Niño que sobre pajas
duerme en un triste pesebre,
sin que le cubra una manta.
Son de graciosos colores,
azules, blancos, naranjas,
con reflejos plateados;
parecen peces de nácar.
A Él le gustará tocarlos
con sus manecitas blancas.

Los niños están tejiendo
coronitas de laurel.
Uno le pone una rosa,
otro le pone un clavel,
otro la flor de almendro,
otro azahar de naranjel.

El más pequeño de todos,
le ha colgado un cascabel
para que alegre a ese Niño
acabado de nacer.

Amazona en su caballo
cruza a todo galopar,
las llanuras y las montañas,
dirigiéndose al lugar
del nacimiento del Niño,
una niña que en el mar
le dicen la marinera
de bien que sabe remar.

Vida o río

Siento

(A María Olga de Caso)
Siento que la tarde sueña.
¿Con quién sonará la arde;
con personajes extraños
que se mueven por los aires?

Son las cinco. Es el invierno;
austeridad en el paisaje;
el sol se viste de oros.
Se ven árboles gigantes
con las ramas tan desnudas
como nunca las vi antes.

Hay una ausencia de pájaros.

¿En dónde estarán las aves?
¿Las hace dormir el frío
un sueño largo, constante?
Mucho lo pienso y no acierto
a descubrir lo que hacen.

Bajo las nubes plumizas,
se va marchando la tarde.
Ningún cielo se repite
-igual que un juego de naipes-.

Entre el soñar y el vivir

Un recuerdo en cada esquina,
en cada esquina un recuerdo,
y según voy recordando
por las esquinas me pierdo.

En busca de ellos recorro
la inmensidad de los mares
por donde anduve bogando
a bordo de grandes naves
que me llevaron a puertos
y a bien distintas ciudades
donde a multitud de gentes
iba mi vida a encontrarse.

Unos recuerdos son sombras
a veces como de aire,
otros contienen tal fuerza
que tratan de avasallarme.
Recuerdos hay de una guerra
que no quiero ni acordarme...
todos son en mi memoria
cuentas de largos collares.

Las dos abuelas

La abuela materna. Su pelo era blanco.
Su pelo era blanco desde sus treinta años.
Nacida en Castilla. Cuando me acercaba,
me olía a albahaca, a nardo y geranios.
Su risa era pronta, su alegría sana.
Tenía la gracia que en Madrid se estila.
Su piel era clara. Andaba con garbo.
Todo era franqueza en sus dos pupilas.

La abuela paterna. Su pelo era negro.
Su porte era entero, de una pueblerina;
mirar malicioso, reserva en su gesto;
yo diría que era igual que una encina.
Cuando me acercaba me olía a tomillo
a verdes del campo, a sol de mañana.
Apenas reía. Su planta era austera.
Su voz me sonaba igual que campana.

Posada daré al amor
si se presenta en mi casa
y la puerta le he de abrir
para que a sus anchas salga.

¿Qué posada no es prisión
donde se tenga encerrada
una voluntad de amar

si esa voluntad se acaba?

Prisa

Cuanto más vuelan las gentes,
en artefactos de acero,
más me gusta ir paso a paso
vagando por los senderos.

Ellos van a ganar tiempo
Y yo perderlo quisiera,
Olvidándome de un mundo
Que vive de esta manera.

La prisa no hace más largas
las horas en que vivimos,
que ya ni vamos sabiendo
ni siquiera que existimos.

Quiero un mundo de silencio
para mis nervios en vilo,
que lo vivo y no me sirve
esta fiebre, o estilo.

Ir deprisa sin más rumbo,
que al acelerar los hechos
nos van deformando el alma,
nos va dejando maltrechos.

¡La calma -sólo la calma-
para pensar en la vida,
para saber que existimos
en nuestra propia medida!

Sismo

No cabe duda, es un sismo
lo que viene aconteciendo.
Lo que ocurre al Planeta
buscando su acoplamiento,
le está ocurriendo a la gente
que lo puebla. Desconcierto
se siente por todas partes,
malestar y descontento;
adonde quiera que mires
no encuentras sino complejos.

Ya nadie soporta a nadie;
el ser desafía al viento
y desafía distancias,
hurgando en el Universo.
¿Qué es lo que busca? –pregunto-
desorbitado lo siento,
fuera de sí, sin medida
y sin orden ni concierto.

Es que el ser no se ha encontrado
que debe mirarse adentro,
en ese fondo que tiene
y que aún no ha descubierto,
en donde lleva escondido
todo lo malo y todo lo bueno.

¡Que se busque, que se entere,
a ver si encuentra el remedio!

No me pidas detenerme

No me pidas detenerme
al cruce de este camino
y piense en acompañarte
adonde irás peregrino.

Juntos aquí llegamos;
nos hemos de separar
como las aguas y tierras
en el mundo al empezar.

Tú encontrarás otras gentes,
yo me encontraré las mías,
a quienes nos acompañen
en nuestras noches y días.

Peregrinos todos somos;
y nos está esperando
por diferentes lugares
adonde iremos llegando.

Él era como un niño.
Yo solía decirle:
«No juegues con la muerte».
No escuchaba consejos
y seguía jugando.
Le advertía a menudo:
«Mira por dónde pisas»,
y sus pies se enredaban
mientras miraba al cielo.

En algunos momentos
él se sentía ángel,
se apoyaba en sus alas
y se venía al suelo.
Yo le vi levantarse
malherido mil veces.
Hasta que llegó el día
de caer sin remedio;
ya no pudo su cuerpo
sostenerse en la vida.
Fue el último juego
donde cayó vencido
y tal vez fueron las alas
quienes se lo llevaron.

Con el alma en vilo

Me gustó

Me gustó emborracharme con el aire
corriendo por las playas y los campos
y moverme, moverme en las ciudades
siendo en ese hormiguero una de tantos.
Hoy me gusta sentarme en mi butaca
y silenciosamente recordarlo.

Otros poemas

No sé dónde

(A Concha Albornoz)

Hoy aquí. ¿Y mañana?
No sé dónde mañana.
Sólo sé que no sé
dónde encontrarme el alma.

En su busca he corrido
por ciudades lejanas.
Me asomé a los caminos,
a las altas barandas...
Me asomé a las distancias...
y al olvido primero
del jardín de la infancia.

Todo inútil. ¡Qué angustia!
¡Dónde encontrarme el alma!

Héroe (Madrid), núm. 3 (1932)

Poema

No es mi envoltura, no,
ésta que veis tan torpe,
que me cubre los huesos.
Mi verdadero traje
es el que llevo dentro,
sudario imperceptible
sobre un cuerpo sin alma,
tal como quise ser.

Son otros los fantasmas,
huéspedes que transitan
por mis raíces profundas,
que se ocultan en mí.
Tampoco veis la lucha
que con ellos mantengo.
Tan sólo veis la sombra
de mis contradicciones.

No es mi envoltura, no.
Mi verdadera vida
está vencida y muerta
porque fue mi enemiga
desde antes de nacer.

Héroe (Madrid), núm. 6 (1933)

Perdidos

Nos perderemos
por dos caminos seguros,
por dos caminos opuestos,
con tu alta soledad tú,
yo, con la mía tan alta,
que ha de poder asomarse
a la otra vida ignorada...
y ver lo que nos espera
allí
en el otro encuentro,
cuando la ausencia del mundo,
cuando la ausencia del cuerpo,
sin ojos para mirarnos
pero sí

reconociéndonos...

Hoja Literaria (Madrid) (junio-julio 1933)

Ancla...

Ancla, no sé de qué sueño,
ni en qué fondo estoy anclada,
ni si mis ojos me sirven
en aguas tan poco claras.
Si turbio es lo que rodea,
¿serán turbias las miradas?

¡Atravesar el espejo
del otro lado y que alas
me levanten de este fondo
en donde me siento ahogada,
de oídos que no me escuchan
y voces que se me clavan...!

Al otro lado del sueño
o del espejo ¿qué salas
de misterio podría hallar,
qué lenta y suave morada
en donde encontrar albergue,
sin mi cuerpo y con mi ansia
de sobrevivir en mí,
hecha idea, o hecha llama?

*Publicado primero en 1616 (Londres), núm. 10
(1935), (en versión inglesa de Stanley Richardson).
Se sigue aquí la versión española que se publicó en
Nuestra España (La Habana) núm. 7 (abril 1940).*

I

Parada en el dintel te he visto, muerte.
No te atreviste a entrar en mi aposento.
Toda mi sangre se enfrentó contigo
y me salvé de tu tragedia, indemne.
Hoy te recuerdo frente a mí, parada,
en el ángulo aquel de tu misterio,
y pienso que otra vez he de enfrentarme
contigo en otra hora que tú elijas.
¿Será otra vez para poder salvarme?
¿Será para seguirte, vencedora?
No lo quiero pensar, porque mi sangre
pone vallas de horror a todo esto.

II

Un nuevo sueño se abre a mis fronteras:
unos ojos de luz que en todo veo.
Por todas las esquinas se me clavan.
Donde quiera que vaya los encuentro.
Tienen voz esos ojos que me llaman
a cumplir la delicia de un misterio.

III

He querido engañarme y no he podido.
Vencido el corazón se parecía.
Y cuando más vencido lo creía,
a mí es a quien sin duda me ha vencido.
Lo pensé ausente ya, pero dormido

Poemas

I

Hay una tenue campana
que a veces suena en mi pecho.
Y hay días que a todas horas
tengo que escuchar sus ecos.

Cuando así llama, algo ocurre
que está cerca o está lejos,
algo que conmigo tiene
un extraño parentesco.

¿Dónde será?... me pregunto
cada vez que así la siento.
Dentro de mi propia sombra
es donde siempre la encuentro.
Porque mi sombra es tan grande
que le cabe el Universo.

Todo cuanto en él ocurre,
me llega a mi propio centro.
Y en esa campana tenue
la que quiebra mi silencio
para pedirme que escuche
porque algo está aconteciendo.

II

Dime del amor que pasa,
tiempo que así te lo llevas.
¿Adónde es que lo entretienes
para que nunca más vuelva?

Tras la cortina que pones
de desilusión o niebla,
debe haber algunos brazos
que por siempre lo retengan
como retiene la muerte
a todo aquel que se lleva.

Yo quisiera saber cosas
que nunca podré saberlas
porque ni el tiempo ni nadie
ha de responder a ellas.
A cada pregunta mía
sigue un silencio que hiela...

III

Que me dejen con mi sueño,
despierta como lo estoy,
que tal vez de donde vengo
y acaso hacia donde voy
esté en este estar soñando
que mide cuanto soy.

IV

Cuando salgo de mi luz
para adentrarme en mi sombra,
la atmósfera que me cubre
siento que cambia de forma.

A veces es como un aire
de misteriosos aromas.
Otras, como duro traje
que en hielo se me transforma.
O se convierte en sonido
y es palabra que me nombra
como si su luz saliera
de hondos mares de zozobra.

Suplemento dominical de Novedades
(México D.F.), 30 de mayo de 1948.

Detrás de mí

Detrás de mí nadie venga,
que yo voy detrás de un sueño.
Sola, yo puedo alcanzarlo,
sin mermarlo ni romperlo.
En el cristal milagroso,
que encierra cuanto deseo;
urna de mis esperanzas,
de mi sentir verdadero.

Nadie me siga, yo sola,
he de tener este encuentro.

Papeles de Son Armadans.
núm. 171 (junio 1970)

Una tarde

Era una sencilla flor,
amarilla, entre el verdor
en el campo;
y una tarde de calor,
un paisaje alrededor,
todo en calma.
A aquella flor me acerqué,
a su lado me senté,
atraída.

De las horas de esa tarde,
aunque han pasado los años,
nunca he podido olvidarme.

Papeles de Son Armadans.
núm. 171 (junio 1970)
(pp. 458-459)

¿Adónde debo de ir?

¿Adónde debo de ir
para gritar lo que siento
y que se me pueda oír?

Quisiera ser Voz-Campana,
que en todo lugar sonase,
para que oyeran las gentes
que el mundo muere de hambre,
que padece de injusticias,
que nadie mira por nadie
y que están desorbitados

los jóvenes y los grande;
que ya nadie espera nada
de lo que pueda importarle,
que se perdió la esperanza,
que está envenenado el aire,
que antes de asaltar Planetas,
el nuestro debe arreglarse;
que hay que pensar en todo ello
antes de que sea tarde.
Y que la culpa sea de todos,
por el hecho de dejarse.

Papeles de Son Armadans.
núm. 171 (junio 1970)