


# LA VESTIMENTA EN LA POESÍA DE JOSEFINA DE LA TORRE Y DE CONCHA MÉNDEZ

## *CLOTHING IN THE POETRY OF JOSEFINA DE LA TORRE AND CONCHA MÉNDEZ*

SHARON KEEFE UGALDE  
Texas State University, San Marcos, TX, EE. UU.

su01@txstate.edu

 0000-0002-1539-9582

Recibido: 09/12/2022

Aceptado: 23/03/2023

### Resumen

En España la poesía de autoría femenina de los años veinte vivió inicialmente una marginalización y luego un olvido en el canon literario. Este contexto histórico sirve de fondo para apreciar mejor el logro de las poetisas de abrir un espacio en el discurso poético para representarse a sí mismas. El estudio se centra en la vestimenta, primero como un lenguaje a través del cual la mujer moderna anuncia su transformación a la sociedad. Se analiza luego cómo dos poetisas, Josefina de la Torre (1907-2002) y Concha Méndez (1898-1986), incorporan la semiótica de la indumentaria en sus poemas y crean imágenes originales con referencias a las prendas. Ambas estrategias textuales les permiten a las poetisas representar las experiencias y la subjetividad femeninas.

**Palabras clave:** Poesía de mujer, edad de plata, años veinte, vestimenta, indumentaria, Josefina de la Torre, Concha Méndez.

### Abstract

In Spain Women's poetry of the 1920s was initially marginalized and then forgotten by the literary canon. This historical context serves as a background to understand the significance of the women poets who succeeded in opening poetic spaces to represent themselves. The study focuses on clothing, first as a language through which new modern women announce their transformation to society and second as how two poets, Josefina de la Torre (1907-2002) and Concha Méndez (1898-1986), incorporate the semiotics of clothing into their poetry and create original images that include references to dress. Both textual strategies permit the poets to represent women's experiences and subjectivity.

**Keywords:** Women's Poetry, 1920s, Clothing, Fashion, Spanish Poetry, Josefina de la Torre, Concha Méndez.

## Introducción

En 1977 la revista *La estafeta literaria* dedicó un número doble al cincuentenario de la Generación del 27. Para el monográfico, la revista envió un cuestionario a poetisas, críticos,

y académicos, sesenta y cuatro contestaron, entre ellos nueve mujeres. Son contadas las respuestas que cuestionan la nómina de la generación. Jacinto Luis Guereña, por ejemplo, señala la necesidad de reconsiderar quiénes son los poetas de la Generación y sugiere añadir nueve nombres adicionales, pero no incluye a ninguna mujer (1977: 32). Arcadio López-Casanova lamenta el olvido de los poetas gallegos y catalanes, pero tampoco toma en consideración la ausencia de las poetas (1977: 33). Dos de las autoras consultadas llaman la atención sobre el olvido de las mujeres poetas meritorias. Ernestina de Champourcín toca el tema indirectamente cuando dice “es preciso situar de nuevo ante sus candeléjas a algunos de sus componentes” (1977: 27). Concha de Marco es más directa. Sus palabras reivindicativas e irónicas inmediatamente llaman la atención porque desentonan con las demás respuestas publicadas en *La estafeta literaria*. Por la publicación tardía y por edad De Marco, nacida en 1916, no se considera como miembro de la Generación del 27, cuyas fechas de nacimiento se fijan entre 1898-1914. Sin embargo, entiende perfectamente que la ausencia de nombres de mujeres en la nómina del 27 refleja una histórica desigualdad del género institucionalizada. Su contestación a la encuesta es la única que habla sinceramente sobre el olvido de las poetas de los años veinte:

Y que le voy a decir a usted sobre la importancia de la generación del 27 que ya no se haya dicho, qué le voy a opinar sobre esta inopinable categoría. [...] yo respeto mucho a todos esos señores, también a las señoras, aunque éstas nunca han tenido derecho a generación que valga ni el cohete de la feria que quema allá arriba. Permítame, señor, permítame, que ya estaba Ernestina de Champourcín con un libro muy majo en preciosa edición y también Carmen Conde con *Brocal* y Alfonsa de la Torre, aunque aún no funcionaba que yo sepa, pero yo sé que la generación es siempre cosa seria y cosa de hombres, para qué nos vamos a engañar (1977: 35).

Desde la publicación del número conmemorativo de *La estafeta Literaria* en 1977 hasta hoy se ha disminuido la marginalización de las poetas de los años veinte. A partir de la década de los noventa, la poesía de autoría femenina recibe mayor atención crítica. Se podría destacar *Women Poets of Spain, 1860-1990, Toward a Gynocentric Vision* (1997) de John Wilcox, que incluye capítulos sobre Ernestina de Champourcín, Concha Méndez, y Carmen Conde, y el volumen imprescindible de Catherine Bellver, *Absence and Presence. Spanish Women Poets of the Twenties and Thirties* (2001). En los últimos veinte años numerosos artículos críticos sobre las poetas, nuevas ediciones de obras agotadas, antologías, documentales y homenajes han contribuido a rescatar las voces. Las nuevas ediciones de las obras completas facilitan tanto la investigación como la divulgación de la obra. Por ejemplo, en 2008, se publicó la poesía completa de Concha Méndez, a cargo de Catherine Bellver, y en 2020, la de Josefina de la Torre, preparada por Fran Garcerá. A pesar de los adelantos en cuanto a la divulgación, la investigación, y el reconocimiento de las poetas, falta aún analizar a fondo su discurso poético para comprender mejor sus contribuciones originales a la poesía de la época y su proyección a la poesía posterior. Este estudio de la imaginería de la vestimenta en la obra de De la Torre y Méndez contribuye al proyecto colectivo de profundizar en el conocimiento de poetas marginalizadas en el pasado.

## Biografías y el modelo de la nueva mujer

Josefina de la Torre (1907-2002) y Concha Méndez (1898-1986) son de familias burguesas acomodadas, y su perfil biográfico se conforma con el modelo de la nueva mujer: profesionalmente activa, viajera, e independiente. De la Torre, nacida en Las Palmas, Gran Canaria, publicó su primero poemario, *Versos y Estampas*, con solo veinte años cuando ya pasaba temporadas en Madrid con clases de canto en la escuela dirigida por Dáhen Chao. Su segundo libro, *Poemas de la isla*, apareció en 1930. Terminó el tercero, *Marzo incompleto*, en 1933 aunque se quedó inédito en forma completa hasta 1968. En la antología de Gerardo Diego de la poesía de la Generación del 27, De la Torre se autorretrata como el prototipo de una mujer moderna: “Juego al tenis. Me encanta conducir mi auto, pero mi deporte predilecto es la natación ... otras aficiones: el cine y bailar” (Diego, 1959: 554). Josefina pasó el año 1934 en Francia trabajando como actriz y directora de doblajes y al regreso a Madrid se dedicó a ser cantante. Durante de la guerra civil, de nuevo en Las Palmas, escribió novelas cortas de entrega semanal con el seudónimo Laura de Cominges, obras que ayudaron a enfrentar la escasez económica de aquella época. Después de guerra, de regreso a Madrid, se entregó a pleno a su carrera de actriz de teatro, de cine, de radio, y de televisión. Llegó a formar parte la de compañía de María Guerrero y del grupo *Teatro invisible* de Radio Nacional de España. En 1946, junto con su marido, el actor Ramón Corroto, formó su propia compañía de teatro. En los años 1950 publicó dos novelas, *Memorias de una estrella* (1954) y *En el umbral* (1954) y adaptó la obra de teatro *Una mujer entre los brazos* de Rafael Matarazzo (Hernández Quintana 2001: 48). El perfil profesional de De la Torre—actriz, escritora, cantante, y empresaria—dista mucho de la mujer burguesa ideal de fines del siglo XIX, dependiente y destinada al espacio doméstico. Blanca Hernández Quintana concluye que la biografía de De la Torre “responde a una verdadera mujer de vanguardia” (2001: 45).

Concha Méndez tampoco prestó atención a las normas de comportamiento femenino tradicionales. En su prólogo a *Vida a vida*, Juan Ramón Jiménez alude a la fama de la poeta como atleta y viajera: “la campeona de natación, de jiu-jitsu, de gimnasia sueca. La hemos encontrado en el Polo, el Ecuador, el cráter del Momotombo, la mina de Társis” (1979: 38). Desde joven Concha se rebelaba contra las normas opresivas del género, incluyendo las de la vestimenta:

A los dieciocho años comprendí que a las mujeres les preocupaba ir de compras, hacer un guardarropa para los meses de verano. Cambiaban sus trajes, zapatos y sombreros del año anterior por unos nuevos; un ajuar para la primavera y otro para el otoño. En mi casa, como todo el mundo bien, hacíamos lo mismo: estábamos sujetos a la tiranía de los modistos” (Ulacia, 2018: 53).

En los años veinte, Méndez frecuentaba espacios públicos —cafés, *dancings*, el Lyceum Club, tertulias— y paseaba por las calles de Madrid con amigos poetas y artistas (Ulacia Altolaguirre, 2018: 48-50). En 1929 viajó sola a Londres para una estancia de seis meses y después a Buenos Aires. Residió algo más de un año en Argentina y logró integrarse en los círculos literarios. A volver a Madrid ya contaba con tres poemarios publicados:

*Inquietudes* (1926), *Surtidor* (1928), y *Canciones de Mar y tierra* (1930). En 1932 se casó con el poeta Manuel Altolaguirre, y juntos crearon la imprenta Verónica que editaba revistas como *Héroe*, *1616*, y *Caballo verde de la poesía*. Concha presumía de su habilidad—poco femenina en la época—de manejar la maquinaria de la imprenta y de distribuir los impresos: “Él era el tipógrafo y yo, vestida de mecánico, la fuerza que hacía girar la imprenta” (Ulacia Altolaguirre, 2018: 96). Antes de que estallara la guerra civil, Méndez publicó otros dos poemarios, *Vida a vida* (1932) y *Niño y sombras* (1936), y cinco obras de teatro, entre ellas, *El personaje presentido* (1931) y *El carbón y la rosa* (1935). El trauma de la guerra y el desarraigo del exilio, inicialmente en Cuba y definitivamente en México, contribuyeron a apagar la energía de mujer nueva que la caracterizó de joven.

## Las prácticas de la vestimenta en los años veinte

Las mujeres jóvenes de los años veinte expresan su modernidad en más de un lenguaje. La semiótica de la indumentaria asume un papel destacado en comunicar su recién estrenada independencia. Roland Barthes, siguiendo la distinción del lingüista Ferdinand de Saussure entre *langue* y *parole*, explica que la indumentaria es un sistema institucionalizado, equivalente a *langue*, y que las prendas que nos ponemos son equivalentes al *parole* (2006: 27). Umberto Eco propone que la cultura en su totalidad es un fenómeno de comunicación, y, por lo tanto, es posible analizar la vestimenta como un sistema comunicativo (2007: 144). La indumentaria es un medio eficaz para expresar cómo nos diferenciamos de los demás. Vestirse de una forma que no cumple con las expectativas establecidas por la sociedad es proclamar alguna diferencia como individuo o como grupo. Vestirse con una anomalía es levantar la voz, o peor, “equivale a cometer el mayor pecado de ambición o de decadencia” (Le Goff 1970: 483).

En España, el sinsombrerismo de los años veinte es un ejemplo de cómo una anomalía en el vestir puede comunicar un mensaje desafiante. Cuando las poetisas y artistas modernas salían a la calle sin sombrero provocaban reacciones entre los conservadores. Para algunos, como explica Balló, “era un gesto de profunda transgresión y para otros una pataleta de jóvenes de buena cuna” (2016: 36). El sinsombrerismo arraigó en los medios de comunicación a partir de un artículo de Ramón Gómez de la Serna en *El Sol* en agosto de 1930. Es un fenómeno significativo que implica “ansia de nuevas leyes [...] ir con rumbo bravo por los caminos de la vida [...] entrada en la nueva cinemática de la vida, desenmascararse, ser un poco surrealista” (cit. en Balló, 2016: 34). Concha Méndez no se olvidó de cómo su madre reaccionó frente al acto rebelde de no llevar sombrero: “Recuerdo un pleito que tuve con mi madre una tarde cuando me vio salir a la calle con la cabeza descubierta: ‘¿Por qué no llevas sombrero?’ ‘Porque no me da la gana...’. ‘Pues te tirarán piedras en las calles’. ‘Me mandaré construir un monumento con ellas’” (Ulacia Altolaguirre, 2018: 48).

Los vestidos prevalentes durante las décadas de los veinte y treinta reflejaban la transformación acelerada de la construcción del género en aquellos años. La moda *flapper* anunciaba la nueva libertad de las mujeres, quienes como sujetos independientes invadían el espacio público. En la *Belle Époque* se exaltaron líneas cóncavas y convexas

por medio de prendas interiores que modelaban la anatomía femenina. El resultado fue la famosa silueta en “s”. Entre 1920-25 se remplazaron las complicaciones de la silueta “s” por la simplicidad (Díaz Soloaga y Villanueva 2020: 21). En vez de los aparatos artificiosos de las prendas interiores se impusieron unas combinaciones y sostenes livianos. Claramente los cambios en los roles de las mujeres en la sociedad llevaron a la modificación en la manera de vestirse. Para las nuevas prácticas cotidianas—salir a la calle con diversos fines, a comprar, a trabajar, a relacionarse, a divertirse, y, como poetas, a asistir a algún un acto en el Lyceum Club—se necesitaba ropa más llevadera. Algunos atavíos novedosos, como señala Paloma Díaz Soloaga y María Villanueva, fueron influenciados por los atuendos deportivos (2020: 15). Por ejemplo, el *sweater* y el *pullover*, cómodos y útiles, se pusieron de moda entre mujeres y hombres.

## La vestimenta en el discurso poético

Durante los años veinte y treinta Josefina de la Torre y Concha Méndez se destacan como representativas de un nuevo estilo de vida independiente sin las restricciones tradicionales del género, un vaticinio para las mujeres del futuro. Las dos autoras no solo coinciden en comportarse como mujeres modernas, sino las características esenciales de su poesía temprana son parecidas. James Valender considera que el vanguardismo, con “homenajes a los aviones, los automóviles, el cine, los deportes y el jazz”, y el neopopularismo, tal como lo practicaban García Lorca y Alberti, son los rasgos más notorios de la poesía de Concha Méndez (1995: 11, 13). Lydia Rodríguez Mata subraya los mismos rasgos en la poesía de De la Torre. Señala el neopopularismo de Alberti y a García Lorca como “referentes y modelos indiscutibles para la poeta grancanaria” y una “conexión temática con los ismos de la época (el cine y el deporte, por ejemplo, son claros signos de la modernidad de estos años)” (2018).

Las dos poetas también coinciden en reconocer la fuerza expresiva de la indumentaria como recurso poético. El vestir como sistema semiótico está impregnado de connotaciones relacionadas con la construcción del género. Antes que la palabra, la indumentaria anuncia la condición femenina y alude a las limitaciones y roles asignados a las mujeres. Las poetas del 27 encuentran en el imaginario de la vestimenta un recurso que afina la precisión y aumentan la intensidad de la palabra poética sobre todo al abordar una temática que alude a la construcción del género. No obstante las semejanzas de estilo de vida y preferencias poéticas, De la Torre y Méndez se bifurcan en su uso de la imaginería de la vestimenta.

En su poesía temprana, *Versos y estampas* (1927) y *Poemas de la isla* (1930), De la Torre es menos atrevida y desafiante que otras de sus contemporáneas. Bellver propone que un yo poético decisivo no logra instalarse en *Poemas de la isla*, sino que cede el paso a un yo más pasivo y suplicante: “No deconstruye de asignación patriarcal del papel de activo al hombre y de reacción a la mujer” (2001: 95). Sin embargo, De la Torre logró romper el silencio tradicional de la mujer y, además, abre en la poesía un espacio para representar la esfera femenina, sobre todo en relación con la vestimenta y el bordar. Esta transferencia del ámbito de las mujeres al texto es evidente en el primer poema de *Versos y Estampas*:

Sobre la superficie  
del mar encandilado  
a las seis de la tarde,  
saltan algunos peces  
que dejan sobre el agua,  
al caer, una onda.  
Así, a trechos, bordado  
el mar por esta aguja  
parece que sonrío:  
sonrisas que se ensanchan  
y cierran lentamente;  
sonreír de la orilla,  
encaje de la falda  
azul y transparente. (2020: 112)

La poeta canaria crea una imagen del mar que incorpora el acto de bordar. Los peces que saltan en el agua se convierten en una aguja en movimiento que elabora el encaje de la falda del mar. Para intensificar la sensualidad de la escena la poeta entreteteje lo táctil del encaje y lo visual del panorama azul y transparente del agua. Esta imagen original expresa el deleite de presenciar desde la orilla la belleza natural de un mar personificado sonriente. En “Caminito azul”, del libro siguiente, *Poemas de la isla*, se repite la feminización del lenguaje poético integrando detalles del vestir cotidiano de las mujeres de fines del siglo XIX en una visión del mar: “Delantal / de los picos de encaje, / espuma blanca / del mar” (2020: 179). En “Rómpete por el aire” se confunden la espuma del mar, el azul luminoso del cielo, y los hilos de bordar. Una serie de imágenes inconexas aumenta el ámbito festivo que capta el poema:

Hielo del sol,  
azúcar de la mar,  
hilito de la tarde  
para bordar.  
Bórdame corazoncitos azules  
para regalar,  
que hoy es fiesta,  
mi fiesta,  
la tuya,  
la de más allá. (2020: 180)

En la poesía de De la Torre las referencias a la indumentaria no solo contribuyen a visualizar el ámbito alegre de la intimidad y la naturaleza sino también a representar al sujeto femenino como un ser tímido y dependiente, por ejemplo, en el poema “Mi voz se enredó en el vuelo” (*Poemas de la isla*). Es un yo poético que queda sin palabras, incapaz de hablar en la presencia del otro deseado. Pasan los minutos y ni una palabra. La alusión a la vestimenta refuerza la figura de una mujer indecisa y sin confianza en sí misma. Se queda inmóvil con las manos metidas en el encaje del traje, una postura con connotaciones de la construcción tradicional del género: la mujer como sujeto silencio y pudoroso:

Mi voz se enredó en el vuelo  
de tu sonrisa morena  
y perdí aquella palabra  
que iba a decir, en los labios.  
La busqué sobre los ojos,  
entre las manos dobladas,  
en el encaje bordado  
de mi traje azul y blanco.  
[...]  
Cuando tu presencia—forma—  
dejó vacío el momento,  
encontré aquella palabra  
entre los labios, dormida. (2020: 176)

Otro aspecto de la construcción convencional del género presente en la obra de De la Torre expresada con el lenguaje de la vestimenta es la dependencia de la mujer en el hombre. El relato patriarcal aceptado por la sociedad establece que la mujer solo encuentra la felicidad enamorándose de un hombre porque es el quien le dará una identidad (DuPlessis, 1979). Ser abandonada por el amado, o no correspondida, significa no sólo la tristeza sino también la anulación de subjetividad, un estado doloroso de desorientación. Sin la identidad que el hombre le asigna, la mujer es incapaz de actuar; se queda inmovilizada, envuelta en una sombra. Para aludir a este estado de desconcierto y confusión, De la Torre vuelve a utilizar el lenguaje de la vestimenta. En el poema “Así, las manos dobladas” (*Poemas de la isla*) el atuendo del yo poético es esencial para comunicar la falta de agencia propia, o sea la incapacidad de intervenir en los contextos sociales en los cuales se encuentra inmerso (Belvedresi, 2018, p. 6, n. 3). El yo protagonista lleva un delantal bordado, que comunica el género—una mujer—y sugiere un rol dentro de los confines domésticos. La prenda y la inmovilidad se confunden con la imagen de las manos quietas durante horas contra la falda: “Toda la noche en la falda / quietas, dobladas, las manos” (2020: 173). Josefina de la Torre no se entrega por completo a un modelo de mujer decimonónico con las alusiones al delantal blanco bordado y los encajes. Su obra aporta avances para la poesía de autoría femenina. El considerar la cultura femenina digna de codificación en el arte es, como señala Amy Kaminsky, una forma de convalidar y valorar el conocimiento y la experiencia de la esfera de las mujeres como meritorio de un lugar central en la cultura (2001: 591).

Comparados con poemas anteriores, los últimos de *Poemas de la isla* sorprenden por un atrevimiento, aunque sea tímido, de deconstruir la norma del pudor femenino. En “Yo las vi una sola tarde”, el yo femenino mira al hombre como objeto de deseo. Los encajes se transforman en imágenes visuales y táctiles llenas de la sensualidad y deseo. Aunque ella no se atreve a mirar más que las manos y los brazos del amado, el ardor invade el poema:

Yo lo vi cómo lanzaba  
el vuelo azul de su encaje  
—venas libres y encendidas  
de sus brazos incesantes—. (2020: 201)

La acumulación de palabras asociadas con la virilidad apasionada (sangre, fuerza, firme, filo cortante, viril) intensifica la representación del deseo, que culmina cuando las manos de los dos están a punto de rozarse. Momentáneamente la mirada femenina logra poseer al otro masculino:

Yo las tuve en mis pupilas,  
viril triunfo de su imagen  
prisioneras de mis sienes,  
mías, una sola tarde. (2020: 201)

Las figuras femeninas en la poesía de Concha Méndez (1898-1986) se visten de deportistas—esquiadoras, aviadores, nadadoras. Méndez crea una imagen atrevida de la mujer emancipada que rompe con el ideal conservador de madre-esposa. Esta mujer moderna actúa con independencia y libertad. Las referencias a la indumentaria deportista reflejan el aura de la modernidad poética: afirmación vital, movimiento y aceleración, y la fiscalidad del cuerpo. Concha Méndez no se acobarda al afrentar las normas tradicionales de la mujer burguesa. Tanto en la vida como en la poesía está dispuesta a subvertirlas. Las referencias al vestir femenino en sus tres primeros libros, *Inquietudes* (1926), *Surtidor* (1928) y *Canciones de mar y tierra* (1930), contrastan con los atuendos delineados la obra Josefina de la Torre. Los sujetos femeninos de Méndez representan los nuevos tiempos y el progreso; se caracterizan por la osadía, la independencia, y el deseo de conquistar espacios antes denegados.

El bañador es la prenda predilecta de Méndez, tanto en la vida—fue campeona de natación—como en su poesía temprana. Forma parte de una amplia constelación relacionada con el mar: barcos, marineros, olas, natación, pescadores, gaviotas. El imaginario de la vestimenta marítima simboliza, como señala Wilcox, la agencia de un sujeto libre que determina la trayectoria de su propia vida (1997: 91-92). El traje de baño es a la vez simbólico y referencial. Los referentes provienen del mundo cotidiano de la poeta, pero en el texto adquieren valor simbólico. El poema “Por la escollera” es ilustrativo. El yo protagonista emana vitalismo; se lanza a la vida con paso resuelto, seguro, y alegre en un espacio abierto a lado del mar. La figura no aparece como abstracción sino físicamente presente, los pies sobre las rocas y la piel sintiendo el calor del sol.

Los pies desnudos  
sobre la roca viva.  
La piel morena  
por el sol encendida.

¡Y así marchaba yo  
por la escollera,  
con el bañador rojo  
y el alma marinera! (Miró, 1999: 126)

Es la imagen de un sujeto moderno decidido. El bañador rojo anuncia osadamente a una mujer con agencia. Se pavonea frente al público en el malecón ajena al pudor asociado con el comportamiento femenino normativo. Se exhibe el cuerpo en una



prenda reveladora y, para colmo, elige un bañador de color llamado, el rojo, asociado con pasiones fuertes. Su comportamiento da la impresión de que disfruta de exhibir su alegre rebeldía.

Dicha figura, con su “falda plisada”, igualmente expresa el espíritu de la mujer moderna. En el poema “La patinadora” (*Inquietudes*), por ejemplo, se exaltan el movimiento y la velocidad. La inmovilidad de la mujer encerrada en el espacio doméstico desaparece por completo. La patinadora se desliza velozmente por los vertientes del monte al aire libre. Es rápida, como una danzarina o una mariposa llevada por los vientos. El rumor de las alturas se confunde con el de la falda plisada que vuela con la velocidad. Es como si la figura se uniera momentáneamente con la naturaleza en un estado de libertad y gozo. La repetición de los primeros cuatro versos al final del poema, junto con el ritmo de los versos octosílabos, crea la sensación de velocidad. La patinadora llena de regocijo se adelanta sin los obstáculos patriarcales que impedían el libre movimiento de las mujeres.

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. (Miró, 1999: 128)

Concha Méndez aborda el tema de la sexualidad más abiertamente y con mayor frecuencia que De la Torre. En ningún momento el yo femenino se siente obligado a entregar la subjetividad cuando entrega el corazón. Las relaciones amorosas no significan convertirse en mujer dependiente que se desorienta cuando el hombre se ausenta. El gozo sexual no conlleva el alto precio de la libertad. Varios poemas que abordan la sexualidad contienen referencias al vestir. En “Aeronáutica” (*El Surtidor*), por ejemplo, el yo poético femenino mantiene su independencia. Una bufanda rosa simboliza la posibilidad de amar sin entregar la agencia como sujeto. La bufanda es solo un accesorio, no el conjunto completo. La figura femenina deja caer su bufanda rosa desde el avión cuando despega. Según Wilcox, es como si le dijera a su amor: puedes tener mi bufanda—mi amor—pero no mi subjetividad (1997: 99).

En el poema “La pescadora” (*Surtidor*), la protagonista rechaza los regalos del pretendiente, incluyendo su pañuelo bordado aparentemente con los iniciales del amado. La hablante no acepta los obsequios porque prevé un futuro en el que se queda en segundo lugar y limitada a una predeterminada vida rutinaria. Ella quiere ser dueña

de sí misma y por eso rechaza lo que le podría identificar como pertenencia de otro. Para salvaguardar su libertad se marchará a otra parte:

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! (1928: 38)

Un bañador aparece de nuevo en el poema “La fragata extranjera” (*Inquietudes*). El yo poético, quien viste un traje de baño, acepta su sexualidad sin preocuparse por las normas de pureza y pudor femeninos. Llega nadando a la fragata donde tiene una cita amorosa con un marinero:

Conversamos  
en la escalinata.  
Mi jadeante cuerpo  
un bañador cubría.

[...]

Nuestras manos  
al fin se abrazaron.  
Y los pulsos  
ardientes latían.

\* \* \*

Yo volví  
por el mar a la playa.  
La fragata  
a otro puerto partía. (1926: 33)

El comportamiento de la nadadora deconstruye el estándar doble—libertad sexual para el hombre y virginidad para las solteras. Además, al separarse del amado no se siente dolorida ni abandonada. Como mujer independiente, se echa al mar y nada a la playa. Este sujeto femenino seguirá con su vida, con o sin un hombre. No se queda desorientada al alejarse del amado, al contrario, se siente feliz por ser independiente.

## Conclusiones

Históricamente existe una relación estrecha entre la mujer y la vestimenta. Por una parte, tradicionalmente las mujeres se dedicaban al tejer y coser porque eran actividades que se compaginaban con las otras obligaciones del espacio doméstico (Lin, 2023), y en ciertas

épocas era una habilidad que daba prestigio a las mujeres. En el siglo XIX, por ejemplo, “la habilidad con lo textil fue uno de los medios por los que se ensalzó su reputación como damas y buenas esposas” (Entwistle: 2002: 168). Otro factor que sumerge a las mujeres en el mundo de la vestimenta es la necesidad de atraer la mirada masculina. Como en la sociedad patriarcal, el destino de la mujer depende de un hombre –padre, hermano, marido–; ella en todo momento y en cualquier situación necesita tener en cuenta como ellos la ven y, por lo tanto, preocuparse por la vestimenta (Berger, 1972: 47). Esta realidad histórica explica por qué las mujeres sienten como suyo el ámbito de la vestimenta, como Josefina de la Torre y Concha Méndez.

El análisis de su poesía revela cómo traducen el mundo de la vestimenta al texto poético. Por una parte, su obra participa de las tendencias poéticas dominantes de la época, el neopopularismo y el vanguardismo, pero, por otra, exhibe un sinsombrerismo poético al vestir los textos con la anomalía que supone los años veinte en lo referente a la ropa femenina. Dichas alusiones resaltan la relación entre la vestimenta y el género: “Fashion is obsessed with gender, defines and refines the gender boundary” (Wilson, 1985: 117). La codificación de la indumentaria femenina elaborada con esmero por De la Torre lleva implícito el reconocimiento del valor de la esfera femenina y revela cierta conformidad con la estructura vigente del género. Cumplir con las normas del vestir de las mujeres –encajes, delantales blancos, y bordados– es afirmar la conformidad con la estructura del género. El caso de Concha Méndez es distinto. Las alusiones a la ropa en su poesía expresan un rechazo de las normas del comportamiento femenino vigentes, un no a la imagen de la mujer burguesa acomodada. Bañadores rojos, faldas plisadas de patinar y bufandas de aviadores abogan por una mayor independencia y libertad. El motivo de la indumentaria femenina constituye una contribución original a la poesía de los años veinte y también queda como antecedente para la expresión de la experiencia femenina colectiva y para cuestionar las normas del género.

## Referencias bibliográficas

- BALLÓ, Tània. (2015). *Las sinsombrero. Las pensadoras y artistas olvidadas de la generación del 27*. Barcelona: Espasa.
- BARTHES, Roland. (2006). *The Language of Fashion* (Trad. STAFFORD, Andy). Oxford: Berg.
- BELLVER, Catherine G. (2001). *Absence and Presence. Spanish Women Poets of the Twenties and Thirties*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- BELVEDRESI, Rosa E. (2018). Historia de las mujeres y agencia femenina: algunas consideraciones epistemológicas. *Epistemología e historia de la ciencia*, 3(1), 5-17. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/afjor/article/view/19865>
- BERGER, John. (1972). *Ways of Seeing*. London: British Broadcasting Corporation and Penguin Books.
- CHAMPOURCÍN, Ernestina. (1977). ¿Qué importancia y qué vigencia tiene para usted la Generación poética de 27?. *La estafeta literaria*, 618-619, 26-27.
- DE MARCO, Concha. (1977). ¿Qué importancia y qué vigencia tiene para usted la Generación poética de 27?. *La estafeta literaria*, 618-619, 35.

- DE LA TORRE, Josefina. (2020). *Poesía completa. Volumen I (1916-1935)* (Ed. GARCERÁ, Fran). Madrid: Torremozas.
- DIEGO, Gerardo. (1959). *Poesía Española contemporánea (1901-1934)*. Madrid: Taurus.
- DÍAZ SOLOAGA, Paloma & VILLANUEVA, María. (2020). *La nueva mujer: moda y cambio social en los años 20*. Madrid: Universidad de Villanueva. <https://comunicacionygestiondemoda.com/fashion-insight/la-nueva-mujer-moda-y-cambio-social-en-los-anos-20/>
- ECO, Umberto. (2007). Social Life as a Sign System. En BARNARD, Malcolm (Ed.) *Fashion Theory. A Reader* (143-147). London: Routledge.
- ENTWISTLE, Joanne. (2002). *El cuerpo y la moda. Una visión sociológica* (Trad. SÁNCHEZ MOLLET, Alicia). G Barcelona: Paidós.
- GUEREÑA, José Luis. (1977), ¿Qué importancia y qué vigencia tiene para usted la Generación poética de 27?. *La estafeta literaria*, 618-619, 32.
- HERNÁNDEZ QUINTANA, Blanca. (2001). "Josefina de la Torre Millares, una escritora vanguardista". *El Guiniguada* 10, 45-56. <https://ojsspdc.ulpgc.es/ojs/index.php/ElGuiniguada/article/view/647>
- JIMÉNEZ, Juan Ramón. (1979). "Concha Méndez (1932). En MÉNDEZ, Concha. *Vida a vida y Vida o río*, (37-38). Madrid: Caballo Griego para la Poesía.
- LE GOFF, Jacques. (1970). *La Civilización del Occidente Medieval*. Barcelona: Editorial Juventud. <https://archive.org/details>  
<https://archive.org/details/LaCivilizacinDelOccidenteMedievalJLeGoffLasGrandesCivilizacionesEditorialJuventud1970>
- LIN, Brenda. (2023). Textiles: The Art of Women's Work. *Sothebys*, 7 marzo 2020, <https://www.sothebys.com/en/articles/textiles-the-art-of-womens-work>
- LÓPEZ-CASANOVA, Arcadio. (1977), ¿Qué importancia y qué vigencia tiene para usted la Generación poética de 27?. *La estafeta literaria*, 618-619, 33.
- MÉNDEZ, Concha. (1926). *Inquietudes*. Madrid: Juan Pueyo.
- MÉNDEZ, Concha. (1928). *Surtidor*. Madrid: Imprenta ARGIS.
- MIRÓ, Emilio. (1999). *Antología de poetisas del 27*. Madrid: Editorial Castalia.
- RODRÍGUEZ MATA, Lydia. (2018). El papel de Josefina de la Torre en la renovación poética del 27. *ACL Revista literaria*, 13. [https://www.academia.edu/39727027/El\\_papel\\_de\\_Josefina\\_de\\_la\\_Torre\\_en\\_la\\_renovaci%C3%B3n\\_po%C3%A9tica\\_del\\_27](https://www.academia.edu/39727027/El_papel_de_Josefina_de_la_Torre_en_la_renovaci%C3%B3n_po%C3%A9tica_del_27)
- ULACIA ALTOLAGUIRRE, Paloma. (2018). *Concha Méndez. Memorias habladas, memorias armadas*. Sevilla: Renacimiento.
- VALENDER, James. (1995). Introducción. Concha Méndez: Entre las sombras y los sueños. En MÉNDEZ, Concha, *Concha Méndez. Poemas 1926-1986* (7-49). Madrid: Hiperión.
- WILCOX, John C. (1997). *Women Poets of Spain, 1860-1990*. Urbana, Chicago: University of Illinois Press.
- WILSON, Elizabeth. (1987). *Adorned In Dreams: Fashion and Modernity*. London: Virago Press.