



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

**GÉNERO Y VANGUARDIA: DOS DISCURSOS DE
RUPTURA EN *INQUIETUDES, SURTIDOR Y CANCIONES
DE MAR Y TIERRA* DE CONCHA MÉNDEZ**

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRA EN LETRAS (LETRAS ESPAÑOLAS)
PRESENTA
ALMA ALICIA PIÑA LAYNES

ASESORA: DRA. YANNA HADATTY MORA



MÉXICO, D.F.

2009



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

A la señora Paloma Isabel Altolaquirre Méndez y al Dr. James Valender por su valiosa ayuda al proporcionarme bibliografía fundamental para desarrollar mi tesis.

A la Universidad Autónoma de Campeche, institución para la cual trabajo, por el apoyo que he recibido particularmente de la directora de la Facultad de Humanidades, Araceli May Canul.

A la Dra. Yanna Hadatty Mora, porque amablemente aceptó dirigirme en este proceso académico.

A la Coordinación del Posgrado en Letras de la FFyL de la UNAM, por el apoyo que he recibido aún a distancia.

A mis amigas y amigos, Kenia, Mini, Araceli, Antonio, Diana, Paulina, Gerardo y compañeros de trabajo que de algún modo me ayudaron y me alentaron a concluir este trabajo.

DEDICATORIAS

A Manuel Ulacia

In memoriam

A Marcos, Laura Izabel y Marcos Osorio,
quienes constituyen amorosamente mi otra orilla

TABLA DE CONTENIDO

| | Pág. |
|---|------|
| Introducción..... | 5 |
| Capítulo 1. LA POESÍA ESPAÑOLA EN EL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XX..... | 13 |
| 1.1. Panorama Poético..... | 13 |
| 1.2. Vanguardias Literarias en España..... | 28 |
| 1.2.1. El Creacionismo..... | 30 |
| 1.2.2. El Ultraísmo..... | 33 |
| 1.2.3. La Poesía Pura..... | 40 |
| CAPÍTULO 2. CONCHA MÉNDEZ Y LA GENERACIÓN DEL 27..... | 45 |
| CAPÍTULO 3. GÉNERO Y VANGUARDIA: DOS DISCURSOS DE RUPTURA..... | 63 |
| 3.1. <i>Inquietudes (1926)</i> | 63 |
| 3.2. <i>Surtidor (1928)</i> | 86 |
| 3.3. <i>Canciones de mar y tierra (1930)</i> | 116 |
| CAPÍTULO 4. CONCLUSIÓN..... | 141 |
| BIBLIOGRAFÍA..... | 148 |

INTRODUCCIÓN

Al comentar la escueta noticia de la muerte de Concha Méndez, Roberta Quance pone en evidencia el desconocimiento de entonces acerca de la poeta madrileña. Señala que en la nota (*El País* 6 de enero de 1987) se destaca el hecho de haber sido la esposa de Manuel Altolaguirre, “todo lo cual daba cierta impresión de brillo reflejado, como si ella no hubiese reunido méritos suficientes para figurar sola a la hora de su muerte.”¹

Antes de su matrimonio con Manuel Altolaguirre, Concha Méndez gozaba de un reconocimiento considerable dentro del ámbito cultural de los “felices” años veinte en Madrid, aunque ese reconocimiento no fuera más allá de considerarla como una promesa de las letras españolas, no como una poeta consolidada. Más que reconocimiento, se podría hablar de un “extrañamiento” de la cultura masculina, al ver irrumpir en su recinto a una mujer intrépida. La personalidad de Méndez fascinaba, pues se convirtió en el prototipo de la mujer moderna por excelencia. Sin embargo, después del matrimonio, la poeta pasó a ser solamente “la esposa de Altolaguirre” y vivió nuevas experiencias personales que la llevaron a buscar modelos de expresión poética diferentes de los usados en sus tres primeros libros.

¹ Roberta Quance. “Concha Méndez: una mujer en la vanguardia”, en *Revista de Occidente*, junio, No. 121, 1991

Esa situación de olvido al que fueron sometidas las poetas de la generación del 27, en particular la obra de Concha Méndez, son el principal motivo por el que se emprendió la presente investigación, la cual tiene como principal objetivo analizar la primera etapa de la poesía de Méndez, que comprende tres poemarios: *Inquietudes* (1926), *Surtidor* (1928 y *Canciones de mar y tierra* (1930).

Se parte de la tesis de que en estos primeros libros hay un doble discurso de ruptura: por una parte las vanguardias poéticas y por otra, el discurso de género, el cual también es considerado de ruptura atendiendo al contexto histórico-cultural en el que se inscribe.

El análisis de los poemas se realiza particularmente desde una perspectiva de género, sustentada en la teoría literaria feminista que aboga por “una investigación centrada en la mujer, considerando la posibilidad de la existencia de una cultura femenina dentro de la cultura general que comparten hombres y mujeres.”² Para ello, lo primero que la lectora debe tomar en cuenta es que el canon literario es androcéntrico. En una reflexión más concreta, Anette Kolodny dice lo siguiente:

...el paradigma de Bloom de la historia poética, al aplicarse a las mujeres, muestra ser útil sólo en un sentido negativo: ya que al omitir la posibilidad de las madres-poetas de su psicodinámica de la influencia literaria (permitiéndole a lo femenino sólo el papel de musa –un compuesto de puta y madre-), Bloom enmascara por completo y de manera efectiva el hecho de una tradición *otra* –aquella en que las mujeres enseñaron a las otras cómo leer y escribir sobre y a partir de contextos propios, únicos (y a veces aislados)-.³

² Elaine Showalter. “La crítica feminista en el desierto”, en Marina Fe, coord., *Otramente: lectura y escritura feministas*, pág. 101.

³ Anette Kolodny. “Un mapa para la relectura”, en Marina Fe, coord. *Op. cit.*, pág. 173.

Una vez tomada conciencia de esto, se propone “revisar el canon para incluir en él un número significativo de obras escritas por mujeres, y por el otro desarrollar estrategias de lectura que resulten coherentes con los intereses, experiencias y recursos formales que constituyen esos textos.”⁴

En el análisis de los poemas se pretende mantener una lectura femenina, ejercicio que resulta difícil dada la formación dentro de una tradición androcéntrica, en la cual se enseña a las mujeres a leer como hombres.

Uno de los postulados principales de la crítica feminista es que una obra literaria no puede ser entendida fuera del contexto social, histórico y cultural en el que fue escrita. En este sentido, para hablar de la obra de Concha Méndez es indispensable conocer la condición social de la mujer de su tiempo, es decir, de principios de siglo XX.

Margarita Nelken, en un análisis que hizo del feminismo en España en el primer tercio del siglo citado, avizoraba un panorama desolador, pues en esta nación tenían escaso, sino es que nulo, efecto los movimientos políticos feministas que se desarrollaban en otros países de Europa. Nelken observaba que las españolas, en su mayoría, eran antifeministas y que los hombres que se consideraban amigos de la mujer lo eran en la medida en que ésta correspondía a las expectativas masculinas. James Valender lo explica muy bien al comentar el rechazo de los intelectuales de la época a las mujeres españolas, pues gran

⁴ Patrocinio P. Schweickart. “Leyéndo(nos) nosotras mismas: hacia una teoría feminista de la lectura”, en Marina Fe, coord. *Op. cit.* pág. 133.

parte de ellos se casó con mujeres extranjeras, entre ellos Moreno Villa, que es a quien comenta:

Porque implícita en los comentarios de Moreno Villa [*respecto de la mujer española*] está la idea de que la mujer debiera dedicarse enteramente al cuidado de su marido: a atender sus necesidades, sean éstas de orden material o espiritual. [...] Es decir, Moreno Villa (como muchos de los hombres más liberales de su tiempo) promueve la educación de la mujer, pero no su emancipación.⁵

No obstante, Nelken creía que la emancipación femenina tendría que darse vía la educación: “Mientras no se vea nunca en un tranvía de España, por largo que sea el trayecto, a una mujer con un periódico o un libro en la mano, será inútil soñar en ver desaparecer de nuestras mujeres los sentimientos impuestos.”⁶

En el terreno cultural, específicamente el literario, hay dos revistas que cumplen una función importante en la reflexión o difusión de la poesía escrita por mujeres. Una de estas publicaciones es la *Revista de Occidente*, que dirigía José Ortega y Gasset, la cual se inauguró en 1923, y en la que se trataban temas culturales, literarios, científicos, y políticos, envueltos en una atmósfera de erudición tal, que estaba dirigida, al igual que el nuevo arte, a una comunidad de lectores con una esmerada educación.

En el aspecto poético, las reflexiones de Ortega y Gasset en torno a la deshumanización del arte fungieron como doctrina estética de la generación del 27, y es de destacar el notable impulso que dio el filósofo a los jóvenes poetas desde las páginas de la *Revista* y con la publicación de las mejores obras de los mismos en las colecciones “Nova Novorum”, “Los Poetas” y “Centenario de Góngora”.

⁵ Concha Méndez. *Poemas (1926-1986)*, Intr. y Selec. de James Valender, pág. 10.

⁶ Margarita Nelken, cit. por Roberta Quance. “Hacia una mujer nueva”, en *Revista de Occidente* núm. 212, pág. 106.

En 1927, surge *La Gaceta Literaria: ibérica-americana internacional*, dirigida por Ernesto Giménez Caballero. Esta revista, en formato de diario, ofrece un contenido más variado: lo mismo firman autores de vanguardia como de la generación anterior; escritores de España, de América Latina y de Europa; se da una atención a los movimientos literarios regionalista (Andalucía y Cataluña) como contrapunto del espíritu cosmopolita. En fin que trataba de literatura, poesía, cine, pintura moderna, poesía escrita por mujeres, crónicas de viaje, notas del extranjero, entre otros temas.

La investigadora Roberta Quance señala que los pensadores que se tomaban la molestia de reflexionar acerca de la mujer y la poesía no hacían más que racionalizar los prejuicios existentes.

Autores como Ortega y Marañón, modelos para los jóvenes vanguardistas, habían elaborado teorías acerca de una esencia femenina (reñida con la modernidad) que se daba por sentado iba a dejar huella en todo lo que “el bello sexo” producía, independientemente de los tiempos y las circunstancias en que se hubiese formado la autora. Pendía, además, sobre cualquier manifestación de poesía escrita por mujer una acepción muy concreta de la llamada “poesía femenina”, que entendía ésta como sinónimo de poesía cursi y sentimental.⁷

Para confirmar esa hostilidad en contra de la creatividad femenina, Quance alude al número inaugural de la *Revista de Occidente*, en el cual Ortega y Gasset pretende demostrar que la voz demasiado “personal” de la mujer le impedía alcanzar la universalidad requerida por la poesía más alta:

El lirismo es la cosa más delicada del mundo. Supone una innata capacidad para lanzar al universo lo íntimo de nuestra persona. Mas, por lo mismo, es preciso que esta intimidad nuestra sea apta para semejante ostentación. Un ser cuyo secreto personal tenga más o menos carácter privado producirá una lírica trivial y prosaica. Hace falta que el último núcleo de nuestra persona sea de suyo como impersonal y esté, desde luego, constituido por nuestras materias trascendentes.

Ahora bien, estas condiciones sólo se dan en el varón. Sólo en el hombre es normal y espontáneo ese afán de dar al público lo más personal de su persona. [...] Cuando se da el caso de

⁷ Roberta Quance. *Op.cit.* pág. 108

que una mujer posea facilidad y gracia bastantes para transmitir a la muchedumbre su secreto personal de una manera convincente y auténtica, nuestra desilusión llega al extremo. Porque entonces descubrimos que esa intimidad femenina, tan deliciosa bajo la luz de un interior, puesta al aire libre resulta la cosa más pobre del mundo. La personalidad de la mujer es poco personal, o, dicho de otra manera, la mujer es más bien un género que un individuo.⁸

Estas ideas explican por qué la *Revista* no contempla a ninguna mujer poeta, aunque sí a las prosistas Rosa Chacel y María Zambrano.

En cambio, *La Gaceta Literaria* sí abrió las puertas a las “poetisas” de vanguardia, en cumplimiento de su línea editorial que era dar a conocer lo nuevo, y presentó los mapas (Mapa en carmín, Mapa en rosa), sección en la que se daba a conocer la poesía escrita por mujeres “como algo colectivo y fuera de lo común”.⁹

En este ambiente hostil, un grupo de mujeres dinámicas decidió rechazar el papel tradicional que la sociedad les asignaba y participar activamente en la cultura española del primer tercio del siglo XX. Anterior a este periodo se habían dado casos aislados de mujeres que destacaron en la vida cultural de España como Rosalía de Castro y la condesa de Pardo Bazán, pero en el primer tercio del siglo XX, a pesar de la visión desoladora del feminismo político que hacía Margarita Nelken, es notoria una mayor presencia femenina en el ámbito cultural: Maruja Mallo, Concha Méndez, Rosa Chacel, María Zambrano, Consuelo Berges, Margarita Nelken, Concha de Albornoz, Margarita Xirgu, María Teresa León, Ernestina de Champourcin, entre otras.

...hay cuatro factores que condicionan la historia de la participación femenina en la cultura del primer tercio del siglo XX: en primer lugar, el carácter fuertemente patriarcal de las élites culturales

⁸ José Ortega y Gasset. “La poesía de Ana Noailles”, en *Revista de Occidente*, Tomo I, págs.. 37-38.

⁹ Roberta Quance. *Op. cit.* pág. 108.

y artísticas; en segundo, la división de la cultura en cultura elevada o de minorías y cultura de masas; en tercer lugar, y en especial a partir de la posguerra de 1918, la irrupción de las mujeres como productoras y consumidoras de bienes culturales en los diferentes ámbitos de la vida social; y en cuarto, la radical transformación de la imagen de la mujer a partir de la Primera Guerra Mundial.¹⁰

Por otra parte, la vanguardia poética también es considerada como un discurso de ruptura¹¹, pues frente a la poesía anquilosada del romanticismo, los jóvenes poetas oponen una poesía dinámica, purificada de los excesos sentimentales; frente al “yo” lírico, demasiado presente, del poema romántico, el poeta vanguardista presenta un “yo” ascético y reducido a su mínima expresión; al lenguaje preciosista del modernismo, la nueva poesía propone un lenguaje desnudo, puro; a la descripción o imitación, se propone la recreación de la realidad; a la solemnidad se opone la ironía, la burla; al deseo de trascendencia, la intrascendencia, la puerilidad; al pasado, el presente, lo nuevo, la inmediatez, en fin, es un discurso de ruptura con la tradición romántica.

Ortega sintetiza las características del nuevo arte de la siguiente manera:

Tiende: 1º, a la deshumanización del arte; 2º, a evitar las formas vivas; 3º, a hacer que la obra de arte no sea sino obra de arte; 4º, a considerar el arte como un juego, y nada más; 5º, a una esencial ironía; 6º, a eludir toda falsedad, y, por tanto, a una escrupulosa realización. En fin, 7º, el arte, según los artistas jóvenes, es una cosa sin trascendencia alguna.¹²

De aquí se desprenden las ideas de que la poesía nueva no debe ventilar las emociones demasiado humanas; que tiende a preferir referentes poéticos mecánicos como los automóviles, los aeroplanos, entre otros; y, sobre todo, de que el fin de la poesía es sólo artístico, sin grandilocuencias que acusen otro propósito que no sea el arte.

¹⁰ Marcia Castillo Martín. “Escritoras y periodistas en los años veinte” en *Historia de las mujeres en España y América Latina IV. Del siglo XX a los umbrales del XXI*, pág. 169

¹¹ V. *infra*, capítulo uno. En él se aborda con más amplitud el tema de las vanguardias.

¹² José Ortega y Gasset. *La deshumanización del arte*, pág. 168.

En este contexto histórico y cultural vive y escribe Concha Méndez, a quien, por su condición de mujer “la historia mal escrita no la dejó embarcar en el barco esplendoroso de la Edad de Plata.”¹³

¹³ Aurora Luque. *Exilios*, s/p. <http://www.auroraluque.com/articulos/exilios.htm>

1. LA POESÍA ESPAÑOLA EN EL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XX

1.1. Panorama Poético

Durante el primer tercio del siglo XX, en España se cultivaron diversos movimientos poéticos que mostraban un ansia de renovación, al mismo tiempo que el deseo de universalizar la expresión poética, de trascender ese localismo que se le había asignado, como una característica esencial, a la poesía española.¹⁴

A continuación se ofrece un resumen breve de las tendencias en la poesía española, siguiendo un orden convencional para mayor comodidad en la exposición. En este sentido, hablaremos primero de los poetas de la generación del 98, a cuyo estilo le tocó convivir con el modernismo a principios del siglo XX.

En lo que respecta a la poética de la Generación del 98, grosso modo, no se puede decir que se atrevieron a hacer experimentaciones formales, innovaciones prosódicas, efectos rítmicos o musicales, pero sí se puede afirmar que aportaron otros elementos que refrescaron los viejos temas del romanticismo del siglo XIX, por ejemplo el paisaje como espejo de la interioridad.

¹⁴ Cfr. Dámaso Alonso. “Escila y Caribdis de la poesía española”, en *Estudios Gongorinos*, págs. 11-28.

En cambio el modernismo sí se atrevió a hacer experimentaciones formales y enriqueció las estructuras poéticas tradicionales de la poesía en lengua española, preparando así la transición para el nuevo clima de renovación que se dará en la segunda década del siglo XX. Juan Ramón Jiménez dice del modernismo:

Ahora bien, es necesario esclarecer lo que fue el modernismo. El modernismo no fue solamente una tendencia literaria: el modernismo fue una tendencia general (...) y aquí, en España, la gente nos puso ese nombre de modernistas por nuestra actitud. Porque lo que se llama modernismo no es cosa de escuela ni de formas, sino de actitud. Era el encuentro de nuevo con la belleza sepultada del siglo XIX por un tono general de poesía burguesa. Eso es el modernismo: un gran movimiento de entusiasmo y libertad hacia la belleza.¹⁵

Esta afirmación de Juan Ramón Jiménez es importante si atendemos al estudio que realiza Andrew P. Debicki¹⁶, quien considera que la poesía española del primer tercio del siglo XX es modernista, en el sentido de moderna, pues continúa bajo el influjo del simbolismo iniciado en Francia. En este sentido, se modificarían los conceptos de generación adoptados tradicionalmente para estudiar la historia de la poesía española.

Debicki comenta en su estudio que Baudelaire reinterpretó el término “modernidad”, el cual usó para describir una sensación estética de “lo presente”, esto significaba que se sustituía un significado puramente cronológico por un propósito caro a los poetas: “la creación, en sus obras, de una inmediatez eterna.”¹⁷

¹⁵ Juan Ramón Jiménez, cit. por Gustav Siebenmann. *Los estilos poéticos en España desde 1900*, pág. 64.

¹⁶ Andrew P. Debicki. *Historia de la poesía española del siglo XX. Desde la modernidad hasta el presente*, capítulo 1.

¹⁷ Andrew P. Debicki. *Op. cit.*, pág. 17.

Esa “inmediatez eterna” queda fijada en un símbolo, que es la palabra poética; así, Mallarmé presenta al símbolo como “un modo único de encarnar significados no traducibles, de hacerlos tangibles y actuales para todos los futuros lectores, y por tanto de hacerlos eternos.”¹⁸ Esta noción de la poesía sería la base para la poesía española de fines del XIX y el primer tercio del siglo XX; por tanto, de acuerdo con Debicki, tendría que considerarse al modernismo como un movimiento más extenso temporalmente, pues su influencia se percibiría hasta los años cuarenta.

En este punto cabe aclarar que Debicki habla de una poesía moderna, más que modernista. La poesía moderna busca formas de expresión que objetiven significados; formas verbales concretas que se correspondan con estados de ánimo o experiencias humanas fundamentales que puedan ser preservadas en un presente eterno. Poética simbolista que el crítico considera como la base de la modernidad poética europea. Por otra parte, el modernismo es una poesía moderna en tanto presente el sustrato simbolista de objetivar significados en la palabra poética; de lo contrario, pasaría como una poesía decorativa, puramente esteticista.

Pero la crítica tradicional insiste en limitar al modernismo a un periodo corto, y a considerarlo como una tendencia literaria diferente, si no es que opuesta, a la Generación del 98. Las dos poéticas, la de la Generación del 98 y el modernismo, convivieron casi al mismo tiempo, en el mismo espacio, por lo que se pueden señalar ciertas coincidencias entre las dos tendencias¹⁹:

¹⁸ *Idem.*

¹⁹ Cfr. Gustav Siebenmann. *Op. cit.*, págs. 67-68.

- La contemporaneidad aproximada.
- La insatisfacción ante la situación heredada y la voluntad de crear algo mejor.
- La mirada puesta más allá de las fronteras nacionales y vuelta hacia el pasado.
- La reminiscencia cultural como foco de la inspiración poética.
- El intelectualismo.
- Y sobre todo, la creación, en sus obras de una inmediatez eterna.²⁰

Obviamente hay que señalar también las diferencias entre los dos estilos poéticos²¹:

- El movimiento de los del 98 es una cuestión nacional española.
- El modernismo, una cuestión hispánica.
- La generación del 98 se apoya en la más antigua tradición española.
- El modernismo procura amplia entrada a corrientes extranjeras.
- El 98 está orientado filosóficamente y, por tanto, caracterizado por sus temas.
- El otro está orientado estéticamente y se le ha de reconocer en su lenguaje elaborado, en su sensualidad.
- El movimiento del 98 está más ligado a la prosa, el modernismo, sobre todo al verso.
- Aquél hay que adscribirlo al comportamiento estilístico de la restauración, éste al de la revolución.

²⁰ Andrew P. Debiciki. *Op., cit.* pág. 17.

²¹ Cfr. Gustav Siebenmann. *Op. cit.*, págs. 67-68.

Si bien al término de la Primera Guerra Mundial podía considerarse acabado el modernismo, esto no significa su total desaparición sino su evolución hacia formas nuevas. Tampoco se puede dejar de valorar su aportación a la poesía española de la segunda década del siglo XX.

Rubén Darío recordó a los españoles el valor de las palabras y la libertad métrica en la composición de los poemas (combinaciones irregulares de los versos, estrofas de pie quebrado, variedades estróficas, valor de las cesuras inesperadas, encabalgamientos y paréntesis líricos, valor relativo de la rima, etc.)²²

Aunque no llegó a consolidarse como escuela, el modernismo vino a “aceitar” las viejas estructuras poéticas, anquilosadas por la oratoria, y vino a purificar el clima poético de España, preparando la transición hacia las nuevas expresiones poéticas que se darán a finales de la segunda década y durante los años 20, del siglo pasado.

Para los poetas jóvenes que empiezan a conocer los movimientos vanguardistas surgidos en el resto de Europa durante los últimos años de la Primera Guerra Mundial, las posibilidades que ofrece la poesía modernista dejan de responder a su ansia de renovación, de purificación de la expresión poética, por lo que el modernismo representaba una nueva etapa de inercia que había que superar.

En este contexto se empiezan a conocer los jóvenes poetas, con el propósito de hacer tábula rasa de la poesía anterior a ellos. Así, surgen las vanguardias literarias que no se mantendrían mucho tiempo en la escena literaria; pues a principio de los años 20 podría

²² Antonio Blanche. *La poesía pura española*, pág. 103.

decirse que estaban agotadas. Por esta época se dan a conocer los poetas que conformarían el grupo que más tarde sería mejor conocido como la generación del 27. Aunque de hecho algunos como Gerardo Diego y Pedro Salinas ya eran conocidos por su intervención en los movimientos de vanguardia. Siebenmann describe el ambiente en que esta generación se desarrolla y crece: “entusiasmo, exaltación, más todavía: irreflexión en todas partes, y en todos el sentimientos de felicidad de la autoaprobación, de la armonía colectiva.”²³ No se comparte la idea de irreflexión, pues si hubo un periodo de reflexión intensa, fue precisamente en este periodo en que los poetas eran al mismo tiempo excelentes críticos.

En ese ambiente de optimismo se reivindica la poesía de Góngora, y el lugar oficial de reunión es la Residencia de Estudiantes, en Madrid, donde se daban cita Federico García Lorca, Manuel de Falla, Salvador Dalí, Luis Buñuel, Rafael Alberti... Así, la Residencia se convierte en uno de los centros de difusión de las nuevas ideas poéticas durante ese periodo. Como se ve, la pintura, el cine y la poesía estaban estrechamente ligados por las ideas modernas sobre el arte al igual que los artistas. Ese entusiasmo también se vivía en las tertulias que se realizaban en otros círculos intelectuales como el “Café Regina”, la “Revista de Occidente” y otros cafés literarios donde se podía ver a los poetas y escritores en tertulias que iban hasta las tres de la madrugada, según testimonio de Concha Méndez²⁴, en sus memorias. En esos lugares las charlas alcanzaban la altura de una exigente crítica literaria. Los jóvenes estaban conscientes de que artistas como Manuel de Falla, Pablo

²³ Gustav Siebenmann. *Op. cit.*, pág. 188.

²⁴ “A las tertulias de Valle Inclán en el café de la Granja del Henar y a las de Gómez de la Serna en el café del Pombo, no podía ir; terminaban sobre las tres de la mañana y yo tenía que volver a casa para la cena.” Paloma Ulacia. *Concha Méndez. Memorias habladas, memorias armadas*, pág. 59.

Picasso, Juan Gris, Joan Miró, destacaban brillantemente en Europa, lo cual contribuyó a aumentar la euforia nacional entre los noveles intelectuales.

Debicki y Siebenmann coinciden en que la situación política era favorable a ese ambiente entusiasta, pues brindaba un sentimiento de relativa seguridad y con ello de prosperidad económica. Pero Antonio Blanche supone que, precisamente por la opresión política de la dictadura, por la falta de libertad de expresión, los jóvenes no se comprometieron socialmente y se encerraron en su torre de marfil: “El intelecto lo rige todo, el sentimiento nada. El nuevo arte quiere ser minoritario [...] La más alta meta de la ambición artística residía en la mayor distancia posible entre realidad y poesía.”²⁵

En lo que respecta a la prosa, también se aplican en ésta muchas de las técnicas y procedimientos de la poesía, “...el ensayo filosófico de entonces se presenta claramente marcado por el signo literario de la época, que es un signo decididamente lírico.”²⁶ En la novela destacan por su depuración estética, Ramón Pérez de Ayala, Benjamín Jarnés, Rosa Chacel y Pedro Salinas, pero es Gabriel Miró quien va a sobresalir, pues es el que mejor acerca su prosa a las ideas del arte nuevo. “La obra de Miró se relaciona estrechamente con la de los poetas de la generación del 27 por la elevación del estilo, el empleo de imágenes, yuxtapuestas y el alto grado de concentración de la frase.”²⁷

²⁵ Gustav Siebenmann. *Op. cit.*, pág. 190.

²⁶ Antonio Blanche. *Op. cit.*, pág. 41.

En este orden, de acuerdo con Siebenmann, la renovación poética se dio en tres vertientes: la investigación del Siglo de Oro, el reconocimiento de la lírica intimista de Bécquer y Rosalía de Castro y la apertura a los movimientos poéticos de vanguardia europeos. En esta atmósfera de renovación los poetas se congregaban alrededor de revistas literarias como *Litoral*, *Héroe*, *Caballo Verde para la poesía*, *Carmen*, entre otras que jugaron un papel determinante en la difusión de la nueva estética.

Un aspecto que caracteriza al nuevo arte es la exclusión de las masas, es decir, se trata de un arte para un público selecto, minoritario. Pero esto no significa un enfrentamiento ideológico, o una postura clasista del artista, sino que era una propuesta exclusivamente estética, artística, moderna completamente, para la cual no estaba preparado el común de las gentes. “No se buscó un rompimiento con el público, ni mucho menos se valoró aquél como una condecoración del artista.”²⁸ Sin embargo, la tendencia neopopularista de Lorca y Alberti, encontró una mayor aceptación entre un amplio sector de la sociedad; pero “la aceptación ocurría no a través de la comprensión sino de la adivinación. El placer está fundado no lógica sino mágicamente.”²⁹

Si quisiéramos caracterizar estilísticamente este grupo de poetas, tendríamos que atender a los siguientes aspectos:

1. La utilización de metáforas audaces. Esto se explica por el deseo de distanciarse de la realidad, pero sin perder la correspondencia con el objeto. Esta circunstancia

²⁶ *Idem*.

²⁸ Gustav Siebenmann. *Op. cit.*, pág. 204.

²⁹ *Ibid.* pág. 207.

obliga al lector a participar en la recreación del poema. “La metáfora, pues, pudiera definirse como la identificación voluntaria, lírica momentánea de dos o más conceptos distintos, con la finalidad de suscitar nuevos órdenes de relaciones y mociones en la mente del lector.”³⁰

2. La nueva adjetivación. A diferencia del modernismo en el que el efecto del adjetivo es sensible (lo llamativo se expresaba a través de los colores, sonoridades o sinestesias), en la poesía moderna el efecto que se pretendía era más bien psicológico y se producía por una tensión conceptual entre palabra y adjetivo. En esta coincidencia con la poesía pura, el adjetivo pierde su valor meramente ornamental y adquiere un valor metafórico; en esa relación adjetivo-sustantivo se relacionan dos realidades completamente distantes, a veces muy lejanas como “difícil delgadez”, “atónita luz”, “beato sillón”.
3. Aumento de formas métricas libres, de la asonancia y de la pérdida de la rima. Esta característica se da principalmente en los primeros años de la década de los 20, porque después, como veremos más adelante, hubo una vuelta a las estructuras poemáticas clásicas de la poesía española. En 1927, Gerardo Diego, en la revista *Carmen*, exhortaba a los poetas aficionados al verso libre: “...Hacemos décimas, hacemos sonetos, hacemos liras porque nos da la gana. Magnífica razón, única plena del artista. [...] La esclavitud está abolida. Y la pereza pasó de moda. Al yunque, jóvenes prosistas, al yunque. Ya es hora de trabajar, ¿no os parece?”³¹

29 Guillermo de Torre, cit. por Gustav Siebenmann. *Op. cit.*, pág. 214.

30 Gerardo Diego, cit. por Antonio Blanche. *Op. cit.*, pág. 132.

31 Antonio Blanche. *Op. cit.*, pág. 136.

4. En cuanto a la sintaxis, los poetas aprovecharon los descubrimientos de la estética cubista, es decir, la desaparición de nexos sintácticos y la construcción de realidades mediante la yuxtaposición de imágenes.
5. Uso de imágenes. Antonio Machado clasificaba las imágenes empleadas por los poetas jóvenes en a) imagen de conceptos y b) imagen de intuición. Particularmente rechazó la preferencia por las imágenes de concepto por no considerarlas líricas, sino sólo un elemento estructural del poema; en cambio consideraba que las imágenes de intuición son líricas porque expresan el alma. Blanche refuta esta clasificación como simplista y concluye que las imágenes-concepto no significaban una poesía cerebral, pues a través de ellas se intentaba introducir nuevas formas “de sentir y hacer sentir el mundo”.³²
6. Carencia de símbolos. En lugar de los símbolos que expresan vaguedad o misterio, los jóvenes poetas españoles prefieren el uso de la imagen de conocimiento: “...la experiencia poética se ha convertido en un medio privilegiado de conocimiento del mundo, y el poema en el órgano que expresa la pura emoción de este conocimiento.”³³ De lo cual se desprende que lo contemplado es un mundo sensible, concreto; contemplación que se expresa a través de imágenes aparentemente abstractas, pero que en realidad son concretas.
7. El valor absoluto de las palabras. Pero se trata de la palabra poética, que sugiere una plurisignificación; no de la palabra preciosista, rebuscada, como en Góngora. Adquiere un valor en sí misma, libre de ataduras retóricas, limpia pero con una gran carga poética. En este sentido se puede decir que el purismo de la palabra les viene

³³ *Ibid.* pág. 137.

de la tradición lírica popular de la antigua poesía española. También se puede decir que se inclinan por un “esencialismo” de la palabra, misma que revela la esencia de las cosas.

Tú, palabra de mi boca, animada
De este sentido que te doy,
Te haces mi cuerpo mi alma.
(Juan Ramón Jiménez)

Todas las características señaladas anteriormente, las sintetiza Debicki en universalidad e intemporalidad; asimismo dice que la poética del 27 es estética en algunos grados y escapista en otros; en este punto todavía continúa la discusión en torno a qué tanto esta generación incorporó o dejó de incorporar las preocupaciones humanas básicas. Este deseo de universalidad y trascendencia poética coinciden con “una visión modernista del arte como algo elevado por encima de lo cotidiano, y como la encarnación de realidades superiores...”³⁴

Pero a pesar de sus coincidencias, los poetas de la generación del 27 no plantean un arte poética común; cada uno tiene su propia concepción de la poesía, que por otra parte, en algunos de ellos no siempre es constante. Es decir, a diferencia de otros poetas que se aglutinaron en torno a un programa poético, como el ultraísmo, con sus manifiestos, los de la generación del 27 se “asocian” por una fecha: 1927 (tricentenario de la muerte de Góngora). En consecuencia se puede decir que sólo tienen afinidades literarias como el rechazo del realismo y del sentimentalismo, este último considerado por Guillén como “la peor de las obscenidades.”³⁵

33 Andrew P. Debicki. *Op. cit.*, pág. 33.

34 Cit. por Antonio Blanche. *Op. cit.*, pág. 119.

Dentro de la línea de revaloración de la poesía del Siglo de Oro, destaca la tendencia neopopularista, que según Guillermo Díaz-Plaja, es un movimiento andaluz “...porque en ningún otro folklore se dan las posibilidades estéticas en relación con los nuevos postulados literarios [...] Retorno a lo popular; pero sin abandonar ninguna de las conquistas de la nueva lírica.”³⁶ Siebenmann agrega que esta poesía presenta una relación fatalista con el mundo, típica de la canción popular andaluz.

En lo que se refiere a la métrica, la poesía neopopularista se caracteriza por el uso de metros cortos, la asonancia y por escasos efectos fónicos.

“Más llamativo es el ritmo, y sobre todo la composición. Sobresale una y otra vez el rasgo estructural de la repetición de lo análogo: paralelismo (sobre todo binario) o estribillo, reiteración al modo de ‘leimotiv’. Las formas mayores de los romances muestran casi siempre una trimembración dramática: tras la descripción de la situación inicial como preparación, se viene al suceso inaudito, al drama; sobre él se cierran las últimas notas, la conclusión. Otra característica de la composición es el diálogo, el mero apóstrofe sin respuesta o el verdadero intercambio de palabras en el que se produce una tensión particular merced a la incongruencia entre proposición y respuesta. [...] Se coloca frente al mundo real otro peculiar mundo poético.”³⁷

De acuerdo con Siebenmann³⁸, se puede describir estilísticamente esta poesía de la siguiente manera:

- Uso de adjetivos de colores.
- Importancia de la metáfora (metaforismo). Existe un contacto con una realidad popular semántica (metáforas populares) y efectúa un desprendimiento total del origen.

³⁵ Guillermo Díaz-Plaja, cit. por Gustav Siebenmann. *Op. cit.*, pág. 266.

³⁶ Gustav Siebenmann. *Op. cit.*, pág. 298.

³⁸ Cfr. Gustav Siebenmann. *Op. cit.*, págs. 290-323.

- Simbolismo. La frecuencia de albahaca, alhelí, amapola, azafrán, jazmín, nardo, caracola, frutos cítricos: naranja, limón.
- En otros casos, como en Alberti, los rasgos neopopularistas se basan más bien en un sustrato popular literarizado, que en el acervo vivo de canciones andaluzas en la boca del pueblo, como es el caso de Lorca.
- Inmediatez sensual, momentos de garbo, de alegría vital.
- La canción, como expresión poética popular, se relaciona más con el sentimiento, se refiere a las experiencias personales, pero que parecen familiares a cualquiera. El amor y la muerte son sus principales temas.

Esta revitalización de la antigua lírica popular hispánica, ya sea como purificación o renovación del ambiente poético de principios de los años veinte, va a permear toda la poesía española hasta antes de la Guerra Civil.

Se ha mencionado ya que una de las actividades estéticas que definieron al grupo del 27, fue la homenaje al poeta andaluz, Luis de Góngora y Argote, en el tercer centenario de su muerte.

Para los poetas de la generación de los años 20, Góngora representaba lo moderno por antonomasia, y se identificaban con el arte racional del cordobés. El metaforismo, el hipérbaton latinizante, vocabulario selecto, sintaxis complicada, fueron recursos estilísticos admirados y utilizados por los jóvenes poetas, pues le daban al poema un carácter hermético que incentivaba el goce intelectual del poema; de este modo, se prescindía del goce sentimental de la poesía. Sin embargo, no se convirtieron en epígonos tardíos de

Góngora, sino que a esos recursos estilísticos les imprimieron una expresión propia, personal, pero que también incorporaba las conquistas líricas de las vanguardias artísticas.

Lo más destacado del homenaje a Góngora que los jóvenes realizaron en 1927 fue la *Fábula de Equis y Zeda*, de Gerardo Diego y la *Tercera soledad (paráfrasis incompleta)*, de Rafael Alberti. El citado acto contribuyó a difundir la obra del cordobés, pero sobre todo de las ideas de la nueva estética.

Obviamente, la nueva poesía provocó reacciones en los poetas mayores. Unamuno, por ejemplo, expresa:

Y ved cómo yo, que execro del gongorismo, [...] no encuentro poesía, esto es creación, esto es acción, donde no hay pasión, donde no hay cuerpo y carne de dolor humano, donde no hay lágrimas de sangre.³⁹

Y se lanza duro en contra de los artificios verbales de los poetas del 27:

...a los más de estos estetas se les ha secado la fuente de piedad; sólo cultivan el culto a la forma elegante, aristocrática, noble, [...]son gentes de refinados sentidos, pero sin corazón.⁴⁰

Por su parte, Machado expresa: “Se habla de un nuevo clasicismo y hasta una poesía del intelecto. El intelecto no ha cantado jamás, no es su misión.”⁴¹ Ironiza también sobre estos poetas al compararlos con una máquina de trovar en su *Cancionero apócrifo de Juan de Mairena*.

39 Cit. por Antonio Blanche. *Op. cit.*, pág. 87.

40 *Ibid.* pág. 88.

41 *Ibid.* pág. 91.

Juan Ramón Jiménez, quien en un principio aprobó a los jóvenes, e incluso fungió como maestro de ellos en la búsqueda de la pureza de la poesía, se convirtió después en uno de sus críticos más acérrimos.:

Se va perdiendo el espíritu, la gracia inmanente en la poesía española [...], para dar paso al ingenio, una inteligencia juguetona, juego mayor o menor, livianamente optimista, con gran lujo de moda, ripio, timo y truco consiguientes, porque resta mucho margen blanco, con ilusión a veces de profundidad.⁴²

No obstante la crítica de los poetas mayores a la actividad poética de los jóvenes, podemos encontrar coincidencias entre las dos generaciones, y la principal sería el ansia de renovación frente a los excesos del romanticismo y las facilidades del modernismo. Además, cada uno a su manera, en la simplificación, sobriedad y precisión en el uso de las palabras, es decir, en la vuelta a la antigua lírica popular hispánica, para adaptarla a sus propias necesidades estéticas.

⁴² *Ibid.* pág. 98.

1.2. Vanguardias literarias en España

Para hablar del término vanguardia, uno de los mejores referente es Guillermo de Torre, puesto que fue testigo y participó de esta época vital de la poesía española. La palabra vanguardia tiene reminiscencias bélicas, pues fue difundida en la literatura francesa durante los días de la Primera Guerra Mundial. Dice el crítico-poeta español que el vocablo “traduce el estado de espíritu combativo y polémico con que [los poetas] afrontaban la aventura literaria.”⁴³ Por tanto, a las literaturas de vanguardia se las puede definir como “movimiento de choque, de ruptura y apertura al mismo tiempo, la vanguardia, el vanguardismo o lo vanguardista, del mismo modo que toda actitud o situación extrema, no aspiraba a ninguna permanencia y menos aún a inmovilidad.”⁴⁴

De acuerdo con Andrew P. Debicki, los poetas vanguardistas idealizaron el cosmopolitismo y la tecnología moderna a semejanza de los futuristas italianos. Esto se explica porque en España, donde la industrialización se da relativamente tarde, “la modernidad artística precede a la modernización completa de la sociedad, y puede verse dicha modernización como un ideal imaginativo, no como un estado actual.”⁴⁵

⁴³ Guillermo de Torre. *Historia de las literaturas de vanguardia I*, págs. 23-24.

⁴⁴ *Idem.*

⁴⁵ Andrew P. Debicki. *Op. cit.*, pág. 55.

Por su parte, Ernesto Giménez Caballero⁴⁶, después de explicar el origen bélico, define el término vanguardia como: “Literatura libre”, “Deseo vital”, “Internacionalismo”. Posteriormente realiza un diagrama de la nueva literatura española, en el cual apunta los siguientes aspectos:

Es ANTI-romántica,

- “ -retórica,
- “ -política,
- “ -plebeya,
- “ -patética.

Es PRO-cinema,

- “ -sport,
- “ -circo,
- “ -alegría,
- “ -juego,
- “ -pureza,
- “ -matemática,
- “ -religiosidad (en muchos casos católica)

Temas de la nueva literatura:

Improbabilidades.

Realismos.

Más o menos inhumana.

Puerilidades poéticas.

Temas escabrosos.

Estilo de la nueva literatura:

Riqueza y precisión idiomática.

Concepto y metáfora, como trampolines esenciales.

Frasas punzantes.

Algodón aséptico.

Nada de cloroformo.

Exceso alcohólico.

⁴⁶ Ernesto Giménez Caballero. “Literatura española, 1918-1930”, en Ramón Buckley y John Crispin, *Los vanguardistas españoles, 1925-1935* pág. 52.

1.2.1. El Creacionismo

El creacionismo fue introducido en España por el poeta chileno Vicente Huidobro, quien venía de París donde estuvo en contacto directo con las vanguardias literarias de la época. Esta nueva tendencia en la literatura española planteaba principalmente la “...estilización extrema de la realidad; reducción de la realidad física o psíquica a imágenes, que, sin dejar de representar lo real, se encuentren lo más lejos posible de la naturaleza; elección de imágenes que signifiquen la naturaleza, pero mediante un gran rodeo de abstracción, pues su belleza no radica tanto en su poder de significación natural como en su propia realidad plástica de imágenes verbales.”⁴⁷

El creacionismo, al igual que las otras manifestaciones de vanguardia europeas, hace de la imagen el elemento primordial de la poesía: desaparecen los elementos lingüísticos que establecían las correspondencias de significación entre dos objetos poéticos, la utilización de los verbos también se reduce a su mínima expresión y las relaciones de significación se sugieren mediante las imágenes yuxtapuestas en torno al objeto poético.

En la primera página de *Horizon carré* (Horizonte cuadrado, 1917), expuso Vicente Huidobro los principales postulados del creacionismo:

...crear un poema tomando a la vida sus motivos y transformándolos para darles una vida nueva e independiente. Nada anecdótico ni descriptivo. La emoción ha de nacer de la única virtud creadora. Hacer un poema como la naturaleza crea un árbol.⁴⁸

⁴⁶ Antonio Blanche. *Op. cit.*, pág. 112.

⁴⁸ Cit. por Gloria Videla. *El Ultraísmo*, pág. 105.

Posteriormente establece su teoría creacionista en una conferencia leída en el Ateneo de Madrid, en 1921:

Aparte de la significación gramatical del lenguaje, hay otra, una significación mágica, que es la única que nos interesa. Uno es el lenguaje objetivo que sirve para nombrar las cosas del mundo sin sacarlas fuera de su calidad de inventario; el otro rompe esa norma convencional y en él las palabras pierden su representación estricta para adquirir otra más profunda y como rodeada de un aura luminosa que debe elevar al lector del plano habitual y envolverlo en una atmósfera encantada.

.....
La Poesía es un desafío a la Razón, el único desafío que la razón puede aceptar, pues una crea su realidad en el mundo que ES y la otra en el mundo que ESTÁ SIENDO.⁴⁹

Más tarde, en 1925, escribe acerca del poema creado:

...Es un poema en el que cada parte constitutiva, y todo el conjunto, muestra un hecho nuevo, independiente del mundo externo, desligado de cualquier otra realidad que no sea la propia, pues toma su puesto en el mundo como un fenómeno singular, aparte y distinto de los demás fenómenos.

Dicho poema es algo que no puede existir sino en la cabeza del poeta. Y no es hermoso porque recuerde algo, no es hermoso porque nos recuerde cosas vistas, a su vez hermosas, ni porque describa hermosas cosas que podamos llegar a ver. Es hermoso en sí y no admite términos de comparación. Y tampoco puede concebirse fuera del libro.⁵⁰

He aquí unos versos del poema “Ecuatorial”, de Vicente Huidobro, publicado en 1918, en el cual ya se puede observar la poética del creacionismo:

Su ojo desnudo

Cigarro del horizonte

Danza entre los árboles

⁴⁹ Vicente Huidobro. “La Poesía”, en Hugo J. Verani, comp. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, págs. 206-207.

⁵⁰ Vicente Huidobro. “El creacionismo”, en Hugo J. Verani, comp. *Op. cit.*, pág. 219.

No menciona a la locomotora, sino la vuelve a crear en una realidad poética, mediante la yuxtaposición de imágenes. En pocas palabras, el creacionismo pretendía crear una realidad poética a partir de una realidad concreta, de ahí el nombre de creacionismo, lo cual queda expresado en los versos del poema “Arte poética” del mismo Huidobro:

¿Por qué cantais a la rosa, oh, poetas?
¡Hacedla florecer en el poema!

Este movimiento tuvo muchos seguidores entre los jóvenes poetas de la España de posguerra (primera década del siglo XX) que, cansados del modernismo, se abocaron a cultivar con singular radicalismo esta nueva expresión poética, la cual, aunada a las propuestas igualmente radicales de las vanguardias europeas (futurismo, dadaísmo, cubismo, principalmente) llevó al surgimiento del ultraísmo.

1.2.2. El Ultraísmo

La sociedad europea, después de la Primera Guerra Mundial, se caracterizaba por “...la prisa, la ansiedad, las preocupaciones, la vida agitada y anhelante de las grandes ciudades, las anónimas muchedumbres de las calles, la industrialización, el maquinismo. En suma, una progresiva deshumanización. Agreguemos a esto el jazz, el cinematógrafo, el deporte, el psicoanálisis y otras fuerzas de nuestro siglo.”⁵¹

Probablemente estas características generales fueron menos intensas en España, pero es un marco histórico-social similar al del resto de Europa, en el cual surgió el ultraísmo. Pero en todo caso, habría que buscar sus orígenes en el seno mismo de la evolución literaria.

Tal vez el furor, la agresividad, que manifestaban los movimientos de vanguardia europeos se justificaban por la reciente Primera Guerra Mundial, tras la cual el arte se veía amenazado por la sociedad industrial. No así se justifica en España, que por una parte no fue tan afectada por dicha guerra y por otra, estaba todavía bajo los influjos del 98 y del modernismo.

De acuerdo con Guillermo de Torre, uno de los impulsores de este movimiento poético, además teórico e historiador del mismo, el ultraísmo surgió como una reacción en contra de los imitadores de la poesía de Rubén Darío:

⁵⁰ Gloria Videla. *Op. cit.*, pág. 14.

Como una violenta reacción contra la era del rubenianismo agonizante y toda su anexa cohorte de cantores fáciles que habían llegado a formar un género híbrido y confuso, especie de bisutería poética, producto de la feria para las revistas burguesas; y superando las tímidas metas de algunos otros poetas independientes, mas desprovistos de verdadera savia original y potencia innovadora, se imponía un movimiento simultáneamente derrocador y constructor.⁵²

La crítica literaria española posfranquista reconoce a Ramón Gómez de la Serna como el precursor de la nueva poesía, por sus *Greguerías*:

...Tuvo, con prioridad histórica, la preocupación por “lo nuevo”, que fue obsesión en los ultraístas. Expresó su afán reformador en proclamas, manifiestos y prólogos; tuvo contacto con el futurismo italiano cuando todavía en España el modernismo estaba en pleno auge; su estilo literario refleja su deseo de originalidad. En su prosa [...] aparecen muchos de los rasgos que caracterizan a la lírica de vanguardia: la profusión de imágenes y metáforas (la “greguería”), los juegos de ingenio, el humorismo, el arte y la intrascendencia.⁵³

Gómez de la Serna publicó sus greguerías y sus proclamas en la revista *Prometeo*, fundada en 1908 por su hermano Javier Gómez de la Serna y dirigida por Ramón hasta 1912. Esta revista representa prácticamente el inicio de las vanguardias en España, pues ahí publica el autor de las greguerías los manifiestos futuristas de Marinetti, e incluso en el número 20 (1910) publica, traducida por él mismo, la “Proclama futurista a los españoles”, del vanguardista italiano, escrita especialmente para *Prometeo*. El propio Tristán (seudónimo de Gómez de la Serna) redacta manifiestos y proclamas futuristas y dadaístas en esta revista, anticipándose muchos años al movimiento ultraísta. Lo que diferencia a los grupos que se reúnen en torno de las revistas vanguardistas *Prometeo* y *Ultra*, es que el primero pugna por un movimiento más amplio, que incluye el ámbito político; en cambio, el segundo promueve un movimiento esencialmente literario.

51 Cit. por Gloria Videla. *Op. cit.*, pág. 15.

52 Gloria Videla. *Op. cit.*, pág. 18.

Como ya se ha mencionado, el principal aporte de Ramón Gómez de la Serna a la nueva estética artística fueron las greguerías. El propio autor nos da la fórmula: “humorismo + metáfora = greguería.” Torrente Ballester define en detalle este procedimiento estilístico:

La greguería es el resultado de una intuición que adivina la singularidad absoluta de los objetos y la expresa en un aforismo por medio de una comparación, de una imagen o de una metáfora sustantiva o adjetiva, destacando ante todo el matiz humorístico del objeto.”⁵⁴

Estas peculiaridades estilísticas se relacionan estrechamente con la estética ultraísta, pues este movimiento se caracteriza entre otras cosas, por el culto a la imagen, por la tendencia a la evasión y al juego, el absoluto rechazo a lo sentimental y lo heroico, el logro ingenioso, la intrascendencia del arte, el humorismo. De hecho, muchos poemas ultraístas parecen colecciones de greguerías porque no tienen un nexo temático, sino que son una sucesión de imágenes yuxtapuestas. Compárese, por ejemplo, la siguiente greguería con la imagen ultraísta que le sigue:

Greguería

El arco iris es la cinta que se pone la naturaleza después de
Haberse lavado la cabeza.

Imagen ultraísta

Las nubes son pompas de jabón. (EUGENIO MONTES: “La Luna”)

En fin, que los ultraístas “acometen la empresa renovadora con espíritu juvenilmente irresponsable, deportivo, humorístico y vital, y se proponen destruir al modernismo con las ruidosas armas que se importan del extranjero.”⁵⁵

53 Cit. por Gloria Videla. *Op. cit.*, pág. 21.

La visita de Vicente Huidobro a Madrid, de julio a noviembre de 1918, llegado de París, marcó definitivamente a los poetas españoles más jóvenes, pues aparte de difundir su propia arte poética, el creacionismo, dio a conocer las nuevas tendencias artísticas que se cultivaban en el resto de Europa, así como a algunos artistas europeos que hacían escala en Madrid.

Según Gloria Videla el nacimiento oficial del Ultraísmo como movimiento se dio en el café Colonial, donde los jóvenes se reunían en tertulias literarias en torno a Rafael Cansinos-Asséns, pues fue en este lugar, durante una entrevista con el periodista Xavier Bóveda, que el poeta-crítico expresó:

-Creo que el porvenir intelectual (de España) reside únicamente en la poesía ultrarromántica. Todo lo demás es viejo, viejo, viejo. Tiene ya las barbas blancas y le llegan hasta los pies. La poesía debe desprenderse en absoluto de la retórica y la oratoria sobre todo.⁵⁶

Son estas palabras que provocarán la redacción del primer manifiesto ultraísta, según consta en el propio texto:

ULTRA

Los que suscriben, jóvenes que comienzan a realizar su obra, y que, por eso creen tener un valor pleno de afirmación, de acuerdo, con la orientación señalada por Cansinos-Asséns en la interviú que en diciembre último celebró con él X. Bóveda en *El Parlamentario*, necesitan declarar su voluntad de un arte nuevo que supla la evolución literaria: el novecentismo. Respetando la obra realizada por las grandes figuras de este movimiento, se sienten con anhelos de rebasar la meta alcanzada por estos primogénitos, y proclaman la necesidad de un *ultraísmo*, para el que invocan la colaboración de toda la juventud literaria española. Para esta obra de renovación literaria reclaman, además, la atención de la prensa y de las revistas de arte. Nuestra literatura debe renovarse, debe lograr su *ultra*, como hoy pretenden lograrlo nuestro pensamiento científico y político. Nuestro lema será *ultra*, y en nuestro credo cabrán todas las tendencias sin distinción, con tal que expresen un anhelo nuevo. Más tarde, esas tendencias lograrán su núcleo y se definirán.⁵⁷

54 Gloria Videla. *Op. cit.*, pág. 26.

55 Cit. por Gloria Videla. *Op. cit.*, pág. 33.

56 Cit. por Gloria Videla. *Op. cit.*, pág. 35.

Cansinos-Asséns define el ambiente en que este grupo se desarrolló, lo cual al mismo tiempo define la esencia del nuevo arte: “Vivíamos en un ambiente de taumaturgia, que antes de transformar las almas transformaba las cosas.”⁵⁸

Para 1919 se había consolidado el Ultraísmo como movimiento colectivo de jóvenes en busca casi desesperada de la novedad en la palabra, aun a costa de la poesía.

Si se quisiera hacer un seguimiento del ultraísmo a través de las revistas literarias, se tendrían los siguientes títulos: *Prometeo* (1908-1912); *Los Quijotes* (1915-1918); *Grecia* (1918-1920); *Cervantes*, en su segunda etapa (1919); *Ultra* (1921-1922). Algunos títulos “post-ultras”, de existencia efímera donde el ultraísmo, en boca de González Ruano: “se moría ya entre las manos”, son *Tableros* (1921-1922); *Perseo* (mayo 1919, apareció sólo un número); *Reflector* (diciembre de 1920, un solo número); *Horizonte* (1922, cuatro números), aquí aparecen ya los nombres de los poetas que conformarán la Generación del 27: Alberti, Guillén, Dámaso Alonso, García Lorca...

Como se ve, el Ultraísmo no fue un movimiento fugaz, 14 años desde sus primeras manifestaciones en *Prometeo* hasta su máxima expresión en *Ultra*. En este sentido, las revistas ultraístas realizaron una importante labor de difusión de las estéticas de vanguardia europeas y especialmente francesas; por ello se puede decir que los afanes ultraístas son una suma del futurismo, dadaísmo, cubismo y creacionismo, principalmente. De todas estas vanguardias fue quizá el creacionismo el que más influyó en la nueva poesía española,

⁵⁸ Cit. por Gloria Videla. *Op. cit.*, pág. 37.

pues logró constituirse en escuela con sustento teórico, mientras que el ultraísmo no pasó de ser un movimiento abierto a todo lo nuevo.

Aun cuando el ultraísmo se venía desfigurando en el panorama poético de principios de los años veinte, el poeta argentino Jorge Luis Borges pretendió dotar al movimiento de un programa teórico, el cual se sintetiza en los siguientes puntos:

- 1) Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora.
- 2) Tachadura de las frases medianeras, los nexos y los adjetivos inútiles (influencia del creacionismo: “el adjetivo cuando no da vida, mata”).
- 3) Abolición de los trebejos sentimentales, el confesionalismo, las prédicas y la nebulosidad rebuscada.
- 4) Síntesis de dos o más imágenes en una que ensancha así su facultad de sugerencia. Los poemas ultraicos constan, pues, de una serie de metáforas, cada una de las cuales tiene sugestividad propia y comprenden un visión inédita de algún fragmento de la vida.⁵⁹

Por su parte, Gerardo Diego hace una clasificación gradual de las imágenes:

1ª Imagen, esto es la palabra.

2ª Imagen refleja o simple, esto es, la imagen tradicional estudiada en las retóricas.

3ª Imagen doble. La imagen representa, a la vez, dos objetos, contiene en sí una doble virtualidad.

4ª y 5ª, etc. Imagen triple, cuádruple, etc. ...El creador de imágenes no hace ya prosa disfrazada; empieza a crear por el placer de crear (poeta-creador-niño-dios); no describe, construye; no evoca, sugiere; su obra apartada va aspirando a la propia independencia, a la finalidad de sí misma...

Imagen múltiple. No explica nada; es intraducible a la prosa. Es la Poesía, en el más puro sentido de la palabra...⁶⁰

En lo que se refiere a la disposición tipográfica de los versos, Gloria Videla acusa antecedentes más remotos que las vanguardias europeas. Según la investigadora, en la poesía griega y latina hay ejemplos de poemas escritos en forma de arpa, de botellón, de zampoña, entre otros objetos.⁶¹ Pero es en el modelo tipográfico de los *calligrammes* de Apollinaire que se inspiran los ultraístas. El poeta francés, adepto a la pintura cubista, pretende trasladar las imágenes verbales a la imagen visual; es decir, intenta dibujar lo que

⁵⁹ Cit. por Gloria Videla. *Op. cit.*, págs. 109-110.

⁶⁰ Cit. por Gloria Videla. *Op. cit.*, págs. 110-111.

⁶¹ V. Gloria Videla. *Op. cit.*, pág. 113.

la imagen poética sugiere: la lluvia, un surtidor, un corazón... e incluso conceptos abstractos, expresados en formas geométricas.

No obstante, en los poetas ultraístas no se observan los excesos de Apollinaire, sino que la disposición tipográfica es moderada, pues más bien remplazaban la puntuación por blancos y espacios o por versos escalonados:

La ciudad
se incrusta a la tierra
con los mil brazos de sus calles

abierta como un pulpo

(H. RIVAS, "La ciudad múltiple")⁶²

Y de mi corazón
Una
A
Una
Van
Cayendo
Todas
Las
hojas

(Gerardo Diego, "Cronos")⁶³

Del grupo de los poetas del movimiento ultraísta, Gerardo Diego es quizá el más visible o más conocido. Juan Larrea, Guillermo de Torre, Jorge Luis Borges, Pedro Garfias, Isaac del Vando-Villar, entre otros de menor orden figuran en la nómina del ultraísmo. Se puede decir que Rafael Cansinos Asséns sólo fungió como "guía" de los jóvenes poetas, pues no publicó poemas ultraístas.

⁶² Cit. por Gloria Videla. *Op. cit.*, pág. 114.

⁶³ Cit. por Gloria Videla. *Op. cit.*, pág. 55.

1.2.3. La Poesía Pura

Aquí cabe mencionar que la poesía pura no constituye un movimiento de vanguardia en sí mismo, al estilo del ultraísmo y las otras vanguardias europeas. Es decir, no tienen una cabeza visible, sino varias cabezas; no hace proclamas ni manifiestos; pero sí se sirve de los descubrimientos que hacen los “ismos”.

Antonio Blanche considera que los que cultivan la poesía pura tienen el propósito de “hacer de la poesía un mundo aparte; [...] es para ellos sinónimo de poesía esencial, autónoma y absoluta [...] se interesan más por el lenguaje y sus virtualidades, someten la palabra a sucesivas purificaciones hasta hacerla expresar la esencia de la realidad.”⁶⁴

Según Blanche, la diferencia entre la vanguardia y la poesía pura es que aquella únicamente usa la imagen y desecha la metáfora, mientras que para el gongorismo y la poesía pura la metáfora es esencial. La poesía pura, de acuerdo con el citado autor, plantea una vuelta al objeto, una necesidad del poeta de salir de sí mismo (poesía subjetiva) para conocer el mundo exterior en su realidad pura y simple. No obstante, esto no implica que se trate de una poesía que exprese nociones racionales; es decir, no se trata la esencia de las cosas desde una perspectiva ontológica, filosófica, sino que es una poesía de formas puras, o sea que la idea se expresa en la forma misma, desapareciendo la dualidad forma/contenido; aquí la forma es la idea y viceversa.

⁶⁴ Antonio Blanche. *Op. cit.*, pág. 12.

En esta nueva perspectiva de la poesía se pueden identificar dos tendencias: la formalista y la realista. Una característica fundamental de la tendencia formalista es el juego, el azar, la ironía, introducida principalmente por Ramón Gómez de la Serna en la nueva poesía española.

En lo que respecta a la tendencia realista es quizá la obra de Guillén la más representativa. “Según Guillén el poeta no debe mirar su alma, sino el mundo y las cosas del exterior; y esta visión pura de las cosas es lo que determina su propia situación ante ellas, dándole así un sentido a su vida.”⁶⁵ Es precisamente ese estado de contemplación de las evidencias reales (el despertar, no el sueño) la principal característica de esta tendencia.

Pero para lograr la pureza de la poesía, primero es necesario purificar el alma del poeta: la purificación de sus emociones (sufrimiento interior y una secreta rebelión ante la existencia). Los poetas puros depuran sus sentimientos hasta convertirlos “en una emoción objetivizada, un gozo ante y por la existencia de las cosas. [...] uno de los méritos de la poesía pura reside en su poder de presentar las cosas más corrientes en toda su maravillosa realidad individual.”⁶⁶ Dicha presentación no se da a través de abstracciones, sino que se profundiza en el conocimiento sensible de las cosas, en su significación superior, lo que llama Guillén “esencias”. Estas esencias poéticas no son símbolos de otra realidad, es la realidad contemplada, transfigurada y transparente para el poeta. Para Pedro Salinas se trata de una “presencia pura”⁶⁷ de las cosas.

64 *Ibid.* pág. 168.

65 *Ibid.* págs. 173-174.

66 Cit. por Antonio Blanche. *Op. cit.*, pág. 175.

En cuanto a la preferencia formal de los poetas puros por la métrica, la rima, las estrofas clásicas, el adjetivo preciso, entre otros aspectos, Blanche dice que “los poetas parecen complacerse en crear obstáculos formales para no dejarse llevar por la expresión fácil y para no desviarse de un auténtico trabajo de condensación, desnudez y simplificación.”⁶⁸

Por su parte, Gloria Videla, al analizar las coincidencias de la poesía pura con el ultraísmo, encuentra las siguientes:

...poema cerrado sobre sí mismo, que no comunica ni experiencia, ni verdad, ni emoción, que no “significa” sino que simplemente “es”. [...] Su instrumento es la palabra y la fantasía ilimitada. Por medio de la palabra destruye la realidad y transforma al objeto en idea pura. [...] La sugestión sonora y asociativa del lenguaje importa más que su significado, los versos suenan e insinúan, más que dicen...⁶⁹

Otras características comunes la encuentra la misma autora en la exaltación del occidentalismo, los progresos técnicos, la velocidad y de los medios modernos de comunicación, así como la expresión de un espíritu cosmopolita.

Juna Cano Ballesta explica que el purismo de la Generación del 27 no es solamente mecánico, manipulable, sino que los poetas aceptan que existe la inspiración y algo indefinible y misterioso que uniforma los elementos que estructuran el poema: palabra, ritmo, tema, estructura, y cita a Juan José Domenchina: “La verdad del poeta está en la cima de su delirio. Pero esta verdad hay que ir a sorprenderla concienzudamente.”⁷⁰

⁶⁸ Antonio Blanche. *Op. cit.*, pág. 132.

⁶⁸ Gloria Videla. *Op. cit.*, pág. 96.

⁷⁰ Cit. por Juan Cano Ballesta. *La poesía española entre pureza y revolución (1920-1936)*, pág. XX.

Cano Ballesta explica que las vanguardias desempeñaron una función purificadora al rechazar las tendencias que ellos consideraban caducas e inventarse una nueva estética. Los vanguardistas no pasaron más allá de la furia decantadora, pero abrieron paso a las grandes creaciones que se dieron a mitad de la década de los años 20, las cuales promovieron un distanciamiento máximo entre poesía y vida.

En este orden, el crítico sintetiza las principales características de la poesía pura: orientación hacia el objeto exterior, realidades exteriores dominan al yo y al tú, irradiación estética del objeto. “El poeta del 27 ya no combate la realidad exterior, sino que la admira y canta. Prescinde por un momento de la problemática de la vida y de su mundo y se entrega al disfrute estético poniendo a prueba su sensibilidad y capacidad de vibración ante el cosmos.”⁷¹

En el disfrute de la realidad exterior, Cano Ballesta indica que la principal influencia que reciben los poetas puros es la de Góngora y cita a Pedro Salinas: “*Soledades* es un gran poema de la realidad, de la realidad exterior, de la realidad sensual. [...] El artista debe operar en ella [la naturaleza] con el poder mágico de la palabra, la metáfora, la imagen.”⁷²

Como se puede observar, la poesía pura recoge los principales descubrimientos líricos de las vanguardias y los incorpora en su ideal de belleza; por otra parte, a simple vista, esa belleza parecería solamente cerebral, o que el goce estético sería solamente intelectual, reducido al goce de la técnica formal del poema. Pero como ya se ha visto en la

⁷¹ Juan Cano Ballesta. *Op. cit.*, pág. 11.

⁷² Cit. por Juan Cano Ballesta. *Op. cit.*, pág. 13.

exposición de los críticos e investigadores, esa belleza cerebral tiene también algo de mágico, de inefable, de verdad poética. Debicki explica estos elementos como continuadores de la poesía moderna, la cual, a su juicio, inicia con el simbolismo.

2. CONCHA MÉNDEZ Y LA GENERACIÓN DEL 27

Y ahí estás salvada del tiempo, aunque no por la
poesía sino por la vida.

María Zambrano

Yo nunca supe nada de eso que todo el mundo sabe.
En cambio, siempre creí que había que inventarse
muchas cosas nuevas.

Concha Méndez

De entre todas las mujeres que descollaron en el ámbito de la cultura española del primer tercio del siglo XX, el entorno de Concha Méndez fue quizá el más difícil, pues mientras a otras de sus compañeras de generación les permitían una educación más avanzada (Maruja Mallo, María Teresa León) o incluso superior (María Zambrano), a ella le fue negada toda posibilidad de acceso a la cultura o a otra actividad que no fuera la de ser madre de familia. Esto queda significativamente explícito en el siguiente pasaje de las memorias de la poeta madrileña:

Recuerdo la visita de un amigo de mis padres. Al presentarnos al señor, éste preguntó a mis hermanos: “Pequeños, ¿qué queréis ser de mayores?” [...] teniendo toda la cabeza llena de sueños, me le acerqué y le dije: “Yo voy a ser capitán de barco”. “Las niñas no son nada”, me contestó mirándome.⁷³

⁷³ Paloma Ulacia. *Concha Méndez. Memorias habladas, memorias armadas*, pág. 26.

Y en otra parte recuerda que sus padres le prohibían leer siquiera el periódico, lo cual era asfixiante para el espíritu aventurero y la inteligencia de Méndez, quien desde pequeña intuía y soñaba que, parafraseando a Milán Kundera, la vida estaba en otra parte, fuera de la cárcel social en que estaba recluída: “Yo era una niña inconforme con mi medio ambiente”, “ desde pequeña ya quería cambiar el mundo, mi mundo”, ⁷⁴ recuerda la poeta.

Concha Méndez Cuesta, la mayor de 11 hermanos, nace en Madrid en 1898, primera afinidad generacional con los poetas de la Generación del 27, cuyas fechas de nacimiento oscilan entre 1888 (Dámaso Alonso) y 1910 (Miguel Hernández).

Mientras sus congéneres varones recibían una esmerada educación, las niñas “recibíamos cursos de aseo, economía doméstica, labores manuales y otras cosas que nos harían pasar de colegialas a esposas, mujeres de sociedad, madres de familia.” ⁷⁵

Terminada la educación elemental a los catorce años, sus padres la “jubilaron”, expresión de la escritora, etapa en que su espíritu sediento de conocimientos quedó en medio del páramo cultural que significaba el ambiente familiar. La adolescente sobrevive “entre el soñar y el vivir”; es decir, soñando con viajes, con recorrer los mares, los cielos, las ciudades; soñando con escapar a la Escandinavia, región que asociaba con la causa de la mujer, después de haber visto la representación de *Casa de muñecas* de Ibsen; y viviendo como niña bien, pues materialmente no le faltaba nada: su padre había hecho un gran capital construyendo casas durante la primera Guerra Mundial. Así, a las señoritas Méndez

⁷⁴ *Ibid.* págs. 26 y 42.

⁷⁵ *Ibid.* pág. 27.

Cuesta las vestían modistos como Chanel, y viajaban a París para renovar su guardarropa cada estación del año; y veraneaban en las playas de San Sebastián, donde pasaba el verano la aristocracia de la época. Entretanto, sus inquietudes intelectuales no se apaciguaban, por el contrario, la prohibición las instigaba con más fuerza. Para leer, Concha pedía libros prestados y los escondía debajo de la cama. Un profesor de literatura, vecino suyo, fue quien la inició de manera arbitraria en la lectura de obras literarias:

Mis primeras lecturas las hice a los dieciséis años. Vivíamos en una casa de departamentos que era de mi padre. Ahí, entre los inquilinos, se encontraba un profesor de literatura con su mujer. Teníamos amistad y los visitaba por la tarde. Él me prestó obras de literatura rusa: Chejov y Dostoiévski fueron mis primeras lecturas. [...] Este profesor me instruía de manera arbitraria: me iba hablando, a salto de mata, de las cosas que le gustaban; y entre salto y salto, me hizo llegar a las manos algunas lecturas que me transformaban.⁷⁶

Durante uno de sus veraneos en San Sebastián, conoció a Luis Buñuel, con quien se puso de novia durante siete años. Se puede decir que su relación con el entonces estudiante de entomología representó para Concha un pequeño oasis donde refrescar su sed intelectual, pues le permitió disfrutar del cine, de la música y en cierto modo conocer a oscuras la nueva poesía. Se dice a oscuras porque aunque Luis Buñuel vivía en la Residencia de Estudiantes y formaba parte ya del famoso grupo de intelectuales, nunca relacionó a Concha con el mundo artístico. “Él llevaba doble vida –recuerda la poeta- . [...] La vida dividida entre los amigos y la novia era una costumbre de la época; me hablaba de ellos, pero nunca me los presentó.”⁷⁷

En una ocasión Buñuel le mostró a Concha un poema que había escrito, se titulaba “Instrumentación”: “era muy largo e iba citando todos los instrumentos musicales,

⁷⁶ *Ibid.* pág. 40.

⁷⁷ *Idem.*

desprendiendo de cada uno una imagen arbitraria. A mí me pareció un poema raro, porque yo no había podido leer casi nada...”⁷⁸ De este modo, se puede decir que Concha Méndez entró en contacto por primera vez con la nueva poesía que empezaba a surgir, aunque en ese momento no estuviera preparada para entenderla.

Y así pasaron siete años, entre idas al cine, a los conciertos, a los tés danzantes, el baile del charleston, en los que la relación de Concha Méndez y Luis Buñuel se desarrollaba de manera “extraña” a los ojos de la tradición, pues lejos de las actitudes de los novios “normales”, ellos sólo platicaban de cine, de música, de insectos... y la intuición intelectual de Concha se afinaba más en cada plática que Luis hacía de sus compañeros de la Residencia de Estudiantes: “Y yo, en el inconsciente, seguramente me iba enterando de la posibilidad de otro mundo, que no fuera la familia, los hermanitos: cada dos años nacía uno.”⁷⁹

Terminó por fin el noviazgo, sin mucho dolor para la poeta, pues inconscientemente la poeta deseaba concluir la relación: empezaba ya a vislumbrar la idea de la emancipación: “Al estar con Buñuel, en mi inconsciente, yo quería irme: dejar la vida familiar, el noviazgo infinito.”⁸⁰

Si Buñuel no fue la puerta de entrada a la Generación del 27 para Concha Méndez, se puede decir que fue la llave. Después de terminar el noviazgo el aragonés marchó a París, y como Concha se enteró de que estaba enfermo, llamó a la Residencia de

⁷⁸ *Idem.*

⁷⁹ *Ibid.* pág. 39.

⁸⁰ *Ibid.* pág. 42.

Estudiantes con el pretexto de informarse acerca de la salud del cineasta. Le contestó García Lorca. Con la vitalidad que desbordaba Lorca y la que excedía a Concha, de inmediato se hicieron amigos. El mundo se transformó para la poeta a partir de esta amistad.

Durante una lectura de poemas de García Lorca en el Palacio de Cristal del Retiro, Concha Méndez descubrió, casi de manera fisiológica, ese mundo apenas presentado: “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.”⁸¹

En esa misma ocasión conoció a Maruja Mallo y a Rafael Alberti, quienes habrían de influir, junto con Federico García Lorca, en la determinación de Concha de emanciparse y de ser artista, empresa sumamente difícil en un medio donde era más tolerada la transgresión moral (la cocote, la actriz, la cantante) que la transgresión artística, porque a las “buenas conciencias” no les cabía que las mujeres pudieran interesarse en la cultura.

Y así, en compañía de sus nuevos amigos, Concha Méndez descubre un nuevo Madrid, el cultural, cosmopolita, el de los barrios bajos, de las verbenas; y desafía las convenciones al uso, como la de que las chicas decentes no podían salir a la calle sin sombrero; junto con Maruja Mallo inauguraron el “sinsombrerismo”.

⁸¹ *Ibid.* pág. 46.

Aquí cabe la interesante reflexión de María del Mar Trallero, quien considera que este conocimiento del Madrid cultural con Maruja Mallo como guía y la amistad de Lorca y Alberti, constituyen una especie de exilio interior:

Madrid se convierte en una ciudad diferente, con calles, cafés, clubes..., rincones todos ellos insospechados para la poeta que le devuelven la libertad que sólo en los primeros años de escuela cree haber disfrutado [...] El deslumbramiento ante esta nueva realidad provoca el primer exilio en la vida de Concha Méndez.⁸²

Trallero refuta la tesis de Biruté Ciplijauskaitė⁸³ en el sentido de que se trata de un exilio voluntario. La investigadora considera que no se trata de una actitud voluntaria, “pues Méndez, como otras intelectuales de su época, se ve forzada entre satisfacer los postulados sociales marcados para ella como mujer o satisfacer sus inquietudes intelectuales [...] Las mujeres deben elegir entre el intelecto o la aceptación social.”⁸⁴

Este tipo de exilio Trallero lo califica como “exilio interior”, basada en el uso que Catherine Bellver da a la expresión; es decir en el sentido de “aislamiento social” que en su caso padeció Concha Méndez. La autora sigue analizando los exilios en la vida de la poeta madrileña y considera que el segundo comprende los viajes a Londres y a Buenos Aires. El tercer exilio y definitivo es la salida de España al término de la Guerra Civil. Los dos primeros, según Trallero, son exilios sociales, y el tercero, político.⁸⁵ Sobre los viajes se volverá más adelante.

⁸² María del Mar Trallero. *La huella de la amistad en los exilios de Concha Méndez*, pág. 14.

⁸³ V. Birute Ciplijauskaitė. “Escribir entre dos exilios: las voces femeninas de la Generación del 27” en *De signos y significaciones I. Juegos con la Vanguardia: poetas del 27*, pág. 159.

⁸⁴ María del Mar Trallero. *op. cit.*, pág. 14.

⁸⁵ *Ibid.* pág. 5.

Respecto a la idea del descubrimiento de su vocación poética y de sus recientes amistades, cabe decir que desde entonces Concha Méndez inundó con su poesía y su personalidad el ámbito cultural de la España de los “felices” veinte.

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. Seguía escribiendo [...] 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.⁸⁶

A partir de entonces Concha Méndez combinó las actividades que le apasionaban: la literatura, escribió poesía, teatro y un guión de cine; el deporte, fue campeona de natación durante uno de sus veraneos en San Sebastián; y la lectura, la cultura en general. En este sentido, es importante conocer la imagen que de ella tenían sus contemporáneos. Maruja Mallo, por ejemplo, tomó a Concha como su modelo cuando empezó a pintar. “Decía que yo tenía una manera especial de reaccionar ante las cosas; y era verdad: entonces todos los gestos del mundo me sorprendían.”⁸⁷

En una entrevista realizada en 1927, el entrevistador la describe así:

Espontánea, decidida, expresándose a borbotones, como una impetuosa riada, toda naturaleza, que se estrangula a cada momento en la angostura de su medio social [...] Su gran dinamismo no le permite ser espectadora. Pero lo que más distingue a la gentil oceánida es su noble preocupación por bastarse a sí misma y servir a los demás; un digno deseo de ser útil, renunciando al carácter de muñeca social que la condición económica de su familia pudiera permitirle.”⁸⁸

⁸⁶ Paloma Ulacia. *Op. cit.*, pág. 53.

⁸⁷ *Ibid.* pág. 52.

⁸⁸ Txibirisco. “Conchita Méndez, deportista, poetisa y cineasta (1927)”, en James Valender, ed., *Una mujer moderna. Concha Méndez en su mundo(1898-1986)*, pág. 23.

El editor de *Inquietudes*, el primer libro de poemas de Concha Méndez, habla de la personalidad y actividad poética de Concha Méndez como si fuera un fenómeno:

Por eso, que una muchacha como Concha Méndez [...] se substraiga al ambiente que la rodea y cante en versos sus sensaciones e inquietudes, nos parece algo extraño y fuera de órbita de nuestro raciocinio.

Concha Méndez es un caso típico de anormalidad en el ambiente de nuestra clase burguesa. [...] pronto hubo de encontrarse extraña y ausente de su mundo, sola con su personalidad, quizá incompatible con cuanto la rodeaba, y el monólogo comenzó a tejerse, y un libro de poesías [...] surgió en el azul de sus nobles esperanzas como una paloma mensajera que la cautiva enviase a las Musas.⁸⁹

En este ambiente de opresión, por una parte; festivo, deportivo y de optimismo vital, por otra, Concha Méndez publica su primer libro *Inquietudes* (1926), el cual pasó prácticamente inadvertido en el medio cultural, aunque no así su autora; el segundo, *Surtidor* (1928), tuvo más atención de la crítica de su tiempo:

...Concha Méndez ha compuesto un haz de páginas de deliciosa inspiración. *Surtidor* es –todo él- de una suprema calidad. Se respira en sus canciones y ritmos el gran ambiente cristalino de las cumbres –soplos refrigerantes y melodiosos-. Y para nosotros es obligatorio que saludemos desde estas columnas el estilo depurado, el impulso ejemplar, de una portadora tan modernamente destacada como Concha Méndez Cuesta, cuyo reciente asalto al baluarte de los minoritarios sólo tienen una balística: espontaneidad.⁹⁰

Por su parte, el crítico César M. Arconada decía en 1928 de *Surtidor*:

Poesía intrépida. Poesía de acción –objetiva: de andar, de vivir, de ver, de actuar-. Frente a la poesía turbia –sensual- de casi todas las mujeres, Concha pone su verso limpio, vibrante, veloz, nervioso. Frente a la cisterna –meditación- ella es, efectivamente, surtidor –acción-. Todos sus poemas tienen la consistencia de haber sido vividos, no soñados. Concha es como su poesía, intrépida: nadadora, estudiante, cineasta, deportista. Mujer de hoy. Mujer movida, resuelta, decidida, valiente. Sube en aeroplano. Gana concursos de natación. Juega al tenis. Se embarca para Hollywood. Hace argumentos de película. Ama. Vive. Juega...

Como todo artista, Concha también tiene su doble fondo de sorpresa. Debajo del ímpetu, guarda su laxitud. Debajo de su acometividad, su sentimentalidad. (Pero el corazón es una fuerza peligrosa: su primer impulso es desbocarse. Se necesita dominar muy bien las bridas para evitar es desenfreno.) Concha evita la orgía, pero no la embriaguez. Evita las lágrimas, pero no la tristeza. Abriendo un poco los hierros de la armadura, se ve que hay heridas. Heridas: tradición romántica. Cuando esas heridas se cierran –con el mar, con el sol, con el tiempo- aparecerá –purificada y depurada- esa otra Concha Méndez optimista, resuelta, fuerte, dominadora. Sin tristezas. Sin blanduras de corazón. Esa

⁸⁹ José Lorenzo, en Concha Méndez. *Inquietudes*, colofón, pág. 108.

⁹⁰ Gamito Iturralde. “Campeona de natación y poetisa. Concha Méndez, del Lyceum Club (1928)”, en James Valender, ed. *Op. cit.*, págs. 37-38.

admirable Concha Méndez, detrás de la cual – en el *Surtidor* de ahora- se presienten –próximos- ruidos de motor y de megáfono.⁹¹

Concha Méndez fue una de las fundadoras, en 1926, del Lyceum Club Femenino, institución que tenía sus filiales en Nueva York, Londres y París. Para la poeta representaba sobre todo un centro cultural, a donde invitó a García Lorca y Rafael Alberti a hacer lecturas de poemas. Marcia Castillo considera que la fundación del Lyceum constituyó un espacio dirigido por y para mujeres, “un lugar donde por primera vez se dio cohesión a una sociedad intelectual de mujeres progresistas. {...} la participación en él de casi todas las artistas de la época convierte al Lyceum Club en un foro importantísimo de la vida cultural española de los años veinte, y tal vez en el símbolo más llamativo de la irrupción de las mujeres en los espacios públicos.”⁹² Entre otras intelectuales, destacan también como fundadoras del Lyceum María de Maeztu, Isabel Oyorzabal, Victoria Kent, Zenobia Camprubí, Carmen Baroja, María Teresa León.

Para 1929 Concha Méndez había publicado sus dos primeros libros de poemas, *Inquietudes* y *Surtidor*, había escrito dos obras de teatro para niños, *El ángel cartero* y *El pez engañado*; y había escrito un guión de cine, *Historia de un taxi*, el cual se filmó pero no llegó a exhibirse. Pérez de Ayala supone que la afición de Méndez por el cine le vino de su larga relación con Buñuel, o al menos que ambos se infundieron esa pasión en sus amplios debates acerca de las posibilidades artísticas de este nuevo medio. También señala que los de la Generación del 27 fueron cinéfilos, pero no pasaron de ser espectadores o defensores

⁹¹ Cit. por Alfonso Sánchez Rodríguez. “Concha Méndez y la vanguardia”, en James Valender, ed. *Op. cit.*, pág. 124.

⁹² Marcia Castillo Martín. “Escritoras y periodistas en los años veinte”, en *Historia de las mujeres en España y América Latina IV. Del siglo XX a los umbrales del XXI*, págs. 175, 176.

de este arte desde las columnas de los periódicos. “Sólo pueden citarse los nombres de Andrés Carranque de Ríos, Nemesio Sobrevila, Eduardo García Maroto, Agustín de Figueroa o Concha Méndez como los literatos, arquitectos o aristócratas que fueron pioneros y estuvieron directamente implicados en el nacimiento de la industria del cine mudo español.”⁹³ No contempla a Luis Buñuel porque éste se formó en Francia y rodó su primera película en España en 1933.

Con respecto de *Historia de un taxi* (1927), en una reseña publicitaria se dice lo siguiente:

...ha sabido vencer un prejuicio que en nuestra cinematografía amenazaba convertirse en un mal crónico y que, en definitiva, podría llevar a la muerte del nascente arte. Nos referimos a que el argumento ha sido concebido apartándose de toda adaptación, ya de novela, ya de obra teatral. *Historia de un taxi* no tiene antecedentes ni en la novela ni en el teatro. Ha sido ideado su argumento teniendo en cuenta sólo las posibilidades del cinematógrafo y sin tener que someterse a servilismos de cosa conocida.⁹⁴

Pero en el panorama cinematográfico como en el poético, la mujer tenía nulas posibilidades de destacar, como lo expresa la propia Concha Méndez, en una entrevista en la que habla de su deseo de ser además de argumentista, directora, cineasta:

...y digo “quiero ser”, porque aún no llegué a dirigir ningún film; no por falta de deseo, ni de preparación para ello, sino por falta de capital. Esto aquí, en España, es un problema. Y más tratándose de poner capital en manos de mujer. Estamos en un país donde, desgraciadamente, a la mujer no se la considera en lo que pueda valer.⁹⁵

Al incorporarse a la vida intelectual de su época, la poeta pronto comprendió la importancia del florecimiento cultural del Madrid de los años veinte, y tuvo conciencia de que ella era parte de ese florecimiento, que ella pertenecía a la Generación del 27. Así se

⁹³ Juan Pérez de Ayala. “Historia de un taxi (1927). La aventura cinematográfica de Concha Méndez”, en *Revista de Occidente*, núm. 212, enero 1999, pág. 119.

⁹⁴ Cit. por Juan Pérez de Ayala, *Op. cit.*, pág. 122.

⁹⁵ Txibirisco. “Conchita Méndez...”, en James Valender, ed. *Op. cit.*, pág. 24.

desprende de la correspondencia que mantenía con sus amigos artistas e intelectuales, entre los que destaca Federico García Lorca. A propósito de las amistades, Marcia Castillo señala que éstas también constituían una novedad en los años veinte, puesto que hasta entonces, a las chicas decentes se les prohibía tener amigos, por lo que estas amistades fraternas que surgen entre los jóvenes marcan un cambio en las relaciones entre los sexos.

Esta fraternidad de chicos y chicas, entre artistas e intelectuales contribuye al sentimiento de esplendor, de momento de cambio y de futuro prometedor que era una constante en los años que van desde finales de la Guerra Europea hasta las primeras crisis republicanas. [...] Estas inusuales relaciones de amistad recién establecidas –sea con los compañeros de universidad como el caso de María Zambrano, sea con los jóvenes artistas que comparten intereses y publicaciones, como Méndez- son trasunto de una innovadora figura que aparece como personaje en la narrativa vanguardista, una mujer que comparte aventuras sin iniciar una relación sexual o familiar, provocando la desazón del personaje masculino que no acaba de adaptarse a esa convivencia.⁹⁶

La conciencia que tenía la poeta de pertenecer a un grupo de artistas que con sus obras estaban impulsando un nuevo renacimiento cultural, se desprende de la correspondencia que mantiene con sus amigos.

Carta a Federico García Lorca
S{an} Sebastián
{principios de agosto 1925}

Yo realmente no estoy preparada para hacer nada interesante. Desde luego, tengo una gran vocación, pero nada más. Después viene la obra de las circunstancias (mi soledad, mi dolor, mi aventurero proyecto de viaje y, entre tanto, vuestra amistad, tu lectura de poesías y luego el conocer a Alberti). Todo influyó en mi ánimo y yo, que por naturaleza llevo en mí ya algo, con todas estas circunstancias mi espíritu se excitó y escribí. Escribir sin saber lo que escribía, sin saber lo que hago. Y ahora, entre tanta gente putrefacta⁹⁷ con quien trato, mi consuelo es escribir y pensar en vosotros, los amigos que conocí en mi última etapa en Madrid. ¡Qué diferencia de vosotros a estas gentes nulas, a esta mala cosecha!... Verdaderamente sois lirios entre el fango. Como te digo, continuó escribiendo cosillas. Cada tres o cuatro días se las envió a Alberti [...] Él tiene todas mis poesías.⁹⁸

⁹⁶ Marcia Castillo. “Contracorriente”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, s/pág. http://www.ucm.es/info/especulo/numero17/memor_20.html.

⁹⁷ Teoría de los “putrefactos” de Lorca y Dalí.

⁹⁸ James Valender. “Concha Méndez escribe a Federico y otros amigos”, en *Revista de Occidente*, núm. 211, 1998, págs. 137-138.

Era el principio de la amistad con los miembros de la Generación del 27. En esta correspondencia se percibe también la inseguridad de la artista; el peso de su escasa preparación académica y cultural, lo cual implica el hecho de ser mujer; esto prácticamente la lleva a descalificar su poesía. Pero esto no es obstáculo para que Concha Méndez deje de escribir, al contrario, opone a la adversidad su vocación recién descubierta, lo que la hace prolífica en la escritura. En una entrevista realizada en 1928, la poeta madrileña se define a sí misma: “Yo soy: individualidad, personalidad. [...] De literatura sólo puedo decir por ahora que estamos en un nuevo Renacimiento.”⁹⁹

Se puede decir que la vida de Concha Méndez es hasta cierto punto quijotesca: El personaje de Miguel de Cervantes se vuelve “loco” después de leer novelas de caballería; a Concha su familia, fiel representante de la sociedad patriarcal, la considera “loca” o la compara con los criminales porque destaca en los medios literarios; ya se ha visto también cómo algunos intelectuales de la época la veían como un fenómeno fuera de lo común.

Primera salida: por fin logra escapar de la casa paterna y viaja a Londres en un barco mercante. En esa ciudad vive seis meses y se mantiene dando clases de español y haciendo traducciones del francés al español. Se relaciona con los diplomáticos e intelectuales españoles que vivían en Londres y se incorpora a las actividades artísticas dando lecturas de poemas o conferencias. Ahí la visitan sus amigos Pedro Salinas, Fernando de los Ríos y Federico García Lorca. Es un período importante, pues es cuando logra su total emancipación. Poco después de su regreso a España, recordaría su viaje de esta manera:

⁹⁹ Gamito Iturralde. “Campeona de natación...”, en James Valender, ed. *Op. cit.*, pág. 35.

En Londres era o como un triple receptor de emociones y sensaciones. Todo nuevo ante mí. Mientras, mis bolsillos vacíos de monedas. Y la vida de frente, mirándome fija y desconcertante. [...] Fue el despertar a mi realidad: Emancipación. Libertad. Lucha verdadera. 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. ...yo le llamaría deseo de vivir. Las cosas y las gentes se gastan en seguida y hay que buscar cosas y gentes nuevas. Renovarse y renovarlo todo, ése es el secreto.¹⁰⁰

Al volver a España, su madre intentó buscarla para que volviera a la casa familiar: “no comprendía que yo pudiera estar bien sin que ellos me ayudaran económicamente. Yo no podía volver: había aprendido a trabajar y me gustaba la vida independiente.”¹⁰¹

Segunda salida: Seis meses después, Concha Méndez viaja en un barco de emigrantes españoles hacia la Argentina. Sin conocer a nadie, sin dinero, y sólo con sus sueños y con cartas de recomendación, llega a Buenos Aires el 24 de diciembre de 1929. De inmediato se pone en contacto y hace amistad con la comunidad intelectual española que residía en ese tiempo en Buenos Aires: Ramiro de Maeztu, Guillermo de Torre, Consuelo Berges, y otros escritores como Alfonso Reyes, Norah Borges y Alfonsina Storni.

En Buenos Aires vivió y trabajó como periodista y poeta. Su personalidad también inundó el ámbito cultural bonaerense, donde publicó su tercer libro de poemas, *Canciones de mar y tierra*, del cual la poeta dice: “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.”¹⁰²

¹⁰⁰ Anónimo. “Los raids literarios. Conversación con Concha Méndez (1929)”, en James Valender, ed. *Op. cit.*, págs. 47-48.

¹⁰¹ Paloma Ulacia. *Op. cit.*, pág. 67.

¹⁰² *Ibid.* págs. 76-77.

En un artículo publicado en Buenos Aires, Consuelo Berges describe a Concha

Méndez de la siguiente manera:

Ahora sí, amigos. Ahora creo en la “vanguardia”. [...] La he visto avanzar, y no sólo hablar, y no sólo escribir. La he visto en la marcha gimnástica –flecha y blanco en sí misma- de una muchacha. De una muchacha española. Marcha rotunda, desplazamiento en el espacio y en el tiempo, medible por kilómetros corridos, por millas navegadas, por sensaciones vividas, por constelaciones contempladas. Ayer, entre los humos opulentos del Mar del Norte, proa a la densa urbe londinense. Hoy, sobre las olas perennemente tentadoras del Atlántico, de hemisferio a hemisferio, de verano a verano.

... Pero, antes, la lucha estrepitosa y fea contra el prejuicio que se encrespa proclamando su autoridad de siglos –de siglo de idiotéz-. La batalla de gritos contra gritos, y la pelea sorda contra la tentación –caricia algodonosa- de una comodidad no hecha a la medida del espíritu, pero bien acoplada con el cuerpo, y con el hábito cotidiano. Lucha, lucha sorda y feroz no contra molinos de viento que parecen gigantes, sino –lo que es mucho peor- contra gigantes formidables que parecen pacíficos molinos.¹⁰³

Esta visión quijotesca de la vida de Méndez la corrobora la propia poeta en una entrevista que concedió en Buenos Aires:

Ya ve, yo dejé en España una buena posición social por todos conceptos, y salí a la aventura, un tanto “caballerescamente”, lanza en ristre, a hacer frente a la vida. Así, me considero en las filas de una doble vanguardia, por lo que se refiere al Arte y a la sociedad. Hay que romper con la tradición, con las normas establecidas y sobre todo hay que “vivir la vida” (la vida de cada uno); frase ésta muy desgastada, pero insustituible.¹⁰⁴

Al triunfo de la República en España, Concha Méndez decide volver a España después de una estancia de casi dos años en Buenos Aires. En Madrid, conoce al poeta malagueño Manuel Altolaguirre con quien contrae matrimonio y empiezan juntos una labor editorial importante, pues contribuyó a dar cohesión al grupo de poetas de la Generación del 27. La primera revista de poesía que editaron se tituló *Héroe* y cada número iba encabezado por un retrato lírico que hizo Juan Ramón Jiménez de cada uno de los poetas, incluyendo a Concha Méndez.

¹⁰³ Consuelo Berges. “Hoy creo en la vanguardia”, en James Valender, ed. *Op. cit.*, págs. 89-90.

¹⁰⁴ Anónimo. “Concha Méndez Cuesta, poetisa española, publica un libro en Buenos Aires”, en James Valender, ed. *Op. cit.*, pag. 52.

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.

Y estoy segura que, para que el grupo de amigos llegara a formarse como generación del 27, fue fundamental el trabajo editorial que Altolaguirre empezó con Emilio Prados y la revista *Litoral*, y que después continuó conmigo. Sin aquellas publicaciones (*Poesía, Héroe, 1616, Caballo verde para la poesía*, más todas las colecciones poéticas que editamos), no se hubiese podido crear una unidad de grupo.¹⁰⁵

A partir de esta etapa se da un cambio notable en la poesía de Concha Méndez. Las experiencias humanas que fue viviendo motivaron un cambio de tono en los poemas: de la gracia, la vitalidad, la espontaneidad, en fin, de la alegría de vivir, de sus tres primeros libros pasa a un tono más reflexivo, más íntimo.

De este modo, se puede decir que la experiencia del amor es el eje del siguiente libro de poemas de Méndez: *Vida a vida* (1932). “Borrada toda huella del vanguardismo que antes adornara sus versos, la poesía de Concha Méndez se sostiene ahora en su propia desnudez, tal y como J. R. Jiménez, el prologuista del libro, había recomendado a los poetas en su día.”¹⁰⁶

Al año de casados, la poeta tuvo un niño que murió al nacer. Esta nueva experiencia habría de fructificar en el poemario *Niño y sombras* (1936). Un año antes de la publicación del libro, había nacido su hija Paloma Isabel, en Londres, donde el matrimonio Altolaguirre-Méndez se encontraba en una estancia de estudios y donde editaba la revista *1616* en conmemoración del aniversario de muerte de Cervantes y de Shakespeare.

Niño y sombras es probablemente el libro en que Concha Méndez llega más lejos como poeta. Es, al menos, el libro en que su lenguaje adquiere mayor energía. Este vigor queda reflejado, entre otras cosas, en la versificación; en busca de un ritmo brusco y cortante más acorde con su nueva visión, la poeta ahora muestra una clara preferencia por versos de arte mayor (de 11, 12, y, a veces, de 14

¹⁰⁵ Paloma Ulacia. *Op. cit.*, págs. 81 y 92.

¹⁰⁶ Concha Méndez. *Poemas (1926-1986)* int. y sel. de James Valender, pág. 18.

sílabas), aunque sin por ello abandonar por completo las formas más modestas (sobre todo el octosílabo) empleadas en *Vida a vida*.¹⁰⁷

Tercera salida: Dos meses después de la publicación del libro, estalló la Guerra Civil. Méndez pasa los años de la confrontación bélica entre Inglaterra, Francia y Bélgica, países donde estuvo refugiada junto con su pequeña hija. Mientras tanto, colaboraba en la revista *Hora de España*, donde publicó poemas de circunstancias.

Al terminar la guerra, Manuel Altolaguirre y Concha Méndez salieron de España junto con miles de republicanos y viajaron a América. El destino era México, pero debido a una enfermedad de la pequeña Paloma, tuvieron que desembarcar en Cuba donde permanecieron cuatro años. En la isla instalaron nuevamente una imprenta a la que llamaron “La Verónica”. *Lluvias enlazadas* (1939) fue uno de los primeros volúmenes que editaron en Cuba. Este libro constituye una especie de antología, pues lo conforman poemas anteriormente publicados y otros inéditos, que muestran el desarrollo poético de Méndez.

En 1943 el matrimonio se traslada a vivir a la ciudad de México. Al año siguiente, con el apoyo de sus compañeras de la revista *Rueca* Concha Méndez publica dos nuevos libros: *Poemas. Sombras y sueños* y *Villancicos*. En este libro la poeta trata tres experiencias personales: el exilio, la añoranza del país perdido por la guerra, la muerte de su madre y el fin de su relación matrimonial con Altolaguirre. “Sin embargo, quizá la nota más característica de todo el libro no sea la tristeza y el dolor, sino la recia voluntad con

¹⁰⁷ *Ibid*, pág. 21.

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.”¹⁰⁸

La poeta vivirá desde entonces una especie de doble exilio: el político y el interior, pues dejó de publicar y se retiró de la vida pública.

Concha Méndez en el exilio, permaneció muy aislada. No sólo había abandonado su país, es decir, una manera de ser y de vivir; sino que, ya en México, no pudo encajar, ni en los medios literarios, por un lado, ni en el grupo social de los refugiados, por otro. [...] Así, desilusionada con la humanidad, desilusionada con los medios literarios, ella sumió 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 fuese a abandonar.”¹⁰⁹

Por una parte, su desilusión con la humanidad le venía de su conclusión acerca de la inutilidad de la Guerra Civil, pues sólo había sido una trampa en la que bajo pretexto de defender ideales, se había dado un enfrentamiento fratricida. Por otro lado, su desilusión con los medios literarios le venía desde antes de la guerra, cuando Gerardo Diego la dejó fuera de su antología, tanto en la primera (en la que no incluyó a ninguna mujer del 27) como en la segunda edición (en la que sólo incluyó a Ernestina de Champourcin). Influye también el hecho de que a partir de su matrimonio con Manuel Altolaguirre no pasó de ser la “esposa del poeta”. Pero la discriminación no la sufría solamente por parte de los poetas varones, sino también por parte de sus propias compañeras de generación, como Carmen Conde, quien hizo una antología de poesía femenina en la que no incluyó a Concha Méndez, como se lee en una carta de Consuelo Berges a la poeta madrileña:

La generalísima de las poetisas a que me refería, y que no te incluyó en su “Antología de la poesía femenina 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.¹¹⁰

¹⁰⁸ *Ibid.* pág. 27,

¹⁰⁹ Paloma Ulacia. *Op. cit.*, pról., págs. 16,17.

¹¹⁰ Cit. por María del Mar Trallero. *Op. cit.*, pág 52.

No fue sino hasta en 1976 que publicó una *Antología* poética; en 1979 publicó *Vida o río* y en 1981, *Entre el soñar y el vivir*. Muere en México en 1986.

3. GÉNERO Y VANGUARDIA: DOS DISCURSOS DE RUPTURA

3.1. *Inquietudes* (1926)

Inquietudes es el primer libro de poemas de Concha Méndez. Es también un volumen que ella recuerda amorosamente:

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 las cosas imperceptibles: la luz de los faroles, las sillas y el pinar me transformaban.¹¹¹

Esta cita anuncia la característica que marcaría su primer libro: un optimismo vital más fuerte que la opresión social, cultural y de género en que vivía la poeta. Por otra parte, el libro ya se inscribe dentro de la vanguardia poética de la época, aunque no propiamente dentro de los experimentalismos formales, sino más bien en lo que toca a los temas y motivos de su poesía.

En lo que se refiere al plano de la expresión, se recordará que, entre otros rasgos estilísticos, los poetas vanguardistas eliminaron los nexos sintácticos; usaron una métrica libre que en ocasiones caía en el prosaísmo; experimentaron con la disposición tipográfica

¹¹¹ Paloma Ulacia. *Op. cit.*, pág. 54.

de los versos; en fin se intentaron (y agotaron) todas las posibilidades de novedad que, por otra parte, pretendían afirmar el carácter intrascendente del arte; el nuevo arte no es “serio” en el sentido estético tradicional: se sustituye la solemnidad por la ironía, hasta cierto punto la burla; la emoción subjetiva por la emoción intelectual; la retórica rimbombante por una retórica lúdica.

Respecto al plano del contenido, entre otras características, se reduce la expresión del “yo” subjetivo y en su lugar queda un “yo” superficial, mera categoría gramatical que cumple una función estética en la construcción del edificio verbal que es el poema; incluso, hasta ese “yo” “aséptico” casi desaparece a veces, pues en estos casos los poemas semejan un desgranar de imágenes sin relación lógica o temática entre las mismas.

Concha Méndez no llegó a esos radicalismos, como ella misma señala: “...no entiendo lo de escribir para minorías selectas, ni tampoco el dejarse llevar a hacer concesiones para un gran público.”¹¹² De sus tres primeros libros (*Inquietudes*, 1926; *Surtidor*, 1928 y *Canciones de mar y tierra*, 1930) considerados dentro de la estética moderna, que no modernista, la poeta no llega a la ruptura total con la tradición; por el contrario, su poesía es la muestra más evidente de la conciliación entre tradición y vanguardia, que sus mismos congéneres llevaron a cabo.¹¹³ Sus siguientes libros, considerados por la crítica sus obras más originales, puesto que según ésta, Concha Méndez encuentra su propia voz, ya se inscriben dentro de la corriente neorromántica que alternaba con la poesía pura en la década de los 30, antes de que estallara la Guerra Civil.

¹¹² Concha Méndez. “Historia de un teatro (1942)”, en James Valender, ed. *Op. cit.*, pág. 75.

¹¹³ Los poetas de la Generación del 27, quienes después del prosaísmo a que se llegó en la aventura vanguardista, retomaron las formas clásicas de la poesía española. V. *supra*, págs. 9-10.

No todos los poemas que pertenecen al primer libro de Concha Méndez, *Inquietudes*, presentan imágenes vanguardistas en el sentido de las nuevas tendencias iconoclastas de la época; pero sí podemos decir que todos los poemas son novedosos, puesto que, paradójicamente, lo viejo, en este caso las canciones, expresión de la antigua lírica popular hispánica, se convierte en novedad en el panorama literario español de los años 20. Además, la principal novedad que presenta la poesía de Concha Méndez es que en medio de un escenario de renovación, la voz femenina irrumpe también con su propuesta de ruptura con respecto del discurso poético tradicionalmente masculino.

En este orden, se identificará, primero, las imágenes vanguardistas que se afilian a la nueva estética “deshumanizada”, para después comentar otras novedades poéticas presentes en la poesía de Concha Méndez.

AUTOMÓVIL

Una cantata
de bocina.

Gusano de luz
por la calle sombría.
Los ojos relucientes
bajo la noche fría.

Reptil de la ciudad
que raudo se desliza.¹¹⁴

En lo que respecta a la métrica, en el poema destaca el predominio del verso heptasílabo con respecto a la primera estrofa, que consta de dos versos, uno de cinco y otro de cuatro sílabas, respectivamente. El acento rítmico se localiza básicamente en la segunda

¹¹⁴ Concha Méndez. *Inquietudes*, Madrid, Imprenta de Juan Pueyo, 1926. Cito por esta edición, de la que poseo una copia completa gracias al Dr. James Valender. En adelante, todos los poemas citados en este subcapítulo, tendrán la misma referencia bibliográfica.

y penúltima sílabas, y se puede apreciar una rima asonante (i-a) en el segundo verso de cada estrofa. A primera vista se podría afirmar que el poema es de verso libre, pero la regularidad del verso heptasílabo y del acento rítmico (con sus excepciones, claro está) nos habla de una búsqueda de formas nuevas de expresión, que se diferencien de las formas tradicionales, por ejemplo el uso del verso octosílabo, tan propio de la poesía popular.

Por otra parte, en este poema de corte ultraísta-creacionista la poeta trata temas relacionados con las vanguardias como el canto a las máquinas y a la velocidad, heredados del futurismo; al mismo tiempo realiza un juego poético ultraísta, que consiste principalmente en la sucesión de imágenes en torno a una imagen central, el automóvil, anunciada en el título del poema. Por otra parte, una realidad concreta (el automóvil) es recreada a través de la palabra, para dar paso a una nueva realidad poética, lo cual la afilia con el creacionismo. En este sentido, el poema de Concha Méndez recuerda unos versos del poema *Ecuatorial*, de Huidobro, en el que al recrear la luz de la locomotora, el poeta chileno dice:

Su ojo desnudo
Cigarro del horizonte
Danza entre los árboles

Y Concha Méndez dice de los faros del automóvil: “Los ojos relucientes/bajo la noche fría”.

Además de los rasgos temáticos y técnicos propios de la vanguardia, el poema presenta la tendencia “deshumanizante” de la nueva poesía: es un canto a la modernidad que representaban las máquinas en esa época; y a pesar de que el automóvil es una forma

mecánica, no viva, Concha Méndez lo transforma, mediante la metáfora, en “gusano de luz”, “reptil de la ciudad” y a través de la metonimia, en “ojos relucientes” y “cantata de bocina”, lo que da como resultado una representación orgánica, animalizada, de la máquina; es decir, es una representación viva de una forma no viva.

En este orden, el poema que sigue presenta características similares a las anteriormente expuestas:

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.
Quejidos de metales.

En el poema predominan los versos cortos, aunque no hay una regularidad en una medida determinada, pues encontramos versos de cuatro, cinco, seis y siete sílabas; y nuevamente se nota la ausencia del verso octosílabo. Sin embargo, sí se encuentra la rima consonante en el segundo y cuarto versos de cada estrofa, lo cual le da cierta regularidad rítmica al poema; asimismo se nota un predominio de troqueos, lo que contribuye a la mencionada regularidad rítmica. En consecuencia no se puede hablar de versolibrismo.

En otro plano, desde el título el poema nos sugiere una idea sinestésica que se construye mediante la combinación de imágenes auditivas y visuales. Así, tenemos primeramente la imagen sonora “jazz” (música) asociada inmediatamente a la imagen visual “band” (conjunto de músicos). La percepción de ritmo y movimiento se desgrana en las imágenes que se van sucediendo sin relacionarse a través de nexos sintácticos, “Erotismos / Licores rebosantes”... En la primera estrofa encontramos dos imágenes auditivas “Ritmo cortado” y “Campanas histéricas”, esta última funciona como una metonimia de la música; y dos imágenes visuales, las cuales tienen función de sinécdoques que aluden al salón de baile. Pero el sonido también se aprecia a través de un elemento visual que se asocia con el espacio: “Jazz-band. Rascacielos./Diáfanos cristales”, en el que, mediante un proceso metonímico, la intensidad de la música se asocia con la altura y al mismo tiempo la suavidad del sonido se asocia con la transparencia de los cristales. En esta línea descendente de la intensidad de la música, ésta se convierte en “exóticos murmullos” para finalizar con la prosopopeya “quejido de metales”, con la que concluye el poema-pieza musical. El ritmo también queda marcado por el acento en la primera y penúltima sílaba.

Otro de los temas que las vanguardias incorporan como motivo poético es el deporte, pues representa el dinamismo característico de la época. Apenas unas décadas antes, era impensable que el deporte fuera un tema para la poesía. En concordancia con su época, Concha Méndez incluye en su poesía este motivo:

LOS PATINADORES

Bajan de las montañas
con los “skís”,
bajo un cielo entre rosa,
blanco y gris.

Van los patinadores
con trajes de colores.

Una blanca bufanda
cayó en el ventisquero.
Voló como velita
que empujaran los vientos,
y allá quedó hecha nieve
que vuelve a su elemento.

Van los patinadores
con trajes de colores.

LA PATINADORA

Danzarina de las nieves.
De los vientos mariposa.

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.

Vuela la patinadora
Descendiendo las vertientes;
mariposa de los vientos
danzarina de las nieves.

Estos poemas resultan particularmente interesantes porque constituyen una de las mejores evidencias de la fusión entre la tradición y la renovación de la poesía española. Así, se puede notar en el poema “Los patinadores” una composición de tipo popular¹¹⁵: la primera estrofa semeja una seguidilla¹¹⁶; la segunda y la cuarta estrofas funcionan como

113 Margit Frenk hace el deslinde entre la poesía popular y la lírica culta de tipo popular; es decir, existe una poesía popular auténtica, que sobrevive gracias a la tradición oral; y hay la poesía culta que compone los poemas al estilo de la lírica antigua; ésta última es la de tipo popular. V. Margit Frenk. *Estudios sobre lírica antigua*, págs. 115-136.

116 La seguidilla combina versos de siete y cinco sílabas; en el poema en cuestión Concha Méndez combina versos de siete y cuatro sílabas.

estribillo y la tercera estrofa del poema es una sextina heptasilábica. Se puede decir que este aspecto representa un homenaje a la tradición oral.

Por otra parte, en el poema citado también se encuentran elementos que representan lo nuevo, lo moderno en la poesía española. Por un lado se tiene el esquema rítmico que se ve enriquecido por nuevas posibilidades como que el acento recaiga en la segunda y sexta y en la tercera y sexta sílabas. Por otro lado se tiene el referente poético, los patinadores, que trata el tema del deporte, como ya se mencionó antes.

En su conjunto, el poema constituye un romancillo de los patinadores, pues el uso de verbos (*bajan*, *van*, *voló*, *cayó*, *empujaran*, *quedó*, *vuelve*) le dan un tono narrativo al poema. No obstante, no todos los verbos están en tiempo pasado, como en el romance tradicional; los verbos *bajan* y *van* crean esa inmediatez eterna de la que habla Debicki,¹¹⁷ y así, la gracia y la rapidez de los movimientos de los patinadores quedan, paradójicamente, fijados en un presente eterno.

En el poema “La patinadora” se puede apreciar también una estructura de tipo popular: la glosa. En ésta, el villancico-núcleo (*Danzarina de las nieves/ de los vientos mariposa*) es glosado en la segunda y tercera estrofas; en la cuarta se repiten el segundo y tercer verso de la segunda estrofa y se cierra con el villancico-núcleo, conformando una estructura regresiva.¹¹⁸

¹¹⁷ V. *supra*, pág. 10.

¹¹⁸ Se toma como base de este análisis los *Estudios sobre lírica antigua* de Margit Frenk.

En otro orden, a primera vista, el poema parece una sencilla descripción, aparentemente en un lenguaje directo; pero basta detenerse un poco en la lectura y entonces la patinadora se revela en las metáforas:

Danzarina de las nieves.
De los vientos mariposa

La segunda metáfora se presenta alterada en su sintaxis, es decir, se identifica el hipérbaton, lo cual habla de la afinidad de Concha Méndez con la poética neogongorina que también se cultivó en la época:

El rumor de las alturas,
el rumor de las corrientes
lleva en su falda plisada
hecha ritmos, hecha pliegues.

Esta estrofa constituye una sola imagen que se amplía por medio de construcciones sustantivas y adjetivas. También se presenta alterada en su sintaxis (hipérbaton) por lo que el orden lógico de la proposición sería el siguiente: “Lleva el rumor de las alturas, el rumor de las corrientes, en su falda plisada, hecha ritmos, hecha pliegues.” Este aspecto resulta interesante, sobre todo porque se trata del primer libro de Concha Méndez, en el que ya se nota una voluntad de crear, más que de imitar, voluntad aunada a la espontaneidad, característica de la propia poeta y que imprime como un sello personal en su obra.

En cuanto a los rasgos de tipo popular presentes en los poemas citados con anterioridad, se considera pertinente la caracterización de la canción popular medieval que hace Margit Frenk:

... expresión sencilla, clara, que brota como por sí sola, sin pretensiones. Se verá igualmente la ausencia casi total de metáforas; lo que hay son imágenes visuales, impresiones directas de una realidad exterior, a menudo subjetivizada, a menudo también cargada de un simbolismo ancestral.¹¹⁹

¹¹⁹ Margit Frenk. *Lírica española de tipo popular*, pág. 24.

Si se observan los dos últimos poemas citados, se podrá notar que casi se describirían de la misma manera en que Margit Frenk lo hace de la canción popular medieval. Precisamente el adverbio “casi” es lo que evita un juicio erróneo, pues los poemas de Concha Méndez no pertenecen al género de la poesía popular, sino que recrean algunas de sus formas de expresión, además que, como se ha visto, en sus poemas es importante la presencia de las metáforas.

En el poema “La patinadora” se fusionan la tradición y la modernidad; por una parte, la tradición en las estructuras similares a las de tipo popular, y por otra, la modernidad en el referente poético: la patinadora. Pero además se agrega otro elemento novedoso: la figura femenina se instala como protagonista en el poema, no como la mujer impasible, inalcanzable y desdeñosa del amor cortés; tampoco como el “ángel del hogar” o como el “demonio”, casi irreal en su bondad o en su maldad, sino simplemente como una mujer moderna, deportista, en cuya actividad (“vuela la patinadora”, “mariposa de los vientos”) se significa la liberación femenina. Ello es particularmente importante en su contexto, si tomamos en cuenta que esta novedad imponía una ruptura con el régimen social-político establecido, en el que las mujeres eran consideradas seres subordinados, cuya principal virtud radicaba en su capacidad de reproducción de la especie.

Por otra parte, la imagen de la mujer que se presenta en el poema que nos ocupa es afirmativa, lo cual se inscribe dentro de la visión ginocéntrica positiva que analiza John C. Wilcox en la poesía de Concha Méndez. Dicha visión “consiste en la inscripción en sus textos de personajes femeninos y profeministas, la expresión del deseo femenino, y la

revisión del discurso poético femenino sobre la maternidad”¹²⁰. El texto en cuestión es un claro ejemplo, pues presenta un personaje femenino libre en el ejercicio de su actividad deportiva, es decir, un prototipo de la mujer moderna.

Se puede apreciar que en los cuatro poemas anteriores se procura reducir lo más posible la manifestación del “yo” poético para ofrecer una realidad externa, estilizada; esto acorde con la estética de su tiempo, según la cual los jóvenes poetas consideraban la expresión de sentimientos como un lastre en su actividad poética-intelectual. No obstante, en los poemas citados no se llega a eliminar este elemento fundamental en la estructura del poema, pues es claro que el referente poético se expone desde una perspectiva subjetiva. Por el contrario, se percibe una emoción contenida: la admiración por la velocidad, el sonido, así como por los movimientos físicos y artísticos de los deportistas.

Otra característica vanguardista que cabe notar en los poemas anteriores es la desaparición de nexos de relación entre las imágenes, las cuales se suceden unas a otras en yuxtaposición, al estilo cubista. No obstante, los textos no llegan a los radicalismos experimentales; no hay imágenes que por lo audaces caigan en el sinsentido; no hay experimentación en la disposición tipográfica de los versos sino una disposición tradicional de los mismos, ni ruptura de la sintaxis. Pero en lo que se refiere a la medida de los versos, destaca la preferencia por los metros cortos, sobre todo por los más cortos que los octosílabos, o de arte menor.

¹²⁰ John C. Wilcox. “Concha Méndez y la escritura poética femenina”, en James Valender, ed. *Op. cit.*, pág. 208.

En este sentido se puede analizar el siguiente poema:

TORMENTA

Vibran los trágicos acordes
de la Gran Orquesta.

La Tierra se estremece.
El ambiente se quiebra.

Endemoniada furia
por los espacios vuela.

Entre acorde y acorde,
emerge la centella.

Cesó la sinfonía.
Terminó la tragedia.

Ecos de melodía
sollozan por la Tierra.

El poema anterior, de influencia creacionista-cubista, es también eminentemente sinestésico, pues se percibe la realidad estilizada a través de imágenes auditivas y visuales. Los elementos naturales son tratados poéticamente y surgen como instrumentos musicales (sonoridad) de la orquesta-tormenta (visualidad); estos dos últimos sustantivos significan dos realidades distantes, las cuales, en un momento de intuición poética, se unen en una nueva realidad lírica expresada mediante imágenes yuxtapuestas. Las imágenes auditivas sugieren los sonidos graves de una sinfonía romántica: truenos-trombones; y las imágenes visuales se asocian con el instrumento y su sonido: aire-instrumentos de viento en acordes graves y lluvia-violines. El poema puede ser apreciado como una revisión de la tradición romántica que construyó la falacia patética en que se pretende la correspondencia de los estados de ánimo con las condiciones climatológicas; en este sentido, en el poema de

Concha Méndez no son los estados de ánimo los que se corresponden con las condiciones climatológicas, sino que es el propio clima que se corresponde con la música, parodiando así, la correspondencia romántica.

Otra tendencia en los poemas de *Inquietudes* es la descripción, como se puede observar en algunos ejemplos.

TOLEDO

Calles Estrechas.
Rinconadas.
Rejas.

Faroles encendidos.
La noche.
Ya la luz se ha dormido...

Doblar de campanas.
Variedad
De estilos.

El Tajo:
Caprichoso
Recinto.

Las rejas misteriosas.
Siglos.
Sombrias mariposas.

La vega.
(¡Ni hay lirios
ni rosas!)

En este poema destacan los procedimientos estilísticos más acordes con la estética de su tiempo. Es decir, la descripción se hace mediante la yuxtaposición, se eliminan los nexos sintácticos, se suprime la mayoría de los verbos, y se concentra en un solo vocablo toda una proposición: *Siglos* que funciona como elipsis de “las rejas tienen siglos de

antigüedad”, pero además, ese solo vocablo sugiere otras significaciones como por ejemplo la soledad y el paso del tiempo.

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...

Este poema sigue el mismo procedimiento estilístico que el anterior: imágenes descriptivas en yuxtaposición, nexos sintácticos eliminados y casi todos los verbos

también; sin embargo, en esta ocasión la poeta no pudo, o no quiso, sostener el poema sin verbos: *Al final/ se entornaron/ los párpados.*

“Reposo en el comedor” resulta particularmente interesante. Haciendo una relectura¹²¹ del poema desde una perspectiva de género, se puede identificar cada elemento mencionado como uno de los aspectos que refuerzan el cautiverio social y psicológico del ser femenino: las lámparas, la radio, la taza rosa... Por otra parte el *ánimo blanco*, que sugiere un ser desprovisto de emociones, reprimido casi al grado de no ser, se debate y se rebela, *calavera que piensa*, en esa cárcel que representa la cotidianidad de una vida designada a su género. Los otros, borrados y difusos por la tradición, por el deber ser, los *semblantes* sugieren los fieles guardianes de ese espacio que funge como prisión del ser femenino, donde sólo hay un atisbo de libertad en el libro abierto; todo esto da una percepción de cautiverio.

Otros poemas descriptivos de *Inquietudes* tienen un tono machadiano, pues aparecen motivos recurrentes en la poesía de Antonio Machado como el árbol, el jardín, el espejo; por otro lado, el tono intimista de estos poemas también se asemeja al del poeta mencionado.

¹²¹ V. Annette Kolodny, “Un mapa para la relectura, o el género y la interpretación de textos literarios”, en Marina Fe, coord. *Otramente: lectura y escritura feministas*. En este ensayo (pág. 172), la autora propone una relectura de la tradición literaria que nos comprometa a desafiar “a la autoridad (aceptada y por lo general masculina) que tradicionalmente ha tenido el poder de determinar qué puede escribirse y cómo debe leerse.” En este sentido, la lectora (o el lector) tendría que hacer una *relectura re-visionaria* de la literatura escrita por mujeres, y sugiere que tanto la lectora (o el lector) como la autora deberían compartir un universo similar para desarrollar las estrategias de lectura, pues “al no estar familiarizados con el universo imaginativo de la mujer, ese universo dentro del cual sus actos son signos, los hombres [...] no pueden leer ni entender los significados de las mujeres [...] a pesar de que aparentemente comparten un lenguaje común.” (pág. 170).

EL UNICO ARBOL

El único árbol del jardín
Cubierto de oro viejo.
Y la neblina en derredor
Como empañado espejo.

La tierra humedecida.
Las hojas goteantes.
La savia adormecida.
Bajo la niebla errante.

En este poema de dos cuartetos, uno heptasílabo y otro alternando eneasílabos con heptasílabos, se nota la preocupación por el paso del tiempo y aparece el tema muy español de la vida es sueño en la imagen del espejo empañado.

En otro orden, en los poemas citados con anterioridad se puede observar la preferencia por el metro corto. Ya se ha mencionado que las vanguardias habían decretado la “muerte” de la métrica por ser considerada parte de la tradición. Concha Méndez, al igual que sus contemporáneos, conserva la métrica tradicional, en lo que se podría interpretar, sobre todo en sus compañeros de generación, como una afirmación de una identidad propia frente a la universalidad, sin dejar de participar en la universalidad. En otras palabras, localismo y universalismo, “Escila y Caribdis de la literatura española”.¹²²

Por otra parte, se encuentran los poemas que mantienen reminiscencias albertianas por los motivos que aparecen constantemente en los poemas de corte neopopularista: la barca, el marinero, el mar. Obsérvense los siguientes poemas:

¹²² V. Dámaso Alonso. *Op. cit.*

QUE LA NAVE SE DETENGA

¡Echa el ancla,
marinero,
que la nave
se detenga!
¡Que al agua
cayó un lucero
y he de traerlo
a cubierta!

El poema se compone de dos cuartetos con rima asonante en el primer y quinto versos; segundo, tercero y sexto; y cuarto y octavo versos (aa , eo, ea). El imperativo con que inicia el poema resulta interesante (probablemente la voz del sujeto lírico se identifica biológicamente con el género de la autora, pues como se verá a lo largo de este trabajo, Concha Méndez construye su personaje poético femenino a imagen y semejanza suya); sugiere una imagen en la que la mujer se ubica en una situación de poder, puesto que, capitana de su propia nave (la barca-cuerpo-vida), da una orden al marinero, código del género masculino; es decir, no existe sumisión del personaje femenino ante aquél. Se suma la imagen de la mujer deportista, la nadadora que es capaz de traer el lucero, metáfora de la poesía, a bordo de su barco-cuerpo. De acuerdo con Kolodny,¹²³ el *sexo* del(a) intérprete tiene una importancia fundamental en el momento de atribuir significados a los significantes formales. En este caso, los significantes formales *marinero* y *barca* se han significado como código del género masculino y del cuerpo femenino, respectivamente; en este sentido, adquieren una dimensión más humana y no solamente estilística en la obra de la poeta.

¹²³V. Annette Kolodny. "Un mapa para la relectura...", en Marina Fe, coord. *Op. cit.*, pág. 166.

MI BARCA

Mi barca,
La Marinera.
Mi barca,
Blanca y azul,
En el puerto
La primera.
En ella tú.

¡Mi barca
que tanto quiero
porque me lleva
a la mar,
contigo, mi marinero!

En este poema la regularidad formal que se observa es el uso de metros cortos (trisílabos, tetrasílabos, pentasílabos y un solo octosílabo), y la combinación de rima consonante y asonante.¹²⁴ La anáfora en que se repite el verso *Mi barca* desempeña una función importante en el poema, pues insiste en la determinación de la barca en femenino. De este modo, se puede decir que Concha Méndez se atreve a crearse a sí misma, desafiando la “tradicción que excluye a la mujer de la creación de la cultura, al mismo tiempo que la reifica como un artefacto dentro de la cultura.”¹²⁵

ÉL Y YO

Al poeta nacional Rafael Alberti

Yo le dije al pescador:
-¡A tu barca subiría!
El pescador respondió:
-¡Pues sube a la barca mía!
Y yo a su lancha subí
en medio de la bahía.

El pescador preguntó:
-¿De dónde viene mi niña?

¹²⁴ Una lectura tradicional hablaría de irregularidad, atendiendo al canon literario establecido por el género masculino.

¹²⁵ Susan Gubar “La página en blanco”, en Marina Fe, coord. *Op. cit.*, pág. 180. La crítica señala que la mujer ha sido el objeto de arte, lo creado por el hombre, pero se le ha negado su capacidad de creación y menos si se trata de crearse a sí misma, es decir, ser la creadora y el objeto de su creación al mismo tiempo.

-Vengo de tierra, al calor
de tu barca pequeñita....

Una sirena gritó.
La charla fue interrumpida.
Y, silenciosos los dos,
llegamos junto a la Isla.

Yo me sentí marinera;
trepé por la roca viva.
Él debió sentirse Rey,
Rey de la piratería...

.....

Regresamos hacia el puerto.
Ya la tarde se dormía.

El poema es un romance octosilábico con rima asonante tanto en los versos pares como impares (o (e)), (i a). En este aspecto se inscribe dentro de la tendencia neopopularista. Además los diálogos, la figura de la niña, son recursos estilísticos en la poesía de tipo popular española. Sin embargo, como hemos dicho ya, el género le da la significación a los significantes formales. En esa lógica, se puede hablar de un poema erótico, pues en este caso, la barca simbolizaría el cuerpo del pescador, el cuerpo del otro. Es interesante observar cómo la propia autora establece una aparente jerarquía de género. En este sentido se diría que la jerarquía de marinero respecto del Rey es inferior. Pero se trata de un *Rey de la piratería* no de un rey convencional. En una significación histórica, el pirata es el que roba el tesoro de sus víctimas. En este caso, se trata de un pirata de amor, pues “roba” el “tesoro” (el amor) de su compañera. Entonces, los vocablos que realmente entran en tensión serían pescador y marinera. El pescador, aunque necesariamente se hace a la mar, tiene una actividad más limitada, pues siempre tiene que volver a tierra a disfrutar de su producto; en cambio, la marinera no está obligada a permanecer en un mismo lugar

condenada a una actividad, sino que es libre de hacerse a la mar con o sin motivo, por el simple placer de navegar, de ser libre.

El poema se inscribe dentro de la visión ginocéntrica positiva de Concha Méndez,¹²⁶ pues hay una expresión manifiesta del deseo femenino. La reticencia sugiere la entrega de los amantes; y por otra parte, el huerto, el río, la fuente que en la antigua lírica hispánica simbolizan el lugar de encuentro de los enamorados, cambia en este poema por la isla.

CANTO DE LIBERTAD

¡Vámonos a la mar!
¡Vámonos en busca
de su soledad!

Marchemos;
¡la mar nos espera!
Juntos, izaremos
nuestra bandera.
¡Vámonos donde sólo
mar y cielo nos vea!

El fuego está latente.
Huyamos de la gente;
¡huyamos de la tierra!
La santa soledad
nos brinda su clemencia...

Hacia los mismo puntos,
navegaremos juntos
lejos de esta maleza.
La santa libertad
nos brinda su pureza...

Las ondas azuladas;
las brisas irisadas,
rimarán nuestro ensueño.
¡Huyamos a la mar,
que ya para nosotros
el mundo este es pequeño!....

¹²⁶ V. *supra*, pág. 60.

En el título mismo del poema se puede encontrar el significado del mar: la libertad. En su aparente anarquía, el poema está compuesto por dos sextinas, dos quintillas y una tercerilla, todas de versos de arte menor (heptasílabos, hexasílabos y un solo trisílabo).

Mientras que en la poesía de Alberti el mar es un elemento puramente estético, o un recuerdo estilizado, en la de Concha Méndez significa un espacio de total libertad, y la barca, la posibilidad de acceder a esa libertad, por un lado, y por otro, el cuerpo mismo de la voz femenina, que, nadadora, la lleva a ese espacio donde puede ser absolutamente libre.

En este orden, la *maleza*, el *mundo* se erigen como símbolos de cautiverio, de opresión, que desaparecen al cobijo de *la santa libertad*, de *la santa soledad*. En rigor, se ha de reconocer que no es de los mejores poemas de Concha Méndez, pero es el más representativo en cuanto que el mar significa la libertad total para el personaje profeminista de su poesía.

En síntesis, en las primeras *Inquietudes* de Concha Méndez se puede distinguir un discurso vanguardista en tanto ruptura. Una ruptura lleva otra, primero la vanguardia literaria, luego la visión ginocéntrica de ese discurso de vanguardia, que significa otra ruptura dentro de la ruptura, que instaura otra ruptura dentro de la tradición, pues siendo mujer, se espera que escriba una poesía lacrimosa, confesional, doméstica. Pero no, ni es confesional ni mucho menos lacrimosa: la poesía de Concha Méndez en este libro es vitalidad, rebosa de optimismo; en fin, una visión ginocéntrica positiva, a través de la cual revisa y resignifica algunos temas y motivos que sus congéneres trataron, por ejemplo, el deporte y el mar.

En el colofón de *Inquietudes* hay una lectura masculina de la obra, hecha por el editor, firmado por José Lorenzo, quien señala las características de las muchachas de la época, a quien considera muñecas inservibles, y dice de Concha Méndez:

Por eso, que una muchacha como Concha Méndez, la autora de este libro, que pertenece a esta generación de muñecos que no sirven para nada, se substraiga al ambiente que la rodea y cante en versos sus sensaciones e inquietudes, *nos parece algo extraño y fuera de la órbita de nuestro raciocinio.*¹²⁷

La afirmación es muy significativa, pues esa “extrañeza” y el desconcierto que provoca Concha Méndez con sus *Inquietudes* constituyen precisamente la ruptura en su discurso poético, que va más allá del lenguaje, pues se presenta como una ruptura con lo establecido, con la “normalidad” social de las mujeres españolas; ante esto, Concha ofrece una alternativa a la visión negativa que se tenía de ellas, y construye otra imagen, que es la imagen de sí misma, positiva.

Continúa José Lorenzo:

Este libro, quizá un poco monorrítmico, quizá *demasiado sencillo para el paladar de algún lector enamorado de las formas clásicas o ilusionado con las novísimas métricas e imágenes*, tiene sin embargo, atisbos geniales, claridades de expresión maravillosas, figura de un grafismo insuperable, *delicados matices sólo perceptibles y expresables por un alma femenina...*¹²⁸

Se entiende como las formas clásicas el canon literario establecido por la tradición literaria. Efectivamente, Concha Méndez no se apega a los moldes clásicos, ruptura. Las “novísimas métricas e imágenes” significan las vanguardias poéticas. Parece que el editor no hizo una lectura atenta del libro, pues se ha visto que Concha sí incursionó en estas nuevas expresiones de la poesía, aunque no en la intensidad y radicalidad que sus compañeros de generación, otra ruptura. Finalmente los “delicados matices [...]”

¹²⁷ José Lorenzo, en Concha Méndez. *Inquietudes*, colofón, pág. 107. El subrayado es mío.

¹²⁸ *Ibid.* pág. 108. El subrayado es mío.

expresables por un alma femenina”, presentan el discurso de género, una ruptura total que abarca tanto su obra como su vida.

3.2. *Surtidor* (1928)

En este segundo libro de Concha Méndez se nota una intención más clara de participar de las vanguardias, incluso del surrealismo, pero sin abandonar la espontaneidad que la caracteriza. Además, el personaje poético femenino que nació en sus *Inquietudes* en este libro se consolida; un personaje hecho a imagen y semejanza de la autora.

NOCHE

En el ónix de la Noche
las luces clavan puñales.

Desde el Gran Anfiteatro
-por los amplios ventanales-,
se asoman todos los astros
a ver la fiesta pagana.

Al cadáver de la noche
lo darán tierra mañana.¹²⁹

El poema está compuesto por dos estrofas pareadas y una cuarteta octosilábicas. En general, el segundo verso rima en consonancia con el cuarto verso; el tercero rima en asonancia con el quinto y el sexto rima en consonancia con el octavo verso. Se repite el

¹²⁹ Concha Méndez. *Surtidor*, Madrid, Imprenta ARGIS, 1928. Cito por esta edición, de la que poseo una copia completa gracias a la señora Paloma Isabel Altolaguirre Méndez. En adelante, todos los poemas citados en este subcapítulo, tendrán la misma referencia bibliográfica.

vocablo noche en el primer y séptimo versos. Predomina el acento rítmico en las sílabas tercera y séptima, en menor medida en la cuarta y séptima. Esto habla de la voluntad de la autora de ceñirse a los moldes clásicos o novedosos; pero también de su vitalismo que desborda todas las estructuras poemáticas que pretenden ahogarlo.

La primera imagen, que parece una greguería, es de una extraordinaria condensación poética:

1º La noche parece una piedra de ónix.

2º Contrastan la claridad de las luces con la oscuridad de la noche.

3º En la piedra de ónix contrastan listados claros con listados oscuros.

4º Los haces de luz semejan puñales que se clavan en la noche

Todas estas proposiciones son condensadas en una imagen poética que, por otra parte, evocan una violencia futurista.

En la segunda estrofa se puede decir que hay un rasgo neobarroco que se distingue en la alusión a la antigüedad romana, mediante la metáfora del cielo recreado en un gran anfiteatro, desde el cual los astros, como espectadores, observan la batalla de la noche con la luz, como si fueran dos gladiadores. Aquí aparece otro elemento neobarroco: el contraste de la oscuridad y la luz, el claroscuro. La tercera estrofa, que también parece una greguería, cierra el poema y se resuelve el duelo: la noche ha sido vencida por la luz.

A pesar de que se manejan vocablos que significan tristeza como *noche*, *clavan puñales*, *cadáver*, el poema presenta un tono festivo, lúdico, pueril, que se nota principalmente en la última estrofa: *Al cadáver de la noche/ lo darán tierra mañana*.

A LA LUNA

¡A la Luna en avión,
O, dentro de un proyectil
Disparado de un cañón!

¡Pero, saltar a la Luna
en esta noche de enero
tan clara como ninguna!

(¡Múltiple salto mortal
que no podré conseguir
ni aun con alas de metal!...)

El poema se compone de tres tercetos octosilábicos, en los que el primer verso rima en consonancia con el tercero, quedando libre el segundo. Predomina el acento rítmico en la cuarta y séptima sílabas. En el texto se nota un juego que consiste en alternar estrofas en aguda con estrofa en acentuación grave: la primera y la tercera están a punto de realizar la acción, en tanto que la segunda imprime morosidad al tono del poema. También en este texto se encuentra una regularidad en la forma poemática

En cuanto al plano de la expresión, se considera que el poema se inscribe dentro de la estética vanguardista por los motivos modernos que alude: el avión, el viaje a la luna, elementos deportivos como el “múltiple salto mortal”, y la imagen futurista de la deportista alada de metal, modernísima cosmonauta. El “yo” lírico está cerca del discurso infantil, como en el poema anterior.

En el plano del contenido el poema es más sugerente. Por una parte evoca el deseo de alcanzar un plano elevado de la existencia, y la conciencia de no poder alcanzar dicho plano. Por otra parte, sugiere a la luna como símbolo de la nueva poesía: fría emocionalmente, pero bella, resplandeciente. En este sentido, la voz lírica reconoce la imposibilidad de alcanzar plenamente ese estado deshumanizante de la poesía, aun cuando se utilice el discurso poético en boga.

En un acto de novedad en el lenguaje, en el poema se depuran los excesos sentimentales, y apenas aparece el “yo” poético conjugado en el verbo poder. No obstante, el poema no está desprovisto de emoción, pues el deseo de alcanzar la luna, intensificado por los signos de admiración, le da un cierto matiz romántico.

La luna, tan cara a los románticos, fue prácticamente proscrita de la nueva poesía o en su defecto, fue despojada de sus significaciones románticas, como en el caso de Lorca. En este orden, visto desde una perspectiva de género, el poema en cuestión también sugiere que Concha Méndez resignifica la luna, la cual simboliza la libertad femenina que en la España de los años 20 era prácticamente inalcanzable. En este sentido, la poesía de Concha Méndez presenta un matiz novedoso: la voz de un sector marginado de la sociedad y la cultura de su tiempo, la mujer, que se deja escuchar en moldes prescritos por el discurso dominante. Es decir, a los propios elementos vanguardistas que los poetas masculinos intentaban imponer como nuevo patrón estético de la poesía, Concha Méndez agrega la visión ginocéntrica positiva, para construir así su propio discurso poético.

ALAS

Unas alas yo tenía
y un viento me las cortó.
Y otro viento, piratilla,
brincando, se las llevó.

¡Que un aviador me preste
las alas de su avión,
que quiero ponerle alas
de nuevo a mi corazón!

Este poema se inscribe dentro de la tendencia neopopularista, pues está compuesto por dos serventesios, estructura de tipo popular que se forma de cuatro versos de arte menor, en la cual riman el primer verso con el tercero y el segundo con el cuarto. La primera estrofa de *Alas* es octosilábica y la segunda, heptasilábica, a excepción del último verso, que es octosílabo. En la primera estrofa el acento rítmico se alterna de la siguiente manera: 3-7, 2-7, 3-7, 2-7; en la segunda se distribuye así: 4-6, 2-6, 2-6, 2-7. Si bien el poema no presenta una uniformidad rigurosa en la medida de los versos y en la disposición del acento rítmico, la diferencia es mínima, casi imperceptible en la lectura en voz alta del texto, lo cual nos habla también de una regularidad formal.

La forma de las expresiones es también de tipo popular (*unas alas yo tenía*, recuerda el verso popular, *un amor que yo tenía...*). Al mismo tiempo se utilizan motivos acordes a los tiempos modernos (las alas de avión, filiación futurista), para expresar la emoción subjetiva. Es decir, por un lado las alas representan la idea romántica de la libertad; pero por otro, ese deseo de libertad está condicionado a ser manifestado en las formas de expresión aceptadas por la estética moderna (las alas de metal). El poema que sigue se inscribe también dentro de la tendencia neopopularista:

LO MISMO QUE UNA GRANADA

El corazón se me ha abierto
Lo mismo que una granada.

Y siento caer su sangre
-mi sangre- cristalizada...

Es interesante, cómo en su brevedad, el poema fusiona la estética moderna y la popular: tradición y vanguardia, el programa estético de la Generación del 27.

Por un lado se atiende a la tradición: los motivos (el corazón, la granada, la sangre); el tema (el sentimiento amoroso), y la forma poemática (dos estrofas pareadas octosilábicas), todos ellos elementos que corresponden a la poesía popular.

Por otro lado, la vanguardia está presente en las imágenes sinestésicas que enseguida se analizan. En la primera estrofa se identifica primeramente una sinécdoque: el corazón por el sentimiento amoroso (lo concreto por lo abstracto); esta sinécdoque a su vez participa de la sinestesia en la que se percibe el sentimiento amoroso mediante una imagen visual corazón-granada abierta. La sinestesia continúa en la segunda estrofa, en la que, mediante un proceso metonímico, las gotas de sangre son sustituidas por las gotas cristalizadas del jugo de la granada; esto permite una asociación tal entre las acciones de ver (el lector *ve* la granada-corazón representada en su imaginación) y de sentir (la poeta siente), por medio de las cuales se expresa el sentimiento agridulce del amor.

En este orden, se observa una característica: la realidad humana (vivida), en este caso el sentimiento amoroso, se desrealiza y en su lugar queda una realidad estilizada al

estilo del surrealismo, pues el símil que asocia el corazón con la granada abierta es un elemento irreal, pleno de realidad, valga la paradoja, en alguna parte de la conciencia. Las dos estrofas forman una sola imagen, surrealista y muy plástica, que se va intensificando: el corazón que se transforma en una granada al mismo tiempo que se abre; ésta empieza a “sangrar”, a dejar caer las gotas de su jugo cristalizado. El sentimiento amoroso permanece apenas como sustancia de una realidad humana y en su lugar prevalece el goce estético de la palabra poética.

VOLANDO

Volando. No iba volando,
que iba por las blancas nubes
el avión, patinando.

En una larga carrera
los cielos iba cruzando.

¡Ay, quien fuera aviadora
para cruzar los espacios
como el claror de la aurora!

Este poema resulta muy interesante en su técnica creacionista: funde dos planos distintos de la realidad en un solo plano poético, en el cual el pensamiento lógico se subvierte:

1º el avión no vuela, patina.

2º el avión es un deportista patinador

Así, dos verbos que en el pensamiento lógico son contrarios volar-patinar, pues uno significa la libertad total de movimiento, libre de ataduras terrenales, y el otro da cuenta precisamente de la necesidad de permanecer unido a la tierra; en el poema se reconcilian y ofrecen la posibilidad de un vuelo patinador, o de un patinaje volador. Es decir, la poeta, pequeña diosa, por el arte de la palabra inventa un nuevo mundo poético, y aprovecha los elementos que la modernidad le proporciona como la aviación y el deporte.

El poema ofrece también interesantes significaciones, por ejemplo la imagen del “no vuelo”. Si en la poesía tradicional la imagen del vuelo significa la libertad total del ser, en este poema el “no vuelo” niega esa libertad total; no obstante, se ofrece la posibilidad de ser libre sin despegar los pies de una superficie. Pero si está hecha de sueños (las nubes) entonces se vuela-patina sobre una superficie inconsistente, por lo tanto y paradójicamente, en esta aparente libertad condicionada se alcanza la libertad total del ser. Y la aviadora-patinadora-pequeña demiurga que crea un vuelo patinador, o un patinaje volador, se instaure en el poema como protagonista de esa nueva realidad en la que la palabra poética la proyecta como una patinadora sideral.

NADADORA

Mis brazos:
Los remos.

La quilla:
Mi cuerpo.

Timón:
Mi pensamiento.

(Si fuera sirena,
mis cantos
serían mis versos.)

Éste es un poema de técnica cubista en el que a través de la yuxtaposición de elementos sintácticos (enunciados unimembres) logra impresionantes imágenes plásticas. El poema presenta a la mujer vanguardista por antonomasia. El cuerpo-barco-poema de la poeta es un homenaje a la mujer deportista; pero al mismo tiempo a la mujer liberada, emancipada, pues no hay capitán que domine el timón (el pensamiento) de este cuerpo-barco-lírico más que ella misma.

A propósito del cuerpo-barco-lírico, es interesante observar cómo el cuerpo de la poeta se convierte en el texto mismo. Al respecto, Susan Gubar señala: “Cuando las metáforas de la creatividad literaria se filtran a través de una lente sexual, la sexualidad de la mujer con frecuencia se identifica con la textualidad”.¹³⁰ En el poema referido se establece esa relación sexualidad-textualidad, pues no es sólo la voz lírica femenina que aparece como elemento estructurador del poema sino también el cuerpo mismo de la mujer.

El instaurar el cuerpo femenino como sustancia del texto poético es una transgresión en esta época en que la literatura estaba dominada por la creación masculina; transgresión porque el cuerpo femenino no se instala como objeto en el poema, sino como sujeto creador y objeto creado al mismo tiempo: la voz lírica femenina se inventa a sí misma, ella es su propio sujeto y al mismo tiempo su objeto de creación.

Al hablar del cuento “La página en blanco”, Gubar dice que “Dinesen sugiere que el uso que hace una mujer de su propio cuerpo en la creación de arte resulta en formas de expresión devaluadas o totalmente invisibles ante los ojos educados siguiendo criterios

¹³⁰ Susan Gubar. “La página en blanco”, en Marina Fe, coord. *Op. cit.*, pág. 178.

estéticos tradicionales.”¹³¹ Esta cita resulta particularmente interesante en el caso de Concha Méndez, pues tal vez una de las razones por las que Gerardo Diego no la incluyó en su antología fue porque hizo una lectura de la poesía de Concha, desde una perspectiva, o expectativa, estética tradicional que por tradición, valga la redundancia, es masculina. Por otra parte la transgresión se explica en que el arte femenino es “experimentado como un tipo de vida”¹³², lo cual, en el contexto de la nueva poesía causaba desconfianza, según el análisis que hace Ortega y Gasset del nuevo arte: “Vida es una cosa, poesía es otra [...] El poeta empieza donde el hombre acaba.”¹³³ Pero ese experimentar el arte como un tipo de vida no necesariamente cae en la confesión personal en el caso que nos ocupa, pues ya se ha visto cómo desde el discurso dominante, desde la tradición, Concha Méndez hace patente una visión ginocéntrica positiva, es decir una visión diferente, sin caer en el sentimentalismo decimonónico pero sin abandonar su autenticidad, espontaneidad y vitalismo.

NOCHE FRÍA

Camino claro de luna
Sobre el esmalte del agua.

Yo he de pasar, nadadora
-pequeña nave sin ancla-
por ese camino claro
-camino de luz y escarcha-.

Y he de perderme en las sombras
bajo el cielo, sobre el agua;
en una noche de invierno
-noche fría-
con mi alma.

¹³¹ *Ibid.* pág. 183.

¹³² *Ibid.* pág. 184.

¹³³ V. José Ortega y Gasset. *La deshumanización del arte*, págs. 178-181.

En el poema anterior se presenta nuevamente la transformación del cuerpo femenino en barca. Se puede observar la desafiante figura de la mujer emancipada, deportista, transformada metafóricamente en *nave sin ancla* que atraviesa el poema, al mismo tiempo que lo construye.

La última imagen en *una noche de invierno/-noche fría-*, sugiere una vaga emoción de incertidumbre; se trata de un proceso sinestésico en el que se asocian la percepción sensorial del frío con la sensación de incertidumbre que experimenta el personaje femenino al iniciar el viaje a la libertad. Por otra parte, el contraste entre la luz y la oscuridad, característica neobarroca, está presente en la referencia a la luz de la luna: *camino claro de luna / -camino de luz y escarcha-*, y a las sombras de la noche: *Y he de perderme en las sombras / en una noche de invierno*. La visión ginocéntrica positiva se mantiene en la firme determinación del personaje femenino de cruzar el camino marcado por la luz hacia la libertad, a pesar de la incertidumbre que representan las sombras y el frío, reminiscencia romántica que refleja “la crisis generacional que experimentaron entonces la propia poeta y sus contemporáneos.”¹³⁴

LA PESCADORA

Ni quiero la pipa curva,
Ni tu pañuelo bordado,
Ni las rosas –los domingos-
Ni el cestillo con pescado.

Y, marcharé de este puerto
Hacia otro puerto distante
Para que decir no puedas
-¡La pescadora es mi amante!

¹³⁴ Alfonso Sánchez Rodríguez. “Concha Méndez y la vanguardia” en James Valender, ed. *Op. cit.*, pág. 123.

En la misma idea del personaje profeminista, en el espacio textual se alza el de la pescadora que se niega a asumir el papel pasivo-receptivo de la mujer tradicional y opone entonces el carácter autónomo y desafiante a las reglas convencionales de su estrecho contexto social.

El interlocutor de la hablante lírica es un pescador que representa al sujeto masculino tradicional, con su universo de acciones (los obsequios) tendientes a mantener la pasividad femenina. No es un poema vanguardista en lo que se refiere al lenguaje y al estilo, pero sí representa una ruptura con la tradición en el sentido de oponer a la imagen negativa, pasiva femenina otra de la mujer activa, autónoma, que toma en sus propias manos su vida, sus decisiones, sin el aval de las instituciones masculinas. Es decir, inscribe a la mujer como sujeto y no como objeto en la realidad textual. Esta subjetividad femenina en el poema de *La pescadora* reafirma la visión ginocéntrica positiva que se ha mencionado con anterioridad.

PAISAJE

Mi frente,
junto al cristal del tranvía.
Tarde de azogue.
Domingo.
-Cruza un húsar de Pavía.

Las plazoletas de plata.
Las modernas avenidas.
Suplantaciones de sombras
por la sombra de este día.

Paisaje urbano.

Mi frente,
junto al cristal del tranvía.

En cuanto a la técnica, los nexos sintácticos desaparecen en el poema, cuyas imágenes se yuxtaponen principalmente por el punto. Este recurso estilístico –el uso del punto– refuerza la sensación de melancolía que se desprende de las imágenes, al obligar a una lectura más pausada.

En este poema la visión ginocéntrica positiva se ve un poco empañada por la melancolía con que el personaje femenino observa el paisaje urbano, en el cual se alude a la modernidad de las ciudades (el tranvía, las modernas avenidas), tema futurista; pero no se trata de un canto a la modernidad como lo harían los poetas futuristas, es decir, ese paisaje urbano expresa una melancolía contenida en el tímido “yo” poético que se deja apreciar en el adjetivo posesivo *mi*. Refuerzan la sensación de melancolía las imágenes sinestésicas *Tarde de azogue y la sombra de este día*, las cuales, en concordancia con una poética simbolista-romántica, sugieren el color gris oscuro que se corresponde con el ánimo de la voz lírica. Un tono similar se mantiene en el siguiente poema:

MELANCOLÍA

El cielo: triste de estrellas.

La ciudad: triste de luces
y adormecida
de marchas fúnebres.

Oasis, los parques.

Sombras ausentes
los transeúntes

Mis pasos
inciertos de lejanías.

Y, una
dos
tres
cuatro
cinco

horas, buenas amigas,
haciéndome
compañía.

Yo,
que no las escuchaba,
caminaba, caminaba.

Ya,
ni cielo,
ni ciudad...

(¡El alma se me moría
traspasada por un frío
puñal
de melancolía!)

En cuanto a la técnica, el poema se afilia al ultraísmo, pues es una sucesión de imágenes sin nexos sintácticos, yuxtapuestas, y sin relación de consecuencia lógica entre ellas; al mismo tiempo esas imágenes obtienen su unidad temática en el título del poema, primera imagen que se agranda con las demás; es decir, en cada imagen se va reforzando, y con ello agrandando o expandiendo, la sensación de melancolía misma que adquiere un tono dramático en la última estrofa en que se asocia el estado de ánimo del hablante lírico femenino con un *frío puñal*. De este modo se da también el proceso sinestésico mediante el cual la melancolía se comunica a través de imágenes visuales: *El cielo: triste de estrellas/ La ciudad: triste de luces...*

Este poema destaca porque es el único en que Concha Méndez experimenta en la disposición tipográfica de los versos, influencia cubista, aunque no llega al caligrama o a la iconoclasia vanguardista de romper con el orden tradicional en todos los aspectos textuales, uno de ellos, precisamente, la disposición tipográfica del poema.

Por otra parte, los elementos románticos son más evidentes que en el poema anterior, aunque sin llegar a los desgarramientos sentimentales. El tema de la melancolía es de filiación romántica, al igual que el estado de ensoñación en que se encuentra el hablante lírico femenino: *Sombras ausentes/los transeúntes Yo/ que no las escuchaba... Ya/ni cielo/ni ciudad...* para expresar finalmente el sentimiento como si fuera una sensación física.

Lo anterior pone en evidencia que la arraigada tradición literaria española impedía que los jóvenes poetas de la Generación del 27 rompieran total y definitivamente con su pasado literario; tendrían que poner diques contruidos con las tendencias poéticas de vanguardia al torrente romántico, que en ocasiones, como en el caso de *Melancolía*, pugnaba por desbordar el poema.

JUEVES

Jueves, de fiesta.

Patinadora en la noche
sin fronteras.

En la última rama,
los ecos de la mañana...

(Los toboganes de sombra
llevan y traen a mi alma.)

Jueves.

La contradicción entre la vanguardia y el romanticismo se hace patente otra vez en este poema en el que se presenta al personaje femenino en una noche de fiesta y embargado de emociones contradictorias que pudieran ser de alegría y melancolía: (*Los toboganes de sombra/llevan y traen a mi alma.*)

La filiación vanguardista del poema se identifica primeramente en el personaje femenino como protagonista del poema: *Patinadora en la noche /sin fronteras*, además de que se presenta con una imagen deportista, lo cual es en sí un elemento de ruptura. Por otra parte, el tema de la fiesta es elemento novedoso en el panorama literario de la época, pues no se trata de una fiesta tradicional, sino de una fiesta citadina no colectiva. De este modo, el vocablo *jueves* adquiere una significación especial, deja de ser el nombre de un día común para convertirse, en una especie de metonimia, en la referencia de la fiesta.

Otro elemento vanguardista se da, como en otros poemas, en la sucesión de imágenes en torno de una principal, *jueves de fiesta*, yuxtapuestas, sin que exista entre ellas relación lógica, sino más bien parecen instantáneas de un mismo tema. En este desgranar de imágenes en torno de la fiesta, sobresale la tercera, de influencia creacionista: *En la última rama,/los ecos de la mañana*.

El elemento romántico atisba apenas en la última imagen, en la que los toboganes de sombra parecen sugerir dos realidades: la melancolía por un lado, y la alegría embriagante que produce la fiesta. Este ir y venir del alma a través del tobogán es una imagen en la que el movimiento corporal (subir y bajar) se asocia con los estados de ánimo por los que oscila el hablante lírico femenino. Sin embargo, el elemento del tobogán –que es un juego- le quita todo patetismo a esos sentimientos encontrados; por el contrario, la imagen entonces adquiere un matiz lúdico, lo cual le resta toda intención de trascendencia. En cuanto a esa contradicción entre el romanticismo y la nueva poesía, se considera que el poema que sigue es emblemático porque plantea la crisis interna de la poeta de manera clara:

LO PEOR ES

Antes y ahora,
y quizá luego,
mi corazón...
mi cerebro...

¡Pero un día habrá
en que se pongan de acuerdo!

(Lo peor es si entonces,
entonces,
ya no existe mi cuerpo...)

En otro orden de ideas, se ha visto que en algunos poemas de Concha Méndez se instala como protagonista un personaje femenino prototipo de la mujer moderna, la cual, entre sus diversos aspectos presenta su afición por el deporte, tema que es considerado por Ortega y Gasset como elemento desolemnizador del arte nuevo; es decir, el deporte coloca al nuevo arte más cerca de la intrascendencia y más lejos de la gravedad trascendente del arte viejo. Señala Ortega y Gasset: “En pocos años hemos visto crecer la marea del deporte en las planas de los periódicos, haciendo naufragar todas las carabelas de la seriedad”.¹³⁵

De acuerdo con el filósofo español, la inclusión de los deportes y juegos significaba un culto al cuerpo, “porque sólo se es bello y ágil en la mocedad, mientras el culto al espíritu indica voluntad de envejecimiento, porque sólo se llega a plenitud cuando el cuerpo ha entrado en decadencia.”¹³⁶ Y en seguida sentencia: “El triunfo del deporte significa la victoria de los valores de la juventud sobre los valores de senectud.”¹³⁷

¹³⁵ José Ortega y Gasset. *Op. cit.*, págs.195-196.

¹³⁶ *Ibid.* pág. 196

¹³⁷ *Idem.*

En este orden, destacan en *Surtidor* poemas que tienen como tema el deporte, el culto a la belleza y agilidad del cuerpo joven, en cuyos títulos se anuncian las diferentes actividades deportivas que se realizaban con frecuencia en la época: “Navegando”, “Club alpino”, “Natación”, “Bañistas”, “Vuelo”, “Regata de canoas”.

NATACIÓN

(Ni sirenas.
Ni tritones.)

En alto, los trampolines.
Y el agua, bañándose en la piscina
blanca
-un baño de transparencias-.

En las graderías,
expectación, rumores.
Y el portavoz olímpico
disparando palabras:

“¡Salto de pie a la luna con impulso!”

Formas ágiles vuelan
Perfilándose en el azul espacioso.

Emoción ahogada en
Voces, voces, voces.
La multitud
-jerseys policromados-.
Y el músculo
en contracciones deportivas.

Ritmo; ritmo de
brazos y hélices.
Ya,
el vencedor, los vencedores
-laureles sin laureles-.

Y los corazones anónimos
tirando ¿jabalinas? a la tarde excelsa.

La técnica utilizada en la composición del poema es vanguardista. Primero empieza con una negación de la poesía tradicional. El poema está escrito en verso libre, con una técnica cinematográfica: cada estrofa nos presenta un plano del escenario olímpico (la

alberca y los trampolines; las graderías llenas de gente; el movimiento de los deportistas, y hasta el sonido del altavoz nos lo presenta como una imagen visual *Y el portavoz olímpico/disparando palabras*, como si fueran escenas de una película.

Se trata de un poema vanguardista, en el que la tradición no tiene cabida, pues desde el principio, a manera de epígrafe se deslinda la realidad moderna de la realidad mitológica: *(Ni sirenas./Ni tritones.)* Se inscribe dentro de la estética nueva porque el tema es antiolemne, intrascendente porque no le rinde culto al espíritu, sino al cuerpo joven: *Formas ágiles vuelan/perfilándose en el azul espacioso.* Y el movimiento de los brazos se convierte en música, al mismo tiempo que semeja el movimiento de las hélices de las máquinas: *Ritmo; ritmo de/brazos y hélices.*

El hablante lírico femenino resuelve la crisis interna relativizando las emociones humanas, dándoles incluso un carácter deportivo a partir de la prosopopeya: *Y los corazones anónimos/tirando ¿jabalinas? a la tarde excelsa.*

En cambio, el poema “Club alpino” es de estructura populista, pues está compuesto de estrofas pareadas, tercetos, una quintilla y un cuarteto final, todas de versos hexasílabos, excepto la segunda y la cuarta, que incluyen trisílabos y un monosílabo. Las estrofas son canciones breves que juntas hace una canción mayor. El ritmo de la canción lo proporciona el acento que recae mayormente en las sílabas segunda y quinta. Bajo este “ropaje” tradicional vibra la emoción del deporte, del patinaje en la nieve:

Disfraces noruegos
trineos

skísf
aguardan la hora
de la expedición.

Dentro del tema del culto al cuerpo joven, el poema “Bailaora” destaca por ser su sustancia poética también antiolemne: el baile.

BAILAORA

El candil ciñe sombras a la pared encalada

Un nocturno de bronce.

Y líricos fandangos
Sonando en la guitarra.

Primer plano:

Serpientes

Ritmos

Volantes

(Armenia la bailaora.)
Y voces desconcertantes.

Intermedio.

Una ronda de aguardiente.

(Por la noche bronceada
nubes de sangre caliente.)

El candil ciñe sombras a la pared encalada.

Ya al dintel
va llegando
la luz de la alborada.

...¡A Armenia la bailaora
no la llamaría Armenia
que la llamaría
Aurora!...

También en este poema Concha Méndez utiliza una técnica cinematográfica, pues en cada estrofa se proyecta una escena del lugar y de las acciones que se realizan. La voz

lirica hace la función de la cámara que va “paneando”, va describiendo las escenas hasta llegar al plano principal, en el que se muestra a la bailaora ejecutando su danza: *Primer plano: /Serpientes /Ritmos /Volantes (Armenia la bailaora)* y nuevamente la cámara-voz lírica se aleja del primer plano para continuar describiendo las escenas que rodean a la artista. La técnica de cortar en planos o escenas en movimiento al poema, obedece a la idea de montaje cinematográfico.

Aparte de las características cinematográficas, en el poema destacan algunas imágenes de influencia creacionista, empezando por la primera: *El candil ciñe sombras a la pared encalada*. Mediante el recurso de la sinestesia, se asocia una percepción visual, las sombras, con una acción de experiencia física, ceñir. Enseguida, el público se convierte, mediante la metonimia, en *un nocturno de bronce*, en alusión a la noche y al color moreno de las personas.

Pero destaca precisamente la imagen central, la danza de la bailaora de flamenco. Aquí también las ejecuciones de la danzarina se asocian con el movimiento de las *serpientes*, se transforman en *ritmos* y *volantes*. Más adelante se vuelve a hacer referencia al público como *noche bronceada*, que alude al color moreno de la piel; al mismo tiempo en esta metonimia se asocia un orden temporal (la noche), con una percepción visual (el bronceado, color moreno de la piel), para referirse al público nocturno. En un proceso sinestésico se asocian el estado gaseoso (nubes) con el estado líquido (de sangre) y la percepción sensorial del calor, para sugerir la embriaguez y las emociones que la bailarina y el aguardiente provocan en el público.

La cultura gitana (la bailaora, la piel bronceada) como sustrato del poema, se considera como una influencia de Lorca. Sólo que en este caso la visión positiva de la poeta se opone a la visión trágica del poeta granadino, pues destaca la parte sensible, artística, pero sobre todo, la contribución de la mujer en ese aspecto: *...¡A Armenia la bailaora/ no la llamaría Armenia/ que la llamaría Aurora!...*

A propósito de la influencia lorquiana en la obra de Concha Méndez, destaca el siguiente poema, cuyo intertexto es el “Romance sonámbulo” (*Verde que te quiero verde./Verde viento. Verdes ramas.*) de García Lorca:

VERDE LUNA

Atardecer. Verde luna.
Verde luna y claro viento.
Ya el día, por los jardines,
se va durmiendo, durmiendo...

Atardecer. En mi alma
yo no sé qué es lo que siento.
Debe ser la amargura
de otro día que se ha muerto...

Escalas de luz y sombra
viene la luna tendiendo.
(Mi corazón tendió escalas
que me lo van desprendiendo...)

Atardecer. Verde luna.
Verde luna y claro viento.

Tanto en el romance de Lorca como en el de Concha Méndez, el color verde establece correspondencias: con la atmósfera trágica en el primero y con el estado de ánimo del hablante lírico femenino, en el segundo. Es decir, mientras que en el romance lorquiano el color verde anuncia tragedia, muerte, en el de Concha Méndez expresa un estado de ánimo subjetivo. Por otra parte, el *verde viento* de Lorca se convierte en un *claro viento* en

el texto de la poeta, y la luna, que en la cultura gitana simboliza la muerte, adquiere un matiz surrealista en el texto de la escritora madrileña.

Otra característica que acusa la influencia del poeta granadino en la poesía de Concha Méndez es el uso de una construcción adjetiva que se compone de un adjetivo, más la preposición *de* y un sustantivo (aj. + de + st.). Así, por ejemplo, encontramos imágenes en Lorca como *las navajas de Albacete/bellas de sangre contraria,* o *la tarde loca de higueras*¹³⁸ (el subrayado es mío). En el poema que sigue, la poeta madrileña hace uso de este recurso:

NOCTURNO HELADO

Con su combada pechera
De botones incendiados,
La Noche, muda de sombras
Y silenciosa de pasos,
Por las vertientes heladas
Se va acercando, acercando.

En su corbata tirante
De un oscuro azul cobalto,
Lleva la Noche prendido
Un hemisferio afilado.

Sus dos cuernos se recortan
Sobre unos álamos altos
-surtidores en la orilla
De un nido de agua escarchado;
De una líquida serpiente
Que va a los mares cantando
Canciones insospechadas
Estremecidas de pájaros-.

Por las sombras agrandadas
Se van clavando, clavando,
Largos puñales de hielo.
Los vientos gimen sangrando...
Y la Noche -honda de luces-
Va entre los hielos temblando...

¹³⁸ “Reyerta”, en *Romacero gitano*, de Federico García Lorca.

En las imágenes destacadas, (el subrayado es mío), Concha Méndez sigue la estructura comentada con anterioridad: aj. + de +st. Estas imágenes tienen una función adjetiva, pues adquieren significación en su relación con un sustantivo al cual modifican: así, *muda de sombras/y silenciosa de pájaros* modifica al sustantivo Noche, el cual por cierto, adquiere dimensiones humanas pues de ser un sustantivo común, en el texto se instala como protagonista, con nombre propio, vestida (*En su corbata tirante/de un oscuro azul cobalto/lleva la Noche prendido/un hemisferio afilado*), capaz de sentir el frío (*Y la Noche –honda de luces-/va entre los hielos temblando*). La imagen *estremecidas de pájaros* modifica al sustantivo canciones. Aquí cabe mencionar que esta construcción adjetiva tiene su intertexto en la imagen de Lorca y *al aire sus grises tetas/ estremecidas de ranas.*¹³⁹

El poema es una acertada fusión de la tradición y la nueva poesía. La primera estrofa es neogongorina, principalmente la primera imagen: *Con su combada pechera/de botones incendiados...* En la segunda estrofa el tono es totalmente moderno: la técnica de filiación ultraísta-creacionista presenta la imagen lúdica de la noche llevando en su corbata a la luna como prendedor. Es curioso notar cómo siendo la noche un personaje femenino, lleve ropa masculina; esto habla de la incursión de la mujer no sólo en el terreno artístico, sino incluso en el de la moda como se observa en una fotografía de Concha Méndez y Consuelo Berges en los años 30, vistiendo traje y corbata.

La tercera estrofa retoma el estilo neogongorino; todos los elementos que se mencionan son característicos del acervo de la poesía tradicional, particularmente de Góngora: cuernos, álamos, surtidores, nido de agua escarchado, líquida serpiente.

¹³⁹ “Nocturnos de la ventana (4)” en *Romances y canciones*, de Federico García Lorca

La última estrofa, en cambio, presenta imágenes vanguardistas, como la primera que recrea con cierta violencia la nevada (*Por las sombras agrandadas/se van clavando, clavando,/largos puñales de hielo.*) y en la segunda nuevamente se recrea la nieve que cae (*Los vientos gimen sangrando...*) En fin, se observa, pues, la influencia lorquiana en cuanto algunos recursos estilísticos, mas no la visión del universo, la cual en Lorca tiene tintes trágicos, mientras que en Concha Méndez es una especie de celebración de las cosas.

En esta idea de la visión positiva, de la celebración de las cosas destacan los siguientes poemas:

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 los equipos nocturnos)...

La ciudad, el cine, el deporte, son temas vanguardistas que la poeta celebra en este poema. El poema es una combinación libre de estrofas octosilábicas: cuartetos, pareadas, sextillas y un terceto. En el caso de las cuartetos, riman en consonancia el segundo con el cuarto verso, y éstos riman con el segundo verso de la primera estrofa pareada. La primera sextilla es particular, pues en el tercer verso se hace la cesura para separar los dos hemistiquios, los cuales al juntarlos nuevamente, forman un verso octosílabo. En este sentido, la rima asonante se presenta en el segundo, cuarto y sexto versos, los cuales riman con el segundo verso de la segunda estrofa pareada. El mismo esquema se presenta en la segunda sextilla, a excepción de que en ésta no hay rima con el segundo verso de la tercera estrofa pareada. Éste rima en asonancia con el último verso del terceto que cierra el poema.

En lo que se refiere al acento rítmico, éste recae principalmente en la tercera y séptima sílabas, aunque también hay experimentación de otras posibilidades rítmicas como en la segunda, cuarta y séptimas sílabas; segunda, quinta y séptima filas, y en la cuarta y séptima sílabas. Estas excepciones enriquecen la musicalidad del poema, al no sujetarlo a un esquema musical rígido.

La primera estrofa es de técnica ultraísta-creacionista. Primeramente se da una metonimia mediante la cual las bocinas de los automóviles se convierte en *clamor de bocinas vírgenes, de palabras dislocadas; de violines callejeros*. También se podría decir

que en esta sucesión-asociación libre de imágenes en torno de una principal (*clamor de bocinas vírgenes*) hay algo de surrealismo. Al mismo tiempo, estas imágenes funcionan como sinécdoques del automóvil, pues se toma una parte (las bocinas) por el todo; por cierto, a través del adjetivo “vírgenes” la poeta sugiere en el automóvil la novedad, lo nuevo en la tecnología que por influencia futurista se celebraba en la poesía. Simultáneamente se aprecia un proceso sinestésico por el cual las imágenes auditivas (el sonido de las bocinas) nos comunican una realidad visual (los automóviles); la última imagen (*entre un ritmo de pisadas*) se conecta con la de la segunda estrofa, para sugerir, a través del sentido auditivo, otra imagen visual: la de la multitud citadina en las calles.

La voz lírica, que parecería corresponder a una cámara cinematográfica, va recreando la ciudad: los escaparates, los balcones, las luces de neón de los anuncios... Es decir, la ciudad, la noche las personas van floreciendo en una realidad cinematográfica en un ambiente de celebración, lúdico (*El carrusel de la noche/gira en claros oscuros*), en el que la luna también “juega” un deporte cósmico: *Por el gran Estadio vuela/ el gran balón luminoso...* El siguiente poema va en la misma línea de celebración de las cosas que en la actualidad resultan parte de lo cotidiano, pero que en el tiempo de Concha Méndez eran novedad.

PAISAJE URBANO

Ya pasea la luna sobre las azoteas.
En calles y avenidas los perfiles se agrandan.
En el momento lívido, que hace inclinar las hojas
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.
Se disparan aun tiempo cohetes de miradas.

Se juega a serpentinas a través de las lunas
de los escaparates –cintura cinemática-.
Y se ven, dominando las huestes callejeras,
policías ecuestres con ondulantes capas.

Los vastos rascacielos emanan claridades
de ruedas Catalina y luces de Bengala,
que saltan a la calle gozosas de perderse
entre el rumor continuo de todas las pisadas.

Además de las mismas técnicas vanguardistas que utiliza en el poema anterior, en éste hay una novedad: está escrito en cuartetos alejandrinos, salvo una estrofa pareada. Cabe mencionar que es el único poema de *Surtidor* que está escrito en versos de arte mayor, lo que obliga a atenderlo por su excepcionalidad. El metro alejandrino es considerado por la tradición como propio de la poesía culta. Concha Méndez supo incursionar en estas medidas y ha demostrado que lo hace bien: todos los alejandrinos del poema se dividen en hemistiquios iguales (de siete sílabas) y el acento rítmico se mantiene en la sexta y décimo tercera sílabas.

El “ropaje” es culto, pero el sustrato poético es intrascendente: la ciudad, los automóviles, la multitud citadina, los escaparates, las luces de neón de los anuncios, acertada fusión entre tradición y vanguardia. A pesar de ser de una medida que tradicionalmente trata temas graves, trascendentes, el texto no pierde ese sentido de celebración de las cosas intrascendentes, las cuales renacen al conjuro de la palabra poética. Por ejemplo, los automóviles son recreados mediante la sinécdoque en *rehilanderas de acero/con sonoros flautines de voces esmaltadas*; las estrellas se transforman metafóricamente en luminarias; las luces de neón en gozosas luces de Bengala.

Todo se humaniza: la luna pasea sobre las azoteas, el cielo sostiene luminarias en sus dedos, el sonido de las pisadas se estremece, como si tuviera epilepsia; y las luces de neón saltan gozosas a la calle; mientras que las miradas, elemento humano, se deshumanizan al mismo tiempo, pues se convierte en cohetes que se disparan. En este sentido, contrasta el poema con el de *Paisaje*, comentado páginas arriba, en el que las situaciones y las cosas de la ciudad no se celebran, sino por el contrario, se establece una correspondencia entre éstas y el estado de ánimo melancólico del sujeto lírico.

La idea de lo humano que se deshumaniza para volverse una forma mecánica, queda clara en el siguiente poema:

SER

Ser.
Fábrica de ideas.
Fábrica de sensaciones.
¡Revolución de todos
Los motores!
Ser y ser.
Energía continua.
Dinamismo.
Evolución.

Así siempre.
Y cerca de los astros.

¡Ser!

Deshumanización del arte y del ser. El ser pierde su carácter ontológico, se desprende de sus velos filosóficos para convertirse en fábrica de ideas y de sensaciones, en la energía física que mueve al universo; no hay nada metafísico, es una física del ser ¿o una ontología de las máquinas? Tanto el vitalismo de la época, como la alegría, optimismo y vitalismo de Concha Méndez quedan cifrados en este poema.

Como se habrá observado, en *Surtidor* es más evidente la vena vanguardista de Concha Méndez. La creación del personaje poético femenino situado en medio de la modernidad, los temas y las técnicas, son los elementos que hablan de una doble ruptura en el discurso poético: por un lado, la técnica y los temas; por otro, la visión ginocéntrica positiva que se instala en los poemas mediante el personaje poético femenino. La siguiente es una crítica de *Surtidor* hecha en su tiempo:

Poesía intrépida. Poesía de acción –objetiva: de andar, de vivir, de ver, de actuar-. Frente a la poesía turbia –sensual- de casi todas las mujeres, Concha pone su verso limpio, vibrante, veloz, nervioso. Frente a la cisterna –meditación- ella es, efectivamente, surtidor –acción-. Todos sus poemas tienen la consistencia de haber sido vividos, no soñados. Concha es como su poesía, intrépida: nadadora, estudiante, cineasta, deportista. Mujer de hoy. Mujer movida, resuelta, decidida, valiente. Sube en aeroplano. Gana concursos de natación. Juega al tenis. Se embarca para Hollywood. Hace argumentos de película. Ama. Vive. Juega...

Como todo artista, Concha también tiene su doble fondo de sorpresa. Debajo del ímpetu, guarda su laxitud. Debajo de su acometividad, su sentimentalidad. (Pero el corazón es una fuerza peligrosa: su primer impulso es desbocarse. Se necesita dominar muy bien las bridas para evitar el desenfreno.) Concha evita la orgía, pero no la embriaguez. Evita las lágrimas, pero no la tristeza. Abriendo un poco los hierros de la armadura, se ve que hay heridas. Heridas: tradición romántica. Cuando esas heridas cierran –con el mar, con el sol, con el tiempo- aparecerá –purificada y depurada- esa otra Concha Méndez optimista, resuelta, fuerte, dominadora. Sin tristezas. Sin blanduras de corazón. Esa admirable Concha Méndez, detrás de la cual –en el *Surtidor* de ahora- se presiente –próximos- ruidos de motor y voces de megáfono.¹⁴⁰

El crítico vaticina el triunfo de las vanguardias en la obra de Concha Méndez.

¹⁴⁰ César M. Arconada, *cit. por* Alfonso Sánchez Rodríguez. *Op. cit.*, pág. 124.

3.3. *Canciones de mar y tierra (1930)*

Mi vida en el mar. Yo voy
Saltando de puerto a puerto.
Y en mi aventura yo soy
Como un corazón despierto.
(Concha Méndez, "Yo soy")

Si en el poemario anterior predominan los tópicos deportivos, ciudadanos y de la modernidad (automóviles, aviones), en éste predomina la presencia del mar. El personaje poético femenino que soñó con ser marinera, aeronáutica, deportista, en éste, definitivamente se resuelve en marinera. Su autora, Concha Méndez, ha cruzado el Atlántico y ha estipulado su manifiesto: vivir, vivir.

NAVEGAR

Que me pongan en la frente
una condecoración.
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.¹⁴¹

El poema está compuesto de tres cuartetos octosilábicos, lo cual marca el estilo general de la primera parte del poemario, "Canciones". La rima consonante se da en el segundo y cuarto versos de la primera y la tercera estrofa, mientras que en la segunda

¹⁴¹ Concha Méndez. *Canciones de mar y tierra*, Buenos Aires, Talleres Gráficos Argentinos, 1930. Cito por esta edición, de la que poseo una copia completa gracias al Dr. James Valender. En adelante, todos los poemas citados en este subcapítulo, tendrán la misma referencia bibliográfica.

estrofa se presenta una rima alternante en la que riman el primer verso con el tercero y el segundo con el cuarto. La musicalidad del poema se equilibra en la distribución del acento rítmico en la tercera y séptima sílabas en siete versos; y en la segunda y séptima sílabas en seis versos. Esta distribución mantiene el ritmo de la canción casi uniforme, sin altibajos en los tonos. Dicho sea de paso, por una parte por el ritmo, y por otra parte por el tema, los dos últimos versos del texto de Concha Méndez dialogan con el de Alberti “Si mi voz muriera en tierra”:

Si he nacido tierra adentro
me muero por ver el mar.
(Concha Méndez)

Si mi voz muriera en tierra
llevadla al nivel del mar.
(Alberti)¹⁴²

Los cuatro versos son octosílabos y tienen la misma distribución del acento rítmico: 3,7 y 2,7; 3, 7 y 2,7. El término dialogar queda bastante preciso para sugerir dos voces: la de la estructura dominante y una “silenciada”. Así, mientras que en el poema de Alberti el sujeto lírico solicita volver a su elemento, a su origen, el mar, en el de Concha Méndez el personaje poético femenino manifiesta una imperativa necesidad de llegar al mar, de donde **no** es, a donde **no** pertenece, desafiando el orden histórico-social, en el que la mujer pertenecía a su casa, o sea a la tierra. En este sentido hay una voluntad de ruptura que va más allá de lo poético-literario.

Por otra parte, se considera que el poema “Navegar” es todo un emblema de las utopías poéticas que imaginó la autora acerca de la libertad e independencia de la mujer moderna representada en el personaje poético femenino de sus poemas.

¹⁴² Rafael Alberti. “Si mi voz muriera en tierra” en *Marinero en tierra*, 1924.

La principal utopía que se da en este libro es precisamente la de la marinera en una barca sin timón. Aquí conviene observar cómo el mar se resignifica; es decir, si en la literatura precedente el mar es un espacio al que sólo accedía el género masculino y en el que las mujeres cabían sólo como fantasía (las sirenas) o como parte de la masa informe de una embarcación guiada por un hombre, en el poema de Concha Méndez se convierte en el espacio de libertad e independencia conquistado por la mujer, quien queda transformada en una *nave sin timón*, imagen subversiva para su época, pues alude a la liberación femenina de la tutela patriarcal. Por otro lado, en el poema se vuelve a establecer la relación textualidad-sexualidad, en el sentido de que se identifica la nave sin timón con el cuerpo de la mujer. Sólo que en este caso la textualidad-sexualidad no se determina únicamente por la marca biológica del cuerpo femenino, sino que implica la visión ginocéntrica positiva del personaje poético femenino, el cual expresa sin temor, abiertamente, su deseo de libertad.

Ahora bien, el personaje poético femenino no violenta la estructura dominante: lleva la condecoración y el nombramiento de capitana, correlatos del discurso masculino. De este modo, pareciera que la marinera aspira a su libertad e independencia sin romper con la estructura dominante; más bien espera el reconocimiento de su deseo por parte de la sociedad patriarcal sugerida en el pronombre gramatical “ellos”, que a su vez se encuentra conjugado en los imperativos “pongan” y “nombren”, pues en esta estructura de jerarquías, militares o civiles, hasta el día de hoy, predominantemente son los hombres quienes “ponen” y “nombran”.

En la segunda estrofa la voz lírica femenina expresa su deseo de vivir libre, y aquí sí se manifiesta una voluntad rupturista: *que quiero vivir, vivir,/sin leyes ni pasaporte*. Las leyes

y el pasaporte son elementos de la estructura dominante que se impone tierra adentro: *Si he nacido tierra adentro/me muero por ver el mar*. Este deseo manifiesto de la hablante lírica, de vivir libre de la opresión patriarcal, refuerza la visión ginocéntrica positiva, pues ésta proyecta la imagen del prototipo de la mujer emancipada, moderna.

Si antaño el mar era el espacio de donde los marineros volvían a tierra firme (al hogar, a la mujer), ahora la mujer ha hecho suyo ese espacio, pero sin posibilidad de volver en el sentido tradicional, como se ve en el siguiente poema:

A TODAS LAS ALBAS

A María de Maeztu

A todas las albas voy
a sentarme a la ribera.
No sé qué dicen que soy.
Yo sólo soy marinera.

Mi vida por ver el mar,
y cien vidas que tuviera.

Y no me quedaré en tierra,
no me quedaré, no, amante,
que me han hecho capitana
de la marina mercante,
y he de marchar en un alba
por los mares adelante.

Por su forma poemática, el texto se inscribe dentro de la tendencia neopopular: el poema tiene una diversidad estrófica, como se ha notado en poemas anteriores, pues se compone de una cuarteta, una estrofa pareada y una sextilla, todas octosilábicas. También en la disposición del acento rítmico hay diversidad, lo que se advierte en los esquemas

siguientes: 2,7; 3,7; 4,7; 5,7, de los cuales predomina el primero, dándole así una diversidad regulada al ritmo.

En esta utopía de la capitana, el pronombre indeterminado “ellos” puede interpretarse como la sociedad patriarcal legitimando el deseo de independencia de la mujer: *que me han hecho capitana/de la marina mercante*. Y en este caso, se enuncia claramente la improbabilidad del retorno a los roles tradicionales de la mujer, a la estructura dominada: *no me quedaré, no, amante, / y he de marchar en un alba/ por los mares adelante*.

Probablemente las utopías poéticas que la autora imaginó en los poemas anteriores tengan su origen en el poema autobiográfico “Canal de Bristol”, cuyo referente poético es el primer viaje que realizara Concha Méndez a Inglaterra, después de escapar del hogar paterno. En este texto destacan la fuerza psicológica del sujeto lírico femenino, la firme determinación de conquistar su independencia y la sensualidad percibida en ese vértigo liberador, características que construyen una visión ginocéntrica positiva.

CANAL DE BRISTOL

A María Alfaro

¡Canal de Bristol un día
a bordo de aquel mercante!...

-novia del mar me sentía
novia del mar, o su amante-

Subida al palo trinquete,
bañada en viento marino.
Mi alma, moreno grumete.

Proa frente a mi destino
por el azul navegaba
a bordo de aquel mercante.
Y el corazón me gritaba:

¡adelante y adelante!

El poema es de tipo popular, pues se nota nuevamente la diversidad estrófica: dos pareadas, un terceto y una quintilla, todas octosilábicas. Por el tono narrativo, el texto semeja un romancillo en el que subjetivamente se trata el tema de la búsqueda de la libertad como un acto heroico. En este sentido, se inscribe dentro de la tradición romancista.

Continuando con la idea del estilo de tipo popular, véase el siguiente poema:

ALLÁ

A José Buigas de Dalmau
Cónsul General

Allá quedó mi otra barca
en la otra orilla,
los remos destrozados,
rota la quilla.

Mi barca marinera
azul y blanca,
la saltadora de olas
alegre y franca.

Los puñales de oro
del sol caían
a dorarme la barca
que estremecían.

¡Ay, las horas aquellas
qué bien pasaban.
Las marineras brisas
qué bien jugaban!

Yo decía a mi barca
canciones mías
que ella atenta escuchaba
todos los días.

Todos los días, todos,
de aquel verano
tan cerca todavía
y tan lejano....

Buenos Aires

El poema se compone de seis seguidillas cuyo molde métrico es de cuatro versos, de los cuales los impares son de siete sílabas y los pares de cinco. La rima consonante se da en el segundo y cuarto versos de cada estrofa. De acuerdo con Margit Frenk, esta forma poética es tan antigua como las jarchas, pero fue revitalizada a fines del siglo XVI y “se enseñoreó de la poesía popular de los siglos subsiguientes.”¹⁴³

El molde es antiguo, pero la sustancia poética es moderna. Es interesante observar cómo la barca es la metonimia del propio personaje lírico, el cual, por las marcas contextuales podría decirse que pertenece al género femenino. Dice la voz lírica de la barca: *la saltadora de olas/ alegre y franca*, metáforas que no parecen referirse a un objeto sino a una persona, a una mujer específicamente. Esto nos remite al prólogo que hace Consuelo Berges al libro que ahora nos ocupa, en el cual afirma: “Pero lo que el libro contiene es, auténticamente, ella, y nada más que ella.”¹⁴⁴ Efectivamente, como se ha observado en sus poemarios anteriores, el personaje poético femenino de los textos es, consciente o inconscientemente, el alter ego de Concha Méndez.

De este modo, se puede hablar de un desdoblamiento del sujeto lírico, quien recuerda su “otra orilla”, metonimia de España si atendemos que el poema está datado en Buenos Aires. En este sentido, la voz lírica, que se cree es de mujer, se desdobra en la barca, es decir, esta última se convierte en el alter ego del enunciador lírico: *Yo decía a mi barca/canciones mías/que ella atenta escuchaba/todos los días*. Hay una prosopopeya de la barca que se humaniza: “saltadora”, “alegre” y “franca”, atenta son adjetivos que corresponden a una

¹⁴³ Margit Frenk. *Lírica española de tipo popular*, pág. 23.

¹⁴⁴ Consuelo Berges se refiere así a la poeta madrileña en “Los ‘raids’ náutico-astroales de Concha Méndez Cuesta”, su prólogo a *Canciones de mar y tierra*, pág. 5.

persona. Por otra parte la locución “todos los días” sugiere la compañía continua, lo que sustenta la idea del desdoblamiento; es decir, el otro “yo” que acompaña al sujeto lírico y que ahora se convierte en barca, la cual a su vez sugiere el recuerdo de una realidad vivida. Por otra parte, la imagen *los remos destrozados,/rota la quilla*, habla de la imposibilidad de volver a esa realidad vivida que ha quedado “allá” “en la otra orilla”.

Si bien en el poema se aluden los recuerdos del sujeto lírico, el lenguaje no es de tono lacrimoso, sino más bien jovial, festivo. No es un lenguaje gris, sino luminoso, *Los puñales de oro/ del sol caían/ a dorarme la barca/*, en este sentido se apega a la estética moderna que se caracterizaba por contener las explosiones sentimentales.

Mientras que en el texto anterior se expresa la nostalgia de “la otra orilla”, en el siguiente poema se expresa el deseo de zarpar hacia otras orillas, es decir, se reitera la utopía de la amazona de los mares:

BARCA DE LUNA

A Manuel Saiz,
Capitán de la marina

No sé qué tiene hoy el mar
que va loco de cantares.
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,
sola con mi corazón.

San Sebastián

El poema está compuesto de dos cuartetos, con rima consonante alternante en la primera estrofa y rima consonante en los pares en la segunda. En realidad, la segunda estrofa tendría que ser considerada una quintilla irregular, pues inicia con un verso bisílabo al que se le puede considerar como un pie quebrado inverso; es decir, tradicionalmente el pie quebrado es posterior a los versos más largos, y en este caso el verso más corto el que precede a los versos octosílabos. Por otra parte, la primera estrofa también presenta una variación en la medida de los versos, pues el segundo es de nueve sílabas mientras que el resto es de ocho. La armonía de la canción se sustenta en el acento rítmico que predominantemente se localiza en la segunda y séptima sílabas.

En los versos *en la soledad más sola,/sola con mi corazón*, hay un juego de palabras posiblemente con la intencionalidad de parodiar el sentimentalismo romántico, pues en el texto de Concha Méndez el ritmo (1, 5,7 y 1,4,7, respectivamente) deshace el gesto patético y los versos quedan como un cliché popular, esto a tono con la tendencia neopopular.

El mar “loco de cantares”, imagen que dialoga con la poesía lorquiana, contagia con su “locura” al sujeto lírico femenino. Desde la perspectiva de género se ha mencionado que la imagen de la barca sin remos y sin timón, es una metáfora de la mujer que expresa su deseo de ser libre, de ejercer su libertad guiada únicamente por **su** razón o su intuición. En esta ocasión la barca está hecha de luna, bellísima imagen, lo cual sugiere un material de sueños, los mismos que tiene el personaje poético de marchar. Es curioso notar cómo en

vez del verbo “zarpar”, la voz lírica enuncia el verbo “marchar”, lo cual refuerza la prosopopeya que da vida animada a un objeto, en este caso, la barca “marcha”, es decir, “camina”, no zarpa, como se diría en el lenguaje común.

DÍA

Hojas de Otoño
Alas de oro.

¡Libélula gris del viento,
Qué bien te siento volar,
Qué bien te siento, te siento!...

Por este día de Otoño
Vagando va una canción,
Una canción ámbar y oro
Que me dora el corazón.

El texto sigue la línea de tipo popular, pues se compone de un estribillo como cabeza de poema, del cual se hace una especie de glosa en las dos estrofas siguientes. Es curioso notar cómo las estrofas se van expandiendo: la primera de dos versos, la segunda de tres y la última de cuatro, todas octosilábicas, como si fuese subiendo de intensidad el gozo hasta llegar a la explosión de los últimos versos. No se trata de un sentimentalismo decimonónico, pues tradicionalmente se establece una correspondencia entre el paisaje otoñal y los sentimientos de melancolía o tristeza. En este poema no parece haber una correspondencia, más bien parece haber un contagio de luz.

En otro orden, no hay reminiscencias del pasado ni furores futuristas, hay simplemente la celebración del presente, del día, es decir hay una inmediatez que caracteriza a la poesía nueva. La primera imagen es una explosión de luz, pues del amarillo de las hojas de otoño se pasa, mediante la metáfora, al brillo del oro.

En la siguiente estrofa se observa una imagen sinestésica, pues se asocia una imagen táctil (es decir perceptible por la piel), el viento, con otra visual, la libélula; del mismo modo se asocian los verbos “sentir”, que es una experiencia pasiva, con el de “volar”, que indica una acción concreta.

En la última estrofa también se observan imágenes sinestésicas, pues por una parte alude a la canción que el lector puede escuchar “viéndola” vagar. Y finalmente la canción se puede “ver” de color ámbar y oro, colores que sugieren alegría, vitalidad, disfrute; en este sentido, la canción sería la metáfora del goce que embarga al sujeto lírico.

Concha Méndez como Alberti enriquecieron la amplia temática y símbolos de la naturaleza que caracterizaba a la antigua lírica popular con un universo marino, cada uno con sus significaciones particulares. De este modo, el lugar de encuentro de los amantes, que en la lírica antigua se simbolizaba en el huerto, el río, el pinar, el laurel, el rosal, etc., en la poesía de la poeta madrileña se encuentra en una playa desierta, en una isla:

A LA ISLA

A Mrs. Sybil Mathíews

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!...

El texto se compone de dos cuartetos y de una estrofa pareada, todas octosilábicas, a excepción del último verso que es de nueve sílabas, con rima consonante en los versos pares del poema, y rima asonante en los nones de la primera estrofa. El acento rítmico predomina en las sílabas tercera y séptima con lo que se mantiene una cierta uniformidad en la musicalidad del texto, matizada por la disposición del acento en las sílabas cuarta, séptima en el segundo verso; y en las sílabas segunda, cuarta y octava del último.

En este poema la *isla amor* es una metáfora del deseo amoroso; nótese que el vocativo es el segundo *amor*, por lo tanto el primero funciona como toponimia del sustantivo isla; en este orden, la isla tiene una doble carga semántica, pues además de simbolizar el lugar de encuentro de los amantes, éste a su vez es la metonimia del encuentro amoroso mismo. Por tanto, en esta alegoría marina el cuerpo femenino se convierte, de manera metafórica, en la *piragua ligera* que el amante guiará, *Los remos llevarás tú/ y yo el alma marinera*.

El poema no es realista, es decir no se habla de una pareja que va a una isla a ver el amanecer, ya el último verso de la primera estrofa desmiente la anécdota: *-salga el sol por donde quiera-* y hace énfasis en la última estrofa: *A la isla amor, amor,/ ¡y salga el sol por donde quiera!* En este sentido, en el texto está patente una visión ginocéntrica positiva, pues el personaje poético femenino expresa su deseo amoroso, sin patetismo pero sí con intensidad.

Como se habrá notado en los poemas anteriores, los poemas de Concha Méndez aparentemente son realistas, pero una lectura detenida indica lo contrario, esa aparente

realidad es el resultado de la recreación de realidades vividas o de referentes que alguna vez tuvieron un grado de realidad histórica. En este sentido, los poemas del libro en cuestión tienen una afinidad más con el creacionismo que con cualquier otra vanguardia.

DANCING

A Rosa Chacel

Se hizo cristal el paisaje
-la playa, los trampolines-
Grita la orquesta del dancing.
Y hay un rumor de jardines.

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...

Un nuevo lenguaje poético en moldes tradicionales. El poema se compone de cuatro cuartetos octosilábicos en las que riman en consonancia los versos pares. En la segunda estrofa riman, además, en asonancia los versos impares. El acento rítmico recae principalmente en la tercera y séptima sílabas, seguido del esquema 3,7; y 2,7, lo cual le da una variedad a la estructura rítmica del poema.

Al conjuro poético de la voz lírica, se transforma, se transfigura el paisaje: *Se hizo cristal el paisaje*, lo cual le da su sello creacionista al poema. De este modo, mediante la prosopopeya la orquesta “grita” y los jardines “rumoran”. Es curioso notar cómo la noche,

siendo un sustantivo femenino, se viste con ropa masculina y se convierte en jugador. Los astros también participan de esta fiesta-prosopopeya y bailan el fox y las brisas marineras son contagiadas con la música, y van “soñando canciones” (imagen que dialoga con la poesía de Machado: “yo voy soñando caminos”). Continúa la fiesta sideral, los “luceros embriagados” “enamoran” a la luna. Otra característica de la nueva poesía: la celebración del presente, no el pasado.

...La guitarra en la nieve sepultaba a una rosa...

Rafael Alberti

Se la arrancó de las sienes,
de sus sienes,
para dármela.

Se me hizo fuego en las manos.

Me había dicho:
¡enterrarla!

Hubo un silencio de nieve.

Lejos,
soñó una guitarra.
Yo salí a enterrar la rosa
que en las manos me abrasaba...

Barcelona

El texto no corresponde a ninguna forma poemática tradicional, pues se encuentra una variedad de metros y estrofas. No se puede hablar de un versolibrismo total porque los versos, aunque con variedad de medidas, son todos de arte menor, e independientemente del número de sílabas, el acento rítmico recae predominantemente en la tercera, lo cual mantiene el tono del poema dentro de la poesía de tipo popular.

El poema es un claro diálogo con el de Rafael Alberti. El elemento que establece el diálogo es precisamente la rosa. El verso del poeta gaditano da título al poema y al mismo tiempo es el final, lo cual le da un carácter circular al texto.

Si atendemos a la tradición de la antigua lírica popular, se diría que la rosa es el símbolo del amor que se entregan los amantes. Pero hay una cuestión: la rosa no se la arranca del corazón el amante, sino de las sienes, lo cual sugiere el pensamiento, la poesía que se convierte en fuego en las manos de la, probablemente, depositaria, lo cual parece una imagen cinematográfica surrealista, por la idea de mutilación que le da un carácter ominoso al poema.

En la última estrofa aparece la guitarra, uno de los tópicos de la pintura cubista, con la que se asocia la rosa ardiente. En esta atmósfera onírica, aparece una imagen plástica: la rosa ardiente enterrada en la nieve -imagen típica del conceptismo barroco en la cual se reconcilian dos elementos contrarios fuego-nieve en un mismo espacio textual-, junto a la guitarra, que en la lógica común estaría “fuera de lugar”, lo cual habla de una voluntad subversiva como elemento surrealista.

Otro poema en el que se refuerza la visión ginocéntrica positiva es el de “Pampera”, pues ofrece una variante de la utopía de la amazona de los mares, que en esta ocasión se presenta como amazona de las pampas:

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

¡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

El poema empieza con una cuarteta, la siguen dos tercetos y cierra con otra cuarteta; todas las estrofas son octosilábicas. En la primera riman en consonancia los versos pares, mientras que en la segunda y tercera riman, también en consonancia, los impares; en la última estrofa riman en consonancia el primero con el tercero y el segundo con el cuarto versos. El acento rítmico recae predominantemente en la segunda y séptima sílabas, pues de catorce versos, nueve presentan ese esquema rítmico; tres en la tercera y séptima, y dos en la cuarta y séptima sílabas. Es de notar cómo juega Concha Méndez con la composición del soneto tradicional, pues intercala los tercetos entre las cuartetas, en vez de colocarlos al final.

Las primeras imágenes son como un sueño: las estrellas en vez de espuelas, el caballo alado, y la imagen del viento *jugando a ondularme el alma*, son de materia onírica pues

son una realidad sólo posible en los sueños. Por otro lado en el poema hay una subversión de la lógica temporal, pues primero se alude al día, *¡Ay qué bien corrí aquel día*, para después hacer referencia a la noche: *Era la noche pampera...* es decir, la carrera en el caballo alado se da tanto de día como de noche, al mismo tiempo y en el mismo espacio textual.

En otro orden, aunque en el libro predomina la utopía de la “amazona de los mares”, Concha Méndez no se olvida de las alturas; así se lee el siguiente poema:

...Hay unos barcos de nácar
para ríos de la luna...

Ramón Gómez de la Serna

A las alturas olímpicas,
y conmigo dos navíos,
que ya ando tarumba, luna,
por navegar por tus ríos.

Un capitán de los mares,
me prestó gorra y galones.
Y un capitán de los vientos
una escuadra de aviones.

Espérame, luna, luna,
de oro y plata, tan lunera,
que no tardaré en llegar,
en llegar a tu frontera.

Buenos Aires

El molde es tradicional: tres cuartetas octosilábicas, en las cuales riman en consonancia los versos pares. El esquema rítmico se distribuye de la siguiente manera: en cinco versos el acento recae en la tercera y séptima sílabas; en cuatro, en la cuarta y séptima, y en tres,

en la segunda, quinta y séptima sílabas, variedad que enriquece la estructura rítmica del texto.

En este poema se repite el procedimiento circular que se dio en el de la rosa. Pero en esta ocasión dialoga con los versos de Ramón Gómez de la Serna, los cuales titulan el poema y al mismo tiempo lo cierran. Primeramente se observa la imagen de los barcos de nácar en ríos de luna. Luego viene una especie de glosa de la imagen, como una explicación de cómo los barcos llegaron allí, y finalmente otra vez la imagen de los barcos de nácar, pero ya con todos los antecedentes que proporciona el poema.

En otro orden, el personaje lírico femenino se construye otra utopía: la de “amazona de los aires”, una cosmonauta poética que, en concordancia con las utopías anteriores (“amazona de los mares”, “amazona pampera”), refuerza la visión ginocéntrica positiva: en una ella es capitana de una nave sin timón; en otra, jinete de un caballo alado; y en esta última, capitana de una escuadra de aviones. Como se ve, todos los elementos que el personaje poético femenino comanda sugieren la idea de libertad.

Lo que destaca en esta utopía es que nuevamente el personaje lírico femenino aspira a su libertad *con la anuencia del poder patriarcal*, en este caso simbolizado en los capitanes de mar y viento. El primero le presta la gorra y los galones, símbolos del poder, es decir la inviste de mando, de poder. El segundo le presta la escuadra de aviones para navegar a la luna. Esto indica que el personaje poético es profeminista, pues si bien aspira a dirigir su propia vida sin la protección-opresión masculina, no asume una actitud de rompimiento, de enemistad o competencia con el género masculino. Más bien, parece que espera que su

emancipación le sea otorgada, o por lo menos consentida por el orden patriarcal. No obstante, el tema es novedoso en el contexto de Concha Méndez, pues como se ha mencionado antes, las mujeres no podían asumir su liberación si no era rompiendo con su familia y desafiando a la sociedad, como lo hizo la propia poeta madrileña.

Otro rasgo de modernidad que el texto presenta es la presencia del avión como medio de transporte veloz, aclamado en la poesía futurista. La luna nuevamente se resignifica como espacio de libertad al que hay que acceder, y deja de ser motivo de contemplación, como en la poesía romántica; es decir, la luna no provoca un estado pasivo en el sujeto lírico femenino, sino un estado de dinamismo, es un estímulo para la movilidad veloz, característica de la poesía de vanguardia.

El tema del deporte no podía dejarse de lado en este *Canciones de mar y tierra*. Aunque en menor medida que en *Surtidor*, el personaje poético femenino no podía olvidar esa faceta que lo caracteriza:

ESTADIO

A Norah Borges

Morena de luna vengo,
Teñida de yodo y sal.
Allá quedó el mar de plata,
Sus barcas y su arenal.

En el Estadio me entreno
Al disco y la jabalina.
Al verme jugar, sonríen
Las aguas de la piscina.

Y el viento –gran volador-
Sale a la noche vestido
De teniente aviador.
-En las sienes se me clavan
Latidos de su motor...-

¡Yo quisiera, ay, que bajaran
Al Estadio las estrellas,
Con discos y jabalinas,
Y poder jugar con ella!

Buenos Aires

El poema se compone de tres cuartetos y una quintilla octosilábicas. En las cuartetos riman en consonancia los versos pares y en la quintilla los impares. Son en total diecisiete versos, de los cuales diez presentan el acento rítmico en la segunda y séptima sílabas (con variación en algunos: segunda, quinta y séptima); cinco, en la tercera y séptima, y dos en la cuarta y séptima sílabas. Esto le da un ritmo regular al poema, y en algunos casos, como en la primera estrofa, un ritmo casi perfecto.

Pero volvamos al tópico del deporte, tema pueril e intrascendente que gusta a la nueva poesía, a juicio de Ortega y Gasset, en la que se busca un efecto de inmediatez, no de trascendencia. Y así se observa a una figura femenina morena, imagen onírica, nadadora y atleta en una noche de luna.

En la tercera estrofa hay un procedimiento sinestésico mediante el cual se introduce la imagen de una impresión percibida por la piel (el viento, la brisa) a la vez que por los ojos (el viento vestido de piloto aviador sobrevolando la piel del personaje poético) y por los oídos: los latidos cósmicos como ruido de motores, es decir, el viento es un latido que golpea las sienas del sujeto lírico femenino.

Fiel a la noción de intrascendencia que Ortega atribuía al arte nuevo, el personaje poético no propone subir a las alturas, sino desea que los astros bajen, aterricen, y en un acto pueril jueguen con la deportista. En todo caso, la visión ginocéntrica no deja de ser

positiva, pues el cuerpo femenino tiene una gran importancia en el texto, al grado de ser él el texto mismo, pues ocupa todo el poema.

Los astros no bajan a jugar con el personaje femenino, pero sí juegan en el cielo, como se ve en el siguiente poema:

YA VAN

A Pedro Salinas

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.

¡Por ese mar sin mar, quién navegara!
¡Quién se volviera azul y en los azules
marinos de su noche se incrustara!

Málaga

El molde es diferente, la medida de los versos es de once sílabas, salvo dos que son de siete y cinco sílabas respectivamente. Aunque el poema es gozoso, no tiene ritmo de canción de tipo popular, pero sí mantiene una musicalidad que le proporciona el endecasílabo propio, es decir, los versos de once sílabas en los que recae el acento rítmico en la tercera, sexta y décima sílabas, además de la rima en consonancia de los versos impares.

Si se observa detenidamente el poema, se verá que en realidad se compone de tres tercetos. Sólo que el cuarto verso se divide en dos hemistiquios, uno de seis (+ uno porque

termina en aguda, pero si se juntan de nuevo los hemistiquios, da un verso de once sílabas) y otro de cinco.

Se observan pues los luceros remando en esquifes, como una regata de canoas, capitaneados por la luna. El poema es gozoso, salvo el matiz de nostalgia que impregna la última estrofa, en la que la voz lírica expresa deseo de volar, imagen de estirpe romántica.

Por otra parte, en otro momento de afinidad con la vanguardia poética, se puede decir que el texto es creacionista, pues además de la prosopopeya que se logra, los luceros vespertinos se convierten en remadores; mediante la metonimia, el cielo se transforma en mar y la puesta de sol, en una regata de esquifes de luz en su carrera hacia el alba, hacia la salida del sol en otro continente. En otra prosopopeya, la luna se erige como capitana del cielo, que es vuelto ahora en “gran nave”, y los luceros han cambiado de deportistas a “altos marineros”, a quienes la luna sigue. Todo esto para decir que la noche llega. Una puesta de sol es el sustrato poético de este texto, un crepúsculo vespertino que ha sido creado en un espacio deportivo y marinero por el poder sugestivo de la palabra.

No es el único poema de arte mayor en la sección de “Canciones” del poemario que nos ocupa; otro, titulado “Llegada”, se compone de ocho versos alejandrinos y dos hemistiquios de siete sílabas; el poema titulado “Alas” es de verso libre pues combina libremente metros de once y doce sílabas con otros de seis y cuatro sílabas.

Estas medidas anuncian ya las características de los poemas de la segunda sección del libro, titulada “Momentos”. En esta sección hay poemas en prosa, en verso libre, con un

tono más narrativo algunos, más líricos otros, pero los temas siguen siendo los mismos, por ejemplo, el deporte:

2

...Los bañistas se balanceaban- gimnastas-en el columpio de las olas.
.....
Chorreando algas, salieron del mar dos sirenas de bronce....

La modernidad tecnológica y el sueño de la aviadora:

8

...Y aparecieron dos aviones frente a la cuerda tensa del horizonte.
.....
¡Ah, si uno de los aviadores me hubiese tendido un ancla,
y agarrada a ella me hubiese elevado a los espacios!...

El tema de la fiesta sideral:

10

...Y ese cometa recién aparecido ¿no será una insignia que la Noche se prendiera para asistir a algún festival astronómico que se celebre en el Gran Estadio incognoscible?...

Las imágenes oníricas:

ALBA DE SUEÑO

...Y aparecieron tres ángeles negros de brillantes vestiduras. De sus largas miradas,
fluían claridades de horizontes desconocidos..
.....

Se confirma además la visión ginocéntrica positiva en la que se construyen las utopías de la emancipación del personaje poético femenino, y la vanguardia poética:

MI CAMPEONATO DE SUEÑOS. ¡Que me pongan la condecoración!
Porque tengo prisa por ir –cazadora de cometas y aviones - a disparar al alto todas mis flechas. Y a echar mis redes a los mares. He de pescar sus verdes y sus azules; y los blancos, en el alboroto de sus tormentas. Navegar, errante, de polo a polo en un navío sonámbulo de horizontes...

.....

MI RECORD DE SUEÑOS. ¡A ver! ¡pronto! ¡mi condecoración! Que tengo prisa por ir en busca del sol de medianoche. Lo llevaré siempre conmigo, para que siempre sea día a mi alrededor. La luna, la dejaré –por ahora- para los poetas, los falsos y los verdaderos, que ya oxidaron su plata a fuerza de tocarla en las noches blancas, en las noches frías, en las noches altas, en las noches hondas, en las noches sin noche...

Los temas no varían mucho en esta segunda sección del poemario, más bien se repiten, pero el molde es diferente; la mayoría son poemas en prosa, y en algunos casos como en los últimos fragmentos, es prosa poética, en la que se fija la postura poética y la visión ginocéntrica de una manera más autobiográfica.

En este libro, la vanguardia más presente es el creacionismo, pues a decir de Consuelo Berges, “Concha Méndez cree en la trascendencia, en la eficacia mágica de las palabras [...] cree en el valor sustantivo y total de las palabras, en la verdad de su pleno y autónomo poder.”¹⁴⁵

Es interesante la crítica de Berges porque se hace desde una perspectiva femenina. Por ejemplo dice:

¿Algo más?... Sí. Un técnico observaría una porción de cosas de enunciación aburridísima. Señalaría, por ejemplo, la despreocupación de normas clásicas, el cultivo de formas no previstas, caprichosas, anárquicas. Y un neotécnico –Dios nos libre también de estos dómines nuevos- lamentaría la despreocupación de algunas normas nuevas, la tendencia a la rima, la “caída” en la música.”¹⁴⁶

Efectivamente, no hay un estricto apego a las normas clásicas; hay una variedad de formas poemáticas que la autora presenta, lo cual es considerado anárquico. Pero esto tampoco es nuevo. Ya Rubén Darío y los modernistas habían experimentado con los

¹⁴⁵ Consuelo Berges en su prólogo a *Canciones de mar y tierra*, págs.6-7.

¹⁴⁶ *Ibid.* pág 12.

moldes, los metros, la combinación de versos y estrofas, la combinación de esquemas rítmicos. Y si en el caso de los modernistas la crítica institucional lo considera una conquista, ¿por qué no concederle el mismo mérito a la poesía de Concha Méndez? En su obra también encontramos tradición y ruptura al mismo tiempo: los versos de arte menor de la tradición pero adaptados a moldes variados, diferentes.

Tampoco se puede hablar de un vanguardismo radical, menos presente aquí que en *Surtidor*; pero su lenguaje también es nuevo, los temas que trata también son nuevos, es decir también participó de esta ruptura.

Y quizá la ruptura más importante y más evidente en su obra es la visión ginocéntrica positiva, que presenta una imagen diferente de la mujer, la emancipación, sin llegar a excesos sentimentales ni confesionales; una utopía, quizá, para las mujeres de su tiempo, aunque en Concha Méndez la emancipación no fue sólo una utopía, sino una realidad vivida.

CONCLUSIÓN

Hablar de la poesía de Concha Méndez es, inevitablemente, hablar de la vida de la poeta. Vida y escritura son dos obras paralelas, se dice obras porque entre los que la conocieron, varios consideran a Méndez como la obra maestra, más que cualquiera de sus libros.¹⁴⁷ La vida de la madrileña, como en muchos casos de mujeres escritoras, la experimenta como si fuera un arte, y su poesía la vive como si fuera un tipo de vida.

Antes de enunciar las conclusiones a las que se ha llegado, se considera conveniente puntualizar algunos de los aspectos más relevantes de cada uno de los libros analizados a lo largo de este trabajo.

Inquietudes. A pesar de ser el primer libro de la poeta y de que ésta no tenía instrucción poética alguna, su inteligencia y sensibilidad le permitieron asimilar rápidamente los postulados de la nueva poesía, lo cual ya experimenta en este primer poemario.

Entre las características vanguardistas destacables se encuentra el tema del deporte. Ya se ha visto antes cómo José Ortega y Gasset consideraba este tema un elemento

¹⁴⁷ V. Concha Méndez. *Poemas (1926-1986)* int. y sel. de James Valender, pág. 33

transgresor de la poesía tradicional, pues le quitaba la solemnidad acostumbrada, y además le restaba trascendencia al poema, pasando a ser la intrascendencia del arte un elemento caracterizador de la poesía vanguardista.

Otro aspecto vanguardista que se observa es el tono aséptico de la voz lírica, es decir, un “yo” poético medido en la expresión de emociones, que algunas veces casi desaparece. Esto es doblemente destacable puesto que por una parte correspondía a la estética de su época y al mismo tiempo rompía con un estereotipo de la poesía escrita por mujeres, la cual era considerada excesivamente sentimentalista, cursi o confesional. También se observa el uso de técnicas creacionistas y ultraístas, como las imágenes sinestésicas, la yuxtaposición, la eliminación de nexos sintácticos, entre otras, que hacen que un elemento de la realidad histórica sea transfigurado y fijado poéticamente en un presente eterno, el tiempo de la poesía.

Sin embargo, la poeta no va más allá en la experimentación formal, y por el contrario, encuentra en los metros cortos de la tradición poética hispana los moldes para su expresión. Los metros cortos son ágiles, espontáneos, lo cual se acomoda al temperamento de la madrileña quien tenía prisa por liberar ese “surtidor” de poesía que se le había revelado de pronto. Así, se observa el uso de heptasílabos, pentasílabos, hexasílabos, trisílabos, y en menor medida los octosílabos, ordenados en tercerillas y cuartetos, principalmente, en las cuales se combinan la rima asonante con la consonante. En este sentido, la poeta fusiona la tradición y la modernidad.

Un elemento fundamental en este primer libro de Concha Méndez es el surgimiento de un personaje poético que ofrece una visión ginocéntrica positiva, y a través del cual se identifica el sexo de la creadora con el texto creado, lo cual establece una relación de sexualidad-textualidad. Desde la perspectiva ginocéntrica del personaje poético femenino, se resignifican los significantes formales en relación a la poesía de los congéneres varones de Méndez; es decir, términos como el mar y la barca adquieren otras significaciones que se inscriben en el universo femenino.

En *Surtidor* el vanguardismo es más evidente, pues se encuentran más motivos de lo que se ha llamado maquinolatría (exaltación de la máquina, ejemplificada en aviones, barcos, tranvías, autos). Además de las técnicas crecionistas y ultraístas, se observan más las imágenes neogongorinas, sello característico de su generación. Aunado a esto se nota una mayor influencia de las técnicas cinematográficas, lo cual inscribe su poesía dentro de la modernidad poética.

En este segundo libro, Concha Méndez prefiere el uso del octosílabo, principalmente; los versos de arte mayor como el endecasílabo son escasos y sólo un poema está escrito en versos alejandrinos. La poeta continúa en la línea de fusionar la tradición con la modernidad.

En cuanto al personaje poético femenino, éste aparece totalmente liberado tanto en su expresión como en su acción: es marinera, aviadora, viajera, cosmonauta, en una palabra, libre de asumir su destino, lo cual se considera una utopía literaria en relación a la realidad histórica que le tocó vivir a la poeta.

La visión ginocéntrica positiva prevalece sobre la nostalgia o la tristeza, emociones humanas que en algunos poemas asoman apenas, pero que son magistralmente purificadas en la criba de las técnicas creacionistas y ultraístas, quedando solamente en una emoción estética. Algunos términos lorquianos cambian de significación como en *Inquietudes* se les dio otro sentido a términos albertianos. En este caso, la visión trágica de Lorca anunciada en el color verde, en Concha Méndez ese mismo color anuncia un optimismo vital, lo lúdico, en fin, una visión positiva.

En *Canciones de mar y tierra* el personaje poético femenino se encarna en la figura de la marinera, preferida sobre otros roles posibles de la mujer en los poemas (aviadora, cosmonauta), actividad que implica por excelencia el viaje. En este sentido, la visión ginocéntrica sigue siendo positiva, pues los anhelos de viajes marinos hacia tierras extrañas expresados en los dos primeros libros, en este libro se han hecho realidad.

Por otra parte, hay menos motivos vanguardistas, pero las técnicas siguen siendo creacionistas principalmente. También resalta la nueva significación de la luna, que en la tradición romántica promovía pasividad o un estado contemplativo; en este libro, la luna provoca un estado de dinamismo, es un estímulo para la movilidad y la velocidad, tópicos de la poesía vanguardista.

La voz lírica mantiene una depuración de excesos sentimentales; y excepto algunos poemas donde prevalecen elementos neogongorinos, el uso de adjetivos y en general el lenguaje se inscriben dentro de la poesía pura. En cuanto a la medida de los versos, el

metro preferido sigue siendo el octosílabo, y destaca una segunda sección del libro en el que se leen poemas en prosa. La fusión entre tradición y modernidad se mantiene.

En los tres libros se plantean dos grandes rupturas: por una parte, la ruptura con la poesía romántica, no con la antigua lírica tradicional; por otra, con el discurso poético masculino, al oponer su visión ginocéntrica positiva. Estas rupturas literarias las experimenta al tiempo que vive otra ruptura, ésta de orden social y cultural, con la tradición patriarcal que consideraba a las mujeres inferiores a los hombres, por lo que las marginaba de sus ámbitos de dominio, entre ellos el literario, en el cual Concha Méndez irrumpe e inunda con su presencia y con su poesía.

Por otra parte se puede observar que la poesía vanguardista de Concha Méndez se muestra como una poesía equilibrada en lo formal y si acaso puede acusársele de algo, es de ser optimista, de un optimismo vital auténtico, no la ironía amarga o intrascendente que caracteriza la poesía vanguardista de los poetas varones.

La poesía de Concha Méndez es engañosa: parece fácil, demasiado ingenua a veces; pero un análisis detenido de su obra nos demuestra lo contrario. La capacidad de recrear poéticamente una realidad dada, la aparente anarquía en el uso de la métrica y del acento rítmico, demuestran la calidad artística de los poemas; y si bien no son del gusto de una minoría selecta (que generalmente estaba compuesta de lectores del sexo masculino), tampoco son del gusto popular, primero porque es poesía escrita por mujer, y segundo, porque participa de la poesía nueva, la cual es incomprendida. Hay una comunidad de lectores que se sitúan en un término medio: ni pertenecen al vulgo, son

“amigos de la mujer”, y su educación –que siempre es mucho más de la que recibía la mujer en esta época- les permite apreciar los poemas de Concha Méndez y de las otras poetas de su generación.

Sin la pretensión de una defensa a ultranza de la poesía de Concha Méndez, se plantea, en descargo de la poeta, que no fue más allá de la experimentación formal porque llegó tarde al escenario vanguardista, prácticamente cuando ya se venía de regreso de la revuelta literaria. Sin embargo, pagó su cuota de modernidad, de iconoclasia liberadora de lastres románticos.

Uno de los aspectos que la crítica ha resaltado en estos tres primeros libros, es la influencia de Lorca y Alberti en ellos. En efecto, Concha Méndez retoma ciertos términos de la poesía de sus congéneres en la suya. Pero a esto habría que agregar que en la poesía de Méndez esos vocablos adquieren otra significación; es decir, la poeta hace una especie de revisión de la poesía de sus compañeros varones y resignifica los términos desde la visión ginocéntrica positiva que expone en sus poemarios.

En este orden se considera que la visión ginocéntrica positiva de los libros en cuestión, es la gran ruptura de Concha Méndez: escribe como mujer, pero su poesía no es lacrimosa o confesional, sino que impera una imagen positiva de la mujer, llena de optimismo. Escribe como mujer con el mismo lenguaje que comparte con sus compañeros varones. Contribuyó a derribar la imagen de la mujer tradicional, aprisionada por siglos en su papel perfecto de madre-esposa, y en su lugar enarboló la imagen de la mujer moderna: deportista, poeta, emancipada.

Otro aspecto que cabe destacar dentro de la visión ginocéntrica positiva, es el hecho de que la poeta se rebela en contra de ser, como mujer, sólo objeto de creación y se asume como sujeto creador y objeto creado al mismo tiempo. Es decir, la creadora toma como modelo de creación su propio cuerpo, el cual pasa de ser objeto de creación a ser objeto creado. En este proceso necesariamente se establece una identidad de género entre la creadora y el texto creado, por lo cual se establece una relación de sexualidad-textualidad, en la cual el cuerpo femenino funge como enlace.

Algo importante dentro de la visión ginocéntrica positiva es que mientras las escritoras del siglo XIX hacían de su espacio femenino un lugar de reclusión, aislado, acusando el confinamiento a que eran sometidas por la tradición cultural o por la gran literatura (masculina, por supuesto), en Concha Méndez esos espacios cerrados se convierten en espacios abiertos: el mar, las islas, el cielo, las montañas. La loca ha salido del ático y se ha atrevido a tomar posesión de espacios considerados propios del orden masculino, los ha invadido, ha impuesto un prototipo de personaje poético femenino a imagen y semejanza suya, es decir, la mujer se encuentra en una situación de poder, aunque sea en una utopía literaria.

Se cierra este trabajo con una cita de Juan Pérez de Ayala, la cual es pertinente para sintetizar lo que significa tanto la vida como la obra de Concha Méndez en el contexto de los años veinte:

Hablar de Concha Méndez es, por encima de sus innegables calidades poéticas y dramáticas, hablar de la afirmación y creación del modelo de mujer nueva, independiente, activa y en plano de igualdad con el hombre de su tiempo.¹⁴⁸

¹⁴⁸ Juan Pérez de Ayala. *Op. cit.* pág. 135

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía citada

ALBERTI, Rafael. *Marinero en tierra*, intr. de José Ma. Balcells, Buenos Aires, Losada, 1999.

ALONSO, Dámaso. “Escila y Caribdis de la literatura española”, en *Estudios y ensayos gongorinos*, 3ª ed., Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica), 1982.

BLANCHE, Antonio. *La poesía pura española. Conexiones con la cultura francesa*, Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica), 1976.

CANO Ballesta, Juan. *La poesía española entre pureza y revolución (1920-1936)*, Madrid, Siglo XXI, Col. Lingüística y Teoría Literaria, 1996.

CASTILLO Martín, Marcia, “Escritoras y periodistas en los años veinte”, en *Historia de las mujeres en España y América Latina IV. Del siglo XX a los umbrales del XXI*, Isabel Morant, dir.; G. Gómez-Ferrer, G. Cano, D. Barrancos y A. Laurin, coords., Madrid, Cátedra, 2006.

CIPLIJAUSKAITĖ, Birute. “Escribir entre dos exilios: las voces femeninas de la Generación del 27”, en *De signos y significaciones I. Juegos con la Vanguardia: poetas del 27*, Madrid, Antrhopos, 1999.

DEBICKI, Andrew P. *Historia de la poesía española del siglo XX. Desde la modernidad hasta el presente*, Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica), 1997.

FRENK, Margit. *Estudios sobre lírica antigua*, Madrid, Castalia, 1978.

FRENK, Margit, ed. *Lírica española de tipo popular, 5ª edic.*, Madrid, Cátedra, 1984.

GARCÍA Lorca, Federico. *Romances y canciones*, Madrid, Mondadori, 1998.

_____ *Romancero gitano*, pról. de Salvador Novo, México, Porrúa, 1989.

GIMÉNEZ Caballero, Ernesto. “Literatura española, 1918-1930”, en Ramón Bucley y John Crispin. *Los vanguardistas españoles, 1925-1935*, Madrid, Alianza Editorial, 1973.

HUIDOBRO, Vicente. “La poesía”, en Hugo J. Verani. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (manifiestos, proclamas y otros escritos)*, 3ª edic., México, F.C.E., 1995.

_____ “El creacionismo”, en Hugo J. Verani. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (manifiestos, proclamas y otros escritos)*, 3ª edic., México, F.C.E., 1995.

MÉNDEZ, Concha. *Canciones de mar y tierra*, pról., de Consuelo Berges, Buenos Aires, Talleres Gráficos Argentinos, 1930.

_____ *Inquietudes*, Madrid, Imprenta de Juan Pueyo, 1926.

_____ *Surtidor*, Madrid, Imprenta ARGIS, 1928.

_____ *Poemas (1926-1986)*, intr. y sel. de James Valender, Madrid, Hiperión, 1995.

ORTEGA y Gasset, José. *La deshumanización del arte*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005.

_____ “La poesía de Ana Noailles”, en *Revista de Occidente*, Tomo I, Madrid, septiembre, 1923.

PÉREZ de Ayala, Juan. “Historia de un taxi (1927). La aventura cinematográfica de Concha Méndez”, en *Revista de Occidente*, No. 212, Madrid, enero de 1999.

QUANCE, Roberta “Hacia una mujer nueva”, en *Revista de Occidente No. 212*, Madrid, enero de 1999.

_____, “Concha Méndez: una mujer en la vanguardia”, en *Revista de Occidente No. 121*, Madrid, Ediciones “El Arquero”, 1991.

SIEBENMANN, Gustav. *Los estilos poéticos en España desde 1900*, versión española de Ángel San Miguel, Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1973.

TORRE, Guillermo de. *Historia de las literaturas de vanguardias 1*, 2ª ed., Madrid, Ediciones Guadarrama, 1971.

ULACIA Altolaguirre, Paloma. *Concha Méndez. Memorias armadas, memorias armadas*, presentación de María Zambrano, Madrid, Mondadori, 1990.

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

_____, “Concha Méndez escribe a Federico y otros amigos”, en *Revista de Occidente No. 212*, Madrid, enero de 1999.

VIDELA, Gloria. *El Ultraísmo. Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*, 2ª ed., Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica), 1971.

Bibliografía de consulta

BAROJA y Nessi, Carmen. *Recuerdos de una mujer de la generación del 98*, pról., ed., y notas de Amparo Hurtado, Barcelona, Tusquets Editores, 1998.

MAINER, José-Carlos. *La edad de plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, 5ª ed., Madrid, Cátedra, 1999.

MIRÓ, Emilio, ed., intr., y notas. *Antología de poetisas del 27*, Madrid, Editorial Castalia, 1999.

RESNICK, Margery. “La inteligencia audaz: vida y poesía de Concha Méndez”, en *Papeles de Son Aramdans núm. CCLXIII*, Madrid-Palma de Mallorca, febrero de 1978.

UNRUH, Vicky. *Performing Women an Modern Literary Culture in Latin America, Intervening Acts*, Austin, University of Texas Press, 2007, pp.1-16.

<http://www.utexas.edu/utpress/excerpts/exunrper.html>

Referencias electrónicas

CASTILLO Martín, Marcia, *Contracorriente*, Espéculo, Revista de estudios literarios, Universidad Complutense de Madrid.

http://www.ucm.es/info/especulo/numero17/memor_20.html

ESCOBAR, Julia. “Las alegres muchachas del 27”, en *Ideas*, 1 de junio de 2001.

<http://revista.libertaddigital.com/articulo.php/1173/17/11/2005>

LUQUE, Aurora. *Exilios*.

<http://www.auroraluque.com/articulos/exilios.htm>

SÁNCHEZ Rodríguez, Alfonso. “Concha Méndez: una voz singular de la generación del 27”, *Revista Residencia*, Residencia de Estudiantes.

<http://www.residencia.csic.es/bol/num6/mendez.htm17/11/2005>