

Al Sur de la libertad: el neopopularismo personal de Concha Méndez

The South of Freedom: The Personal Neopopularism of Concha Méndez

ELIZABETH FERNÁNDEZ LAM-SEN
Universidad Internacional de Valencia, España

elizabet.fernandez.la[at]campusviu.es

Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios. ISSN 2174-2464. No. 22
(mayo 2022). Monográfico. Páginas 107-128. Artículo recibido 13 enero 2022,
aceptado 13 abril 2022, publicado 30 mayo 2022



RESUMEN: Al escoger como punto de referencia la primera etapa poética de Concha Méndez, el presente artículo tratará de mostrar las relaciones literarias que la autora mantuvo con el 27 y las Vanguardias. Ambos movimientos resultaron determinantes en su configuración poética inicial, pero ya en *Canciones de mar y tierra* (1930) mostraría una particular faceta neopopularista con la que vino a concluir su ciclo de juventud. Poco estudiada aún, su adhesión al neopopularismo vino promovida por su estrecho contacto con Federico García Lorca y Rafael Alberti. No obstante, Méndez subvierte algunos de sus principios estéticos y alía la simbología del Sur a un sentido de libertad esperanzado y femenino, en oposición, por lo tanto, al que manejaron sus compañeros masculinos. Entonces, para la autora, el neopopularismo se convertirá en la expresión poética más propicia con la que tomarle el pulso a una vida aún por descubrir.

PALABRAS CLAVE: Concha Méndez, poesía, Generación del 27, neopopularismo, vanguardias

ABSTRACT: By taking Concha Méndez's first poetic stage as a point of reference, this article tries to show the literary relations that she maintained with the 27 and the avant-gardes. Both movements were decisive in his initial poetic configuration, but already in *Canciones de mar y tierra*, she would show a particular neopopularist facet with which she came to conclude her youth cycle. Little studied yet, her adherence to neopopularism was promoted by her close contact with Federico García Lorca and Rafael Alberti. However, Méndez subverts some of their aesthetic principles and allies the symbolism of the South with a hopeful and feminine sense of freedom, opposing the concept that male companions handled. Then for Concha Méndez, neopopularism will become the most propitious poetic expression to take the pulse of a life yet to be discovered.

KEYWORDS: Concha Méndez, poetry, Generation of 27, neopopularism, vanguard



LA BÚSQUEDA DE LA PLENITUD FEMENINA EN MEDIO DEL 27

“Allí encontré mi camino. Esa misma noche empecé a escribir” (Méndez *apud* Ulacia Altolaguirre, 1990: 46). Concha Méndez¹ descubrió su vocación literaria después de escuchar al poeta Federico García Lorca en el Palacio de Cristal del Retiro. Aquella velada presagió el inicio de una nueva vida que vino marcada por la amistad —de hecho conoció a Rafael Alberti en el recital del granadino— y la poesía a la que concibió como un territorio fronterizo entre la indagación en la identidad y la confesión personales.

Así que “la novia desconocida de Buñuel” (Méndez *apud* Ulacia Altolaguirre, 1990: 46) comienza a abrirse paso en el Madrid de mediados de los años 1920, decidida a construir su propia imagen y apoyada en unos lazos amistosos —Federico García Lorca, Maruja Mallo, Rafael Alberti y Salvador Dalí— que la motivan hacia su autorreafirmación como la poeta Concha Méndez. En este sentido, la escritura se convierte en una herramienta que le permite visibilizarse en la sociedad de su tiempo y en lugar de ser “una mujer frívola de los tés

¹La artista versátil que es Concha Méndez Cuesta (Madrid, 1898-México, 1986) revela una personalidad compleja que no se atiene a ningún estereotipo. Poeta, autora teatral, guionista cinematográfica, ensayista y editora, su periplo vital es difícilmente resumible en unas pocas líneas. Tras su incursión en la vanguardia artística española, reside en Londres y Argentina, y regresa a Madrid en 1931. Hasta la irrupción de la guerra civil permanece en España trabajando en la imprenta que ha fundado junto a su marido el poeta Manuel Altolaguirre. El obligado exilio lleva a la pareja a asentarse en La Habana y después en Ciudad de México. Méndez se separará de Altolaguirre en 1943. Sus obras últimas aparecen en la segunda mitad de la década de 1970 y a principios de los 1980. A título póstumo se publicaría *Concha Méndez: Memorias habladas, memorias armadas* (Ulacia Altolaguirre, 1990) en colaboración con su nieta, Paloma Ulacia Altolaguirre, y del que se extraen para esta investigación numerosos fragmentos.

aristocráticos rechaza la comodidad y la seguridad de su familia y se echa a escribir en el mundo” (Resnick, 1978: 131). Esta actitud determinará su configuración como sujeto poético, que asume que sus versos siempre supondrán una negociación íntima entre su yo público y privado, sin olvidarse a su vez de un pacto con el resto del mundo.

Todo acto de emancipación implica una rebelión que Concha Méndez comprendió en términos de contradicción. La rebelión contra la sociedad tradicional del patriarcado, que imponía un destino femenino relegado al ámbito del hogar, se tradujo después en una rebelión contra las normas literarias prefijadas por un canon masculino. De ahí que la rebelión se transformase en una contradicción entendida ya como una lucha, pero impulsada desde las sutilezas del intelecto. Así resurge como una mujer de perfil *garçonne*, irradiando modernidad y con un carácter deportivo que venía a desbaratar la “vinculación” modernista de la femineidad a “lo patológico y degenerado, lo decadente y perverso” (Kirkpatrick, 2003: 90).

Desde la búsqueda inconformista de su identidad presente en *Inquietudes* (Méndez, 1926), su primer libro de poemas, en donde el prototipo de la mujer moderna cobra vida y libertad, emprende un viaje a través de su voluntad creadora que la conduce hasta “la compleja operación de apropiación frente a la vida” (Martínez Trufero, 2011: 50) que muestra en *Canciones de mar y tierra* (Méndez, 1930), el tercer libro que culminará su primera etapa poética. No es una casualidad que esta primera fase literaria trasluzca una radiografía en clave lírica del ánimo social en el que se hallaban las mujeres de su época. La conquista activa por la visibilidad en el ámbito público será el eje que vertebre un inicial movimiento feminista caracterizado por las idas y venidas, pero que deja tras de sí sustanciales logros: el acceso a los estudios universitarios, la inserción en el mercado laboral y el derecho a voto obtenido en 1931.

Resulta un acierto cuando Luis García Montero propone al 27 como una “razón de Estado” (2007) que viene respaldada por ese conjunto de ilusiones personales y

responsabilidades cívicas de una juventud insigne que asumió como tarea propia la modernización real de España. Méndez interviene en dicho proceso de renovación social e ideológica al igual que el resto de sus coetáneas intelectuales.² Es decir, el 27 se transforma en una razón de Estado cuando permea en las estructuras ideológicas del poder para dotarlas de sentido y libertad. Será, por lo tanto, el momento en el que se consolide el feminismo natural e instintivo de Méndez:

¿La opinión mía sobre el feminismo? Empezaré por decirle que yo no sé si soy feminista o no. Toda idea que encierre un sentido colectivo me repugna moralmente. Yo soy: individualidad, personalidad. Ahora bien, en cuestión de derechos también pido la igualdad ante la ley. O lo que es lo mismo: pasar de calidad de cosa a calidad de persona, que es lo menos que se puede pedir en esta época (Méndez, *apud* Iturralde 2001: 35).

La poeta puede permitirse dudar sobre su feminismo y sin embargo actuar como un ser humano por completo feminista, puede expresar que “el sentido colectivo le repugna” precisamente porque el sentido de Estado del 27 no se ha construido sobre razones doctrinarias y en un alarde de clarividencia se considerará una individualidad lo mismo que sus compañeros masculinos.

²En los últimos años una buena parte de la crítica literaria se ha esforzado por elaborar una revisión escrupulosa del canon tradicional al reintegrar en su nómina a todas las autoras que habían quedado excluidas por múltiples razones de las distintas generaciones literarias. En lo que respecta al 27, la bibliografía reunida se ha engrosado, ver (Capdevila-Argüelles, 2018; Mangini, 2001; Merlo, 2010; Neira, 2009). Asimismo cabe destacar la labor editorial de Renacimiento, Torremozas y Hoja de Lata junto al empeño que hacen distintos grupos de investigación universitarios por revalorizar estas voces femeninas (Nieto Caballero, 2022: 49-50). A pesar de todo, merece la pena recordar, como subrayó Nieto Caballero, que Méndez ya se halló entre las once mujeres incluidas en la *Antología de poetas españoles contemporáneos en lengua castellana* (1946) preparada por César González Ruano (2022: 47). No obstante, la reconsideración feminista e igualitaria de la historiografía literaria continúa siendo uno de los planteamientos fundamentales para afrontar los estudios filológicos presentes y futuros.

Será esta voluntad de ruptura y transgresión la que la conduzca hacia la anticipación del modelo de la mujer moderna y *garçonne* auspiciado por la Segunda República en detrimento del “ángel del hogar” que imperaba durante la Restauración. Habría que acudir a Anthony Geist para interpretar que “el 27 no se entiende sin inscribirse dentro de un contexto vanguardista” siendo además inseparable de una “ideología” que se ha encargado de concebir unas determinadas “relaciones de poder” (Geist, 1993: 429). La paulatina pero insistente convivencia de la generación con las vanguardias artísticas no sólo permite la disolución de un modernismo aburguesado sino que también establece una nueva red social con una nueva mirada ante el mundo. Tal y como recordaba Dámaso Alonso:

esos escritores no formaban un mero grupo, sino que en ellos se daban las condiciones mínimas de lo que entiendo por generación: coetaneidad, compañerismo, intercambio, reacción similar ante excitantes extremos. Hay algo que me importa más [...]: mi propia apasionada evidencia de participante en esa amistad y ese intercambio. [...] Cuando cierro los ojos, los recuerdo a todos en bloque, formando conjunto, como un sistema que el amor presidía, que religaban las afirmaciones estéticas comunes. También con antipatías, en general coparticipadas, aunque éstas fueran [...] las mismas que había tenido la generación anterior: se odiaba todo lo que en arte representaba rutina, incomprensión y cerrilidad (1984: 262-263).

Concha Méndez interviene en este sistema estético y emocional. Consigue en “muy poco tiempo” alzarse como “una figura conocida en los ambientes artísticos e intelectuales de Madrid” (Balló, 2016: 90) y entre sus amistades se hallan, además de las ya mencionadas antes, Ernestina de Champourcín, Carmen Conde, Rosa Chacel, María Zambrano, Concha Albornoz, Josefina de la Torre y Ángeles Santos. De hecho, estas relaciones, junto al conocimiento del arte de vanguardia, constituirán el impulso definitivo que la disocie del patrón de género al que se había visto abocada desde la perspectiva del orden familiar y social.

Se trataba de buscar una identidad, una voz poética, una forma de ser y estar en el mundo. “La creación de un arte vanguardista implicaba la interpretación pública de una nueva identidad que pusiese en práctica la liberación de restricciones sociales tales como las normas de género o de clase” (Kirkpatrick, 2003: 231). Latía de fondo la vieja pugna entre la España tradicional y la España moderna con la salvedad de que la irrupción de las vanguardias artísticas había agudizado la crisis al provocar “la revisión de todo el universo”, según había observado José Pijoan en 1928 (*apud* Mainer, 1983: 171). Bajo este prisma, se subvierten todos los principios canónicos y se despliega un espacio propicio para las identidades poliédricas, es decir, con la lectura de la vanguardia como tradición y viceversa se promueve un ámbito muy sugestivo que obliga al replanteamiento de la propia individualidad desde distintos ángulos. Esto significa que “las mujeres españolas descubrieron en la producción estética un instrumento significativo para definirse a sí mismas como participantes de la modernización de su país” (Kirkpatrick, 2003: 10).

La joven literatura femenina asume el reto de superar la categoría de objeto amatorio de la masculinidad y aborda la transformación de elevarse a sujeto poético activo, pero manteniendo las coordenadas concernientes a su propio género. En el caso de Méndez, asistimos a la feminización de una voz, pero “haciendo del objeto poético o bien a Dios, o bien al otro masculino, o a la madre, o a los hijos”, lo que desemboca en una afirmación “de su identidad sexual y de su habilidad creadora” (Medina y Zecchi, 2002: 167). De ahí que expresase la autora:

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 (Méndez, 2001b: 52).

La velocidad de las imágenes ultraístas³ corresponde muy bien al afán vitalista de una mujer que se desdobra en una multiplicidad de identidades autónomas —nadadora, marinera, aviadora, viajera, sirena...— y que se deja seducir por el ritmo de la urbe moderna:

Yo he visto nacer todos los inventos del siglo. Nací en medio de la modernidad, del canto a los medios de transporte, a la velocidad, al vuelo. Mis primeros poemas están llenos de estas cosas: de los clamores a la era moderna, de aviadores, aviones, motores, hélices, telecomunicaciones (Méndez *apud* Ulacia Altolaguirre, 1990: 29).

Las afinidades electivas de Méndez parecían no desdeñar aquellos versos himnicos de Gerardo Diego: “Modelemos, creamos nuestro lunes / Hagamos nuestro Génesis” (1919), en donde la sed de vida se asumía también desde un grado cero. Si bien la poeta nunca consideró un requisito indispensable deshacerse de su proyección sentimental, de hecho, había publicado su primer poemario en 1926, una fecha en donde la vanguardia ya se congratulaba con ese “nuevo romanticismo” al que se refería José Díaz Fernández y que volvía a poner la vida al servicio del arte. No le faltaba razón a Ángel González cuando afirmaba que “en contra de lo que Ortega había previsto, ese arte minoritario y puro se convirtió, por la simple acción del tiempo, en un arte más bien popular y contaminado” (González, 2005: 26).

A Méndez le interesaba reflejar en su poesía esa mixtura de realidades que se ajustaba, por otro lado, a la necesidad de expresar la complicada condición de ser mujer y escritora. No hay que obviar cómo pesaba sobre los hombros la nociva etiqueta de “poesía femenina”, pero nuestra autora logró sobreponerse al escepticismo masculino y publicó en *La Gaceta Literaria* algunos poemas correspondientes a sus primeros libros. Roberta Quance descubriría que:

³Los vínculos entre el Ultraísmo y la poesía de Méndez han sido estudiados y defendidos por Catherine Bellver (2008) y Begoña Martínez Trufero (2011), quienes sostienen que será en *Surtidor* (1928) en donde la huella de este movimiento de vanguardia pueda apreciarse con una mayor claridad.

Cuando apareció su segundo libro *Surtidor* (1928) fue saludada como una “musa con bíceps” en atención a su nada habitual afición al deporte (era campeona de natación). [Y] En las páginas de *La Gaceta* pudo atraer la atención tanto por sus proyectos literarios como por lo insólito de su conducta o planeamiento de la vida (Quance, 2001: 109).

Sea como fuere, el dinámico clamor de la vanguardia le había brindado la oportunidad de idearse una identidad reconciliada con sus anhelos y además “a imagen y semejanza de sus compañeros varones” (2001: 110). Merece la pena rescatar un fragmento de “Las mujeres de Cogul” (1932), escrito por Giménez Caballero, también para *La Gaceta Literaria*:

¿Esa? ¡Espléndido ejemplar! Esa es Concha, Conchita. Esta muchacha, con ese pergeño de chica burguesa, modosa y buenísima, era un torpedo. Empezó un día a hacer gimnasia y a leer versos. En su casa empezaron a alarmarse. De pronto, en cualquier momento, desapareció del hogar paterno.

—¿En alguna ráfaga amorosa?

—No. Si es una monja alférez. Casta y guerrillera. Se marchó inflamada de aventura y de mundo. Desde entonces su vida es un *baedeker*. Cuando me la encontraba por las calles de Cogul, ya sabía cómo saludarla: “Y ahora Concha, ¿a dónde vamos y de dónde venimos?”. Y ella se electrizaba respondiendo: “Me marchó a África, vengo de América y he pasado por Oceanía” (Giménez Caballero, 1932: 132).

El ímpetu de Méndez hacia la consecución de su plenitud femenina no debería considerarse como una representación colectiva de las aspiraciones de sus coetáneas sino más bien como un paradigma aislado de libertad, moviéndose por la cosmología del Veintisiete en pie de igualdad, desoyendo el rigor del ejercicio masculino aliado a lo políticamente correcto.

Vista así, la vanguardia que se había inscrito en esta generación poética legó algunas lecciones valiosas y una de ellas había sido el entendimiento de la vida como una invitación a la propia reinención estética, moral e imaginativa desde la libertad consciente.

CONCHA MÉNDEZ, POETA

Su escritura poética viene gobernada por un instinto de liberación y experimentación que se convierte, gracias a su naturaleza ficticia, en otra propuesta de viaje que discurre en paralelo a su autorrealización física y pública. “Viajar era viajar, pero era también liberarme de mi medio ambiente, que no me dejaba crear un mundo propio, propicio para la poesía” (Méndez *apud* Ulacia Altolaquirre, 1990: 83). La poética de su etapa inicial podría describirse como una autobiografía de un viaje íntimo en donde se nos presenta un yo itinerante —a propósito John Wilcox se refiere a las “máscaras seleccionadas” (Wilcox, 2001: 212) por Méndez— capaz de establecer una geografía que deriva de su búsqueda ontológica. La realidad soñada se perseguirá en la propia realidad, pero también en el espacio de la conciencia en el que se fragua un sujeto existencial y por lo tanto poético. De ahí que exprese: “Esto de marchar a la aventura, a lo desconocido, con todas las inseguridades, es el mejor de los deportes. Es un complicado cocktail de emociones deliciosas de saborear. [...] ¿Romanticismo? Bueno. Pero yo lo llamaría deseo de vivir” (Méndez, 2001a: 48).

En realidad, el viaje y el deporte constituyen para ella dos formas de oponerse a la mujer contemplativa y no solo canalizan una vía para la transgresión y la conquista del espacio masculino sino que se transforman en un ámbito de ensoñación en el que logra subvertir los roles de género tradicionales. Por su parte, la poesía viene a entrañar toda la carga estética, espiritual y emocional que representa esa búsqueda de identidad realizada desde el plano de la acción física. No extraña entonces que su “método de conocimiento del mundo” sea a través de la “experiencia e intuición directa y personal” (Martínez Trufero,

2011: 50). De algún modo, el descubrimiento del mundo moderno termina por semejarse al descubrimiento de la palabra poética. Méndez “podía entregar su alma solitaria a un mundo que acababa de descubrir y en el que quería vivir. La ensoñación poética no sólo le permitía evadirse sino que introducía coherencia en todas las fuerzas psíquicas que desorganizaban su alma” (Martínez Trufero, 2011: 51).

El viaje de la heroína se presenta también como un camino de soledad. Ya Méndez relataba que en el Lyceum Club Femenino “era yo la más joven y la única que escribía” (Méndez, *apud* Ulacia Altolaguirre, 1990: 49). La *flâneur* observa el escenario de la modernidad desde una postura espontánea e ingenua a partir de la cual construye su presencia lírica —“Solo sé que un día —así de repente— me sentí atraída a la vida intelectual y como extraña en el ambiente de sociedad un tanto mundano en que mi existencia se desenvolvía” (Méndez, *apud* Iturralde, 2001: 35)— y elabora sus primeras composiciones adueñándose de una realidad desafiante que le produce esa inquietud plasmada en su primer poemario. Señala González-Allende:

Gran parte de la elaboración de sus primeros poemas la lleva a cabo en el espacio público: escribe sola en las sillas de los paseos de Madrid, muestra sus poemas a Alberti en los bancos de un parque y selecciona las composiciones de *Inquietudes* en un pinar con un grupo de amigos. De esta manera, Méndez reta a la sociedad no sólo tomando posesión del espacio público, sino componiendo en él poemas que desestabilizan las divisiones espaciales tradicionales (González-Allende, 2010: 95).

La poesía había surgido en Méndez como una “necesidad de comunicación con los demás” (Méndez *apud* Martínez Trufero, 2011: 62). En su primer libro, *Inquietudes*, se advierten los destellos de su formación autodidacta fundamentada en los sueños y las lecturas de títulos variopintos y dispares. La reciente escritora, que cuenta con veintiocho años, insinúa sus influencias líricas, que se apoyan sobre todo en el Romanticismo tardío —Gustavo

Adolfo Bécquer y Rosalía de Castro— y en el reciente modernismo aunque también se aprecia el estímulo literario de sus nuevos y sobresalientes amigos, Lorca y Alberti. En cambio, en *Surtidor*, su segundo libro, se anuncia una reafirmación de la vocación poética permeada por el vitalismo de las prácticas vanguardistas. Ahora el número acumulado de lecturas se amplía y abarca hasta Luis de Góngora. Al mismo tiempo profundizará en las obras de los poetas del 27 que la conducen hacia la asimilación del neopopularismo en convivencia con los elementos vanguardistas. Al respecto, Sánchez Rodríguez explica que Méndez “adoptó los ropajes de la modernidad, pero no se sustrajo de la presión clásica dominante en aquel momento de crisis ideológicas y espirituales: la presión neopopularista de influencia juanramoniana” (Sánchez Rodríguez, 2001: 119).

Así la identidad de la poeta Concha Méndez irá conformándose por medio de una alianza con todo lo que representa la vida, que experimenta con sus contradicciones y sus impulsos. Su mirada lírica será moldeada a la par que su personalidad, ambas siempre conectadas y abiertas a entender los procesos vitales. Serán sus lecturas las encargadas de afinar sus inclinaciones artísticas más íntimas, pero también las tertulias en el Lyceum, los recitales literarios y, al fin y al cabo, la experiencia de la amistad.

LORCA Y ALBERTI, AMIGOS NEOPOPULARISTAS

Tal vez el neopopularismo podría redefinirse como una forma de sentir el pulso de la vida. Concha Méndez, que aspira a ese descubrimiento, se sentirá atraída de inmediato por el tono neopopularista de sus amigos líricos. La poeta aprende que el poder de la metáfora resulta mucho más arrebatador que el de la sugerencia becqueriana, descubre que la lectura culta de la poesía popular, que proviene de Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado, se asemeja en parte a su propia concepción —sintética, vitalista, sencilla— de la poesía, sin

embargo, se siente profundamente seducida por el entendimiento del Sur como un territorio que permite realizaciones infinitas de la libertad.

Méndez observa y lee con atención. Si Lorca le enseña la gama cromática del cielo negro con sus estrellas y su luna como abrigo metafórico, Alberti le mostrará la luz en las espumas del mar y la barca como un consuelo lírico. Anota además que el neopopularismo representa el retorno y la revalidación del sentimiento genuino frente a la abstracción pura de las vanguardias. Hay que regresar a la tradición romántica, aunque con las reservas que imponen las lecciones frías del intelecto. A pesar de todo, ella no ignora que la poesía sin la influencia de la amistad no tiene el mismo sentido y, por ello, reconocerá en Lorca un confidente y en Alberti una suerte de mentor literario. En el primer momento, se siente deslumbrada por el magnetismo del granadino —“Tuve una convulsión terrible. Sufrí tal descubrimiento que me quedé encharcada” (Méndez, *apud* Ulacia Altolaguirre, 1990: 46)—, después, la conmoción se transforma en una admiración vital, en una cadena de confesiones, tal y como lo demuestra su correspondencia, y en el nexo celestinesco que la unirá a Altolaguirre. En cambio, el poeta gaditano se alza como un lector ideal —“Rafael y yo empezamos a citarnos, para leer nuestras cosas, en el banco de un parque”— y un magíster cercano —“Me explicaba lo que era una metáfora o una imagen; y me decía, refiriéndose a la creación poética: Imagina que la poesía se forma con hilos que están en el aire, y el poeta los va enganchando para escribir un poema” (1990: 58)— que le presta su sabiduría sobre el hecho poético. Con todo, no resulta un mero azar que él se convierta en su mentor literario. De hecho, Méndez se siente más próxima a la metáfora del mar albertiano que a la simbología de la muerte lorquiana. Se trata de afinidades compartidas, de perfilar una mirada parecida ante el mundo. El poema “Él y yo” (Méndez, 1930) —encabezado por la dedicatoria “Al poeta nacional Rafael Alberti”— da buena cuenta de esa predilección personal en donde se intuye una invitación a la práctica poética realizada a través del pescador —que podría concebirse

como un símbolo del poeta gaditano— y aceptada por esa marinera en ciernes que sería ella misma.

No obstante, la actitud neopopularista de sus dos amigos, Alberti y Lorca, le revela las múltiples posibilidades de un Sur que se ofrece como un punto cardinal del que puede partir la emoción poética. Se hacía necesario reivindicar un nuevo territorio solvente y universal que fuese capaz de sustituir a la “destartalada y sórdida” Castilla a la que se había referido en una carta Fernández Almagro (*apud* García Lorca, 1997: 148). Era el Sur y con exactitud Andalucía no importaba tanto. Lo significativo era lo que Andalucía representaba de Sur, la idea de “un Paraíso que podía oponerse como alternativa a una sociedad cada vez más deshumanizada y materialista, cada vez más reacia al cultivo del espíritu y refractaria a toda clase de manifestaciones artísticas” (García Posada, 1999: 28). El Sur, entendido como una categoría periférica y una “aventura fuera del orden” (García Posada, 1999: 32), será el que sugestionará a Concha Méndez.⁴ Claro que esta reconsideración insólita del Sur iba unida a un neopopularismo poético, que se entendería como la “asimilación” y la “actualización” de “la poesía popular o tradicional española” (Soria Olmedo, 1990: 109). Así que la primera etapa poética de Méndez presenta ya el gusto por los versos cortos plagados de imágenes y metáforas esenciales y por unos ritmos gráciles que terminan de configurar su vitalismo lírico.

Habría que matizar a Catherine Bellver cuando sostiene que quizás “la vertiente mejor asimilada” en su primera poesía sea “la vanguardista de corte ultraísta” (2008: 10). No obstante, la expresión vanguardista aparece domeñada por el influjo de una tradición que da

⁴Llama la atención cómo Méndez aprecia el Sur desde una perspectiva espiritual en la que converge el simbolismo de un territorio propicio para las realizaciones líricas de carácter neorromántico, las mismas en las que había venido insistiendo una buena parte del 27. Así que cuando decide otorgarle a su poesía un giro neopopularista, no puede por menos que fijarse en los maestros-poetas andaluces que la han precedido. Y expresaría en una entrevista: “Y es curioso advertir que tanto Picasso como nuestros poetas más destacados, que son: Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Rafael Alberti y Federico García Lorca, son andaluces, del Sur de España, de la región que dio, en la literatura y en la lírica, los grandes románticos” (Méndez, 2001b: 53).

como resultado un neopopularismo, el cual venía a solventar el afán de construir símbolos universales y espacios mitificados. El ultraísmo en la poesía de su primera etapa supo convivir con la depuración estilizada, al deshacerse de todo lo superfluo e incluso hasta del yo referencial, y ambas naturalezas consiguieron lograr la estructura de un universo propio. De esta manera, y sin olvidar sus querencias líricas, su primer universo poético simboliza la lucha por su identidad. La influencia melancólica del Romanticismo tardío se conjuga con la readaptación de algunos símbolos machadianos esenciales —la tarde, la fuente, los álamos— insertos, tal vez, en unos escenarios paisajísticos que remiten al primer Juan Ramón Jiménez de los *Jardines lejanos* (Jiménez, 1904). Por supuesto, el Alberti neopopularista le será útil para encaminar su propia simbología, la del mar y los sueños, inmersa en las ansias de libertad y no en el anhelo nostálgico. De Lorca también ha aprendido la cadencia natural de sus romances, ha mostrado su predilección por sus lunas y hasta por los puñales que atraviesan sus poemas; además, contrae una deuda con la paleta cromática lorquiana cuando se atreve a utilizar sus colores vibrantes: verde limón, blanco y plata. Méndez usará el color para pintar sus emociones recuperando el gris y el azul, provenientes de la tristeza modernista y que conectan con un tímido andalucismo poético. Visto así, las querencias líricas se antojan tan importantes como las novedades y ya en una conferencia titulada “Sobre la actual poesía española”, pronunciada en 1931, señaló:

A Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado, por ejemplo, como los dos antecedentes más importantes de la nueva poesía española; [...] Al ocuparse de sus contemporáneos, su atención se fija en cuatro nombres: Lorca, Alberti, Diego y Bacarisse. [...] Sus comentarios sobre Lorca y (aún más) sobre Alberti son sumamente entusiastas y comprometidos. Lo cual es muy natural: a fin de cuentas, son los dos poetas españoles vivos que más le han ayudado a encontrar su propio camino y con cuya obra, por lo mismo, más se identifica ella. [...] A Lorca lo admiraba mucho; pero si finalmente se inclinaba entonces más a favor de Alberti,

seguramente fue en parte a raíz del espacio muy particular que ocupaba la mujer moderna en el imaginario del poeta gaditano (Méndez *apud* Martínez Trufero, 2011: 143).

CANCIONES DE MAR Y TIERRA: PARADIGMA DE UN NEOPOPULARISMO PROPIO

El tercer poemario, que culminaba su primera etapa literaria constituía la materialización plena de un periplo personal. *Canciones de mar y tierra* (Méndez, 1930) iba a entenderse como un canto, una afirmación, una emancipación realizada desde el plano íntimo y literario. El libro se había publicado cuatro meses después de su llegada a Buenos Aires y se ofrecía como “un itinerario de recuerdos, de sensaciones vividas en los últimos países que acabo de visitar y en los que permanecí algún tiempo” (Méndez, 2001b: 51). La intención, rebotante de optimismo y autoconfianza, era la de “dejar una doble estela traducida en canciones” por “los mundos presentidos” por los “mundos nuevos” (de su poema “Puerto” del mismo libro). Así el subjuntivo queda arrinconado ante la fuerza del presente y la ilusión del juego de los futuribles.

Canciones de mar y tierra mostraba desde su título ciertas reminiscencias con el panteísmo lorquiano de *Canciones* (García Lorca, 1921-1924). Gracias a su ritmo condesado, la estructura musical y popular de la canción obliga a la depuración de los símbolos, al lenguaje claro y a la encriptación metafórica. Pero la elaboración lírica de Méndez desdeña la indagación exacta y se abre a la improvisación de corte inocente en sus composiciones tal vez más en consonancia con la espectadora virgen que contempla el mundo por primera vez. Si el panteísmo lorquiano asoma con timidez en las canciones de Méndez, lo hace a través de la configuración de un universo natural que interactúa con la poeta, aunque carece de la tensión de un fondo lírico procedente de los mitos inmemoriales y las leyendas del Sur.

La revalorización de la lírica popular y anónima se había convertido en una labor importante para la juventud poeta del 27 salida de la Residencia de Estudiantes. A los

neopopularistas, como puntualizó Kurt Spang, les entusiasmaba “la coincidencia de estas imágenes —sacadas sobre todo del folklore andaluz— con los postulados de la poesía contemporánea” (1973: 42). *Canciones de mar y tierra* presenta esta síntesis entre la vanguardia y lo popular, la elaboración y la intuición aproximándose sin vacilar a los presupuestos poéticos que Alberti manejó en *Marinero en tierra*.

Hay que tener en cuenta que Concha Méndez publica su poemario cuando Alberti ha dado por concluido su ciclo neopopularista —*Marinero en tierra* (1924), *La amante* (1925) y *El alba del alhelí* (1925-1926)—; en este sentido, los éxitos de dicho ejercicio poético han quedado más que demostrados. La singularidad estribaba en una sencillez virtuosa de raíz culta que aunaba tradición y vanguardia. Y detrás de esa singularidad residía el empeño por conseguir el renacimiento de la canción popular española. Alberti lo logra y alcanza la sublimación de la tradicionalidad mediante “la poetización de las realidades elementales [...], de los sentimientos esenciales [...], de los ciclos naturales [...] y de las intuiciones básicas” (Jurado Morales, 2003: 49). Una Concha Méndez atenta asimila la lección, y en la práctica transforma la herencia albertiana con autonomía. La propia determinación acerca de su rumbo literario puede apreciarse en tres de los versos que componen el poema “La guitarra en la nieve sepultaba una rosa”, dedicado desde luego a Alberti: “Se me hizo fuego en las manos” [...] “Yo salí a enterrar la rosa / que en las manos me abrasaba...” (Méndez, 1930). Al respecto, Begoña Martínez Trufero ha observado que “podría significar un cierto rechazo, una decidida reticencia a asumir en su totalidad otros principios poéticos, eliminando los anteriores, aunque respetase aparentemente el criterio de un maestro” (Martínez Trufero, 2011: 156).

La presencia etérea del Sur resulta significativa en estos poemas plagados de dedicatorias. El Sur aparece como un sinónimo de libertad y realización acercándose al sentido universalista propuesto por Juan Ramón. No obstante, el Sur como concepto filosófico plantea una apertura hacia una subjetividad que a Méndez le resulta interesante y que remite al Romanticismo. A la poeta la seduce la idea de arraigarse en un Sur que no se

presupone tan solo como una localización física concreta sino como un ámbito de múltiples realizaciones estéticas, espirituales y vocacionales. El Sur es el punto de partida, sea en Andalucía o América Latina. El Sur representa “un modo de ver el mundo antinormativo, antidogmático, antiinstitucional” (García Posada, 1999: 32). Por ello, los poemas ubicados en Andalucía, como “Pronto”, “Ya van” y “Voces” (Méndez, 1930), equivalen a una premonición de la verdadera aventura en donde ya adopta el rol del poeta masculino que se adueña de su propio destino. Nos situamos ante las formulaciones poéticas de unos anhelos que se ven obligados a negociar con la tradición, a la par que con la alegre imaginación no sometida a ningún postulado lírico. El resultado muestra ciertas correspondencias con *Marinero en tierra*, pero no oculta sus subversiones.

El neopopularismo de *Canciones de mar y tierra* se vincula más a la métrica y los ritmos populares que a una determinada elaboración lírica consciente regida por las claves del Sur. De hecho, la lógica en apariencia espontánea de esa musicalidad constituye otro resorte de su búsqueda como una esencia femenina libre. La estructura de la copla tradicional le permite reflejar la rápida sucesión de acontecimientos, experiencias y emociones sin adoptar un tono demasiado grave, le permite, en definitiva, reinventarse en cada poema de un modo natural que roza casi lo esquemático. Así, los símbolos poéticos están más cerca de la esperanza que de la nostalgia porque, al fin y al cabo, la vida es un viaje que se va haciendo en cada paso. El mar entonces distará de la concepción albertiana aun cuando Méndez mantenga presente el imaginario del que es deudora. Están las barcas, los marineros y los capitanes, mas las ambiciones líricas de *Marinero en tierra* y *Canciones de mar y tierra* son diferentes. Si Alberti traza una cartografía nostálgica del paraíso perdido, Méndez elabora un cuaderno de bitácora sostenido por su nostalgia de futuro. La escritura poética de ambos manifiesta que las complicidades con la vanguardia se han establecido desde perspectivas distintas, es decir, Alberti las aborda desde la meditación escrupulosa mientras que Méndez las comprende desde la urgencia de su sed de vida. Lo que sí vincula a ambos poemarios es el aferramiento a la

cultura popular de tono andaluz que cumplirá la función de liberar esos instintos ocultos bajo los artificios de la civilización burguesa.

Canciones de mar y tierra trasluce sus herencias líricas, aunque se atreve a manipularlas proyectando su “visión ginocéntrica positiva” (Piña Laynes, 2012: 137). Se trataba de construir un personaje poético capaz de experimentar su propia utopía con éxito y de identificarse con los deseos y las múltiples identidades planeadas desde la ruptura y la libertad. A partir de este propósito íntimo, el Sur no se revelará como el espacio lorquiano de las tensiones, ni tampoco como el territorio albertiano de las melancolías primigenias sino como un ámbito incontaminado y virgen que se congratula con “el alma adolescente que sin trabas afectivas y circunstanciales puede permitirse el lujo de sentirse totalmente libre y dueña del mundo” (Bellver, 2008: 15). La gran novedad lírica estribaba en la elaboración de un Sur que, por medio de su universalidad, se convertía en un pasaporte para el optimismo y la esperanza, lo que suponía una lectura simbólica distinta y apartada del esplendor del dolor del cante jondo y del consuelo melancólico.

A MODO DE CONCLUSIÓN

El neopopularismo supuso para Concha Méndez una suerte de resolución vital más que un reconocimiento propio en la tradición popular y andalucista en la que habían puesto la atención sus compañeros masculinos del 27. En cierto modo, la poeta asume la tarea de otorgarle un sentido distintivo, presentándolo en consonancia con sus propias preocupaciones como lo eran la femineidad, la libertad y el deseo de autorrealización.

Pero *Canciones de mar y tierra* no ignora la fuerza lírica y neorromántica que encierra la simbología del Sur, tan contraria, por lo tanto, a ese arte deshumanizado de las vanguardias que tampoco a ella la convenció del todo. El poemario dará como resultado una pieza poliédrica, sin sometimiento, que es fiel a sus deudas literarias. Su concepto del Sur se abrirá

hacia una experimentación ontológica enunciada como un canto a la utopía íntima hecha realidad. Los localismos y la pura representación carecen de interés, en oposición a la asimilación vanguardista de la tradición que le permite hasta la incorporación del frenesí ultraísta.

El viaje íntimo realizado hacia la consecución de este último poemario, que venía a concluir su ciclo de juventud, fue significativo y sobre todo muy valioso para corroborar que se dirigía hacia una dirección distinta —la del autodescubrimiento y la autorrealización— y que cargaba con un equipaje diferente porque, al fin y al cabo, era una mujer poeta con sueños pendientes. De ahí que no pueda reconocerse en las aguas del mar de Alberti, ni en las penas negras de García Lorca y que necesite otorgarle su propia significación a un mar que ella concebirá como libre expresión de su conciencia. La relación personal con sus amigos poetas le había brindado la indagación en las posibilidades de la tradición, sin embargo, su labor consistiría en un ejercicio de reapropiación frente a una mera reinterpretación. Esa tarea no era otra sino la de adueñarse, a través de la palabra y los ritmos populares, de un mundo recién estrenado en donde el entusiasmo y los instantes de feliz insumisión sustituían a los habituales tonos graves de la copla popular. Así dejaba constancia de la realización de un neopopularismo propio.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERTI, Rafael. (1988). *Obras completas*. Madrid: Aguilar.

ALONSO, Dámaso y GUILLÉN, Jorge. (1984). Una generación poética. En RICO, Francisco y GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (Ed.). *Historia y crítica de la literatura española*. VII, 1, (pp. 261-265). Barcelona: Crítica.

BALLÓ, Tania. (2016). *Las Sinsombrero: sin ellas, la historia no está completa*. Barcelona: Espasa.

- BELLVER, Catherine. (2008). Introducción. En MÉNDEZ, Concha. *Poesía completa*. Málaga: Centro Cultural de la Generación del 27.
- CAPDEVILA-ARGÜELLES, Nuria. (2018). *El regreso de las modernas*. Valencia: La Caja Books.
- ITURRALDE, Gamito. [1928] (2001). Campeona de natación y poetisa. Concha Méndez del Lyceum Club. Vitoria. *El Diario Alavés*. En VALENDER, James (Ed.). *Concha Méndez en su mundo (1898-1986)* (pp. 33-38). Madrid: Residencia de Estudiantes.
- GARCÍA LORCA, Federico. (1997). *Epistolario completo*. Madrid: Cátedra.
- GARCÍA LORCA, Federico. (2008). *Obra completa*. Madrid: Akal.
- GARCÍA MONTERO, Luis. (2010). La generación del 27 como razón de Estado. En SORIA OLMEDO, Andrés y JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio (Ed.). *Rumor renacentista: El Veintisiete* (pp. 61-72). Málaga: Centro Cultural Generación del 27.
- GARCÍA POSADA, Miguel. (1999). *Acelerado sueño: memoria de los poetas del 27*. Madrid: Espasa.
- GEIST, Anthony L. (1993). El 27 y la vanguardia: una aproximación ideológica. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 514-515, 53-64.
- GERARDO, Diego. (1919). Creacionismo. *Grecia*, 2(xix), 20 de junio.
- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto. (1932). Las mujeres de Cogul. *La Gaceta Literaria*, 122, 15 de febrero.
- GONZÁLEZ, Ángel. (2005). *El grupo poético de 1927*. Madrid: Visor.
- GONZÁLEZ-ALLENDE, Iker. (2010). Cartografías urbanas y marítimas: Género y Modernismo en Concha Méndez. *Anales de la literatura española contemporánea*, 1(35), 89-116.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón. [1904] (2007). *Jardines lejanos*. Madrid: Visor.
- JURADO MORALES, José. (2003). Buscando la voz poética primera. La amante. En RAMOS ORTEGA, Manuel José & JURADO MORALES, José (Coords.). *Rafael Alberti libro a libro: el poeta en su centenario* (pp. 31-50). Universidad de Cádiz: Servicio de Publicaciones.

- KIRKPATRICK, Susan. (2003). *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*. Madrid: Cátedra.
- MANGINI, Shirley. (2001). *Las modernas de Madrid: las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- MAINER, José Carlos. (1983). *La edad de plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid: Cátedra.
- MARTÍNEZ TRUFERO, Begoña. (2011). *La construcción identitaria de una poeta del 27: Concha Méndez Cuesta (1898-1986)*. Madrid: UNED.
<http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/tesisuned:Filologia-Bmartinez/Documento.pdf>
- MEDINA, Raquel y ZECCHI, Bárbara. (2002). *Sexualidad y escritura (1850-2000)*. Barcelona: Anthropos.
- MÉNDEZ, Concha. (1926). *Inquietudes*. Madrid: Imprenta de Juan Pueyo.
- MÉNDEZ, Concha. (1928). *Surtidor*. Madrid: Imprenta Argis.
- MÉNDEZ, Concha. (1930). *Canciones de mar y tierra*. Buenos Aires: Talleres gráficos argentinos.
- MÉNDEZ, Concha. [1929] (2001a). Los raids literarios. Conversación con Concha Méndez (Entrevista de anónimo). En VALENDER, James (Ed.). *Concha Méndez en su mundo (1898-1986)* (pp. 47-50). Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- MÉNDEZ, Concha. [1930] (2001b). Concha Méndez Cuesta, poetisa española, publica un libro en Buenos Aires (Entrevista de anónimo). En VALENDER, James (Ed.). *Concha Méndez en su mundo (1898-1986)* (pp. 51-54). Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- MÉNDEZ, Concha. (2008). *Poesía completa*. Málaga: Centro Cultural de la Generación del 27.
- MERLO, Pepa. (2010). *Peces en la tierra: antología de mujeres poetas en torno a la Generación del 27*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- NEIRA, Julio. (2009). *La quimera de los sueños: claves de la poesía del Veintisiete*. Málaga: Editorial Veramar.

NIETO CABALLERO, Guadalupe. (2022). La revisión del canon poético de la Edad de Plata: Concha Méndez, poeta de pleno derecho. *Poéticas*, 14, 43-59.

PIÑA LAYNES, Alma Alicia. (2012). Las rupturas de Concha Méndez en Inquietudes, Surtidor y Canciones de mar y tierra. *Romanica Silesiana*, 7, 130-139.

QUANCE, Roberta. (2001). Hacia una mujer nueva. En VALENDER, James (Ed.). *Una mujer moderna. Concha Méndez y su mundo (1898-1986)* (pp. 103-113). Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.

RESNICK, Margery. (1978). La inteligencia audaz: vida y poesía de Concha Méndez. *Papeles de Son Armadans*, 88(263), 131-146.

SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Alfonso. (2001). Concha Méndez y la vanguardia. Apuntes para un retrato de mujer moderna. En VALENDER, James (Ed.). *Concha Méndez en su mundo (1898-1986)* (pp. 115-134). Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.

SORIA OLMEDO, Andrés. (1990). El neopopularismo en Alberti. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 485-486, 109-118.

SPANG, Kurt. (1973). *Inquietud y nostalgia: la poesía de Rafael Alberti*. Pamplona: Eunsa.

ULACIA ALTOLAGUIRRE, Paloma. (1990). *Concha Méndez: memorias habladas, memorias armadas*. Madrid: Mondadori.

WILCOX, John. (2001). Concha Méndez y la escritura poética femenina. En VALENDER, James (Ed.). *Una mujer moderna. Concha Méndez y su mundo (1898-1986)* (pp. 207-233). Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.