

Syracuse University

## SURFACE at Syracuse University

---

Languages, Literatures, and Linguistics - All  
Scholarship

Languages, Literatures, and Linguistics

---

11-15-2019

### La mujer nueva y el erotismo en la poesía de Concha Méndez

Kathryn Anne Everly

Follow this and additional works at: <https://surface.syr.edu/lll>



Part of the [European Languages and Societies Commons](#), [Spanish Literature Commons](#), and the [Women's Studies Commons](#)

---

#### Recommended Citation

Everly, Kathryn. "La mujer nueva y el erotismo en la poesía de Concha Méndez". *La llama y la flecha: Ideología y documento histórico en la poesía española contemporánea*. Edited by Juan José Lanz and Natalia Vara Ferrero, Renacimiento, 2019, pp. 73-91.

This Book Chapter is brought to you for free and open access by the Languages, Literatures, and Linguistics at SURFACE at Syracuse University. It has been accepted for inclusion in Languages, Literatures, and Linguistics - All Scholarship by an authorized administrator of SURFACE at Syracuse University. For more information, please contact [surface@syr.edu](mailto:surface@syr.edu).

1  
2  
3  
4  
5  
6  
7  
8  
9  
10  
11  
12  
13  
14  
15  
16  
17  
18  
19  
20  
21  
22  
23  
24  
25  
26  
27  
28  
29  
30

ZAMBRANO, María (1996a): *Pensamiento y poesía en la vida española*, Madrid, Endymion.  
— (1996b): *Filosofía y poesía*, Madrid, FCE.  
ZUBIZARRETA, Armando (1960): *Unamuno en su «nivola»*, Madrid, Taurus.

## LA MUJER NUEVA Y EL EROTISMO EN LA POESÍA DE CONCHA MÉNDEZ

KATHRYN EVERLY  
*Syracuse University*

1  
2  
3  
4  
5  
6  
7  
8  
9  
10  
11  
12  
13  
14  
15  
16  
17  
18  
19  
20  
21  
22  
23  
24  
25  
26  
27  
28  
29  
30

LA poesía de Concha Méndez (Madrid 1898 - México 1986), después de permanecer durante años en el olvido, ha empezado a recibir últimamente la atención merecida por parte de los lectores y críticos de la vanguardia española de los años 20. Varios críticos han destacado la forma singular de Méndez de experimentar la modernidad al principio del siglo XX y de retratar poéticamente el movimiento dinámico del sujeto femenino en el ámbito público. Estudios sobre su vida y producción poética en el exilio (Bellver, Capdevila-Argüelles), sobre el simbolismo del mar y el género sexual inestable en su poesía temprana (González-Allende, Vives, Wilcox), antologías de su poesía (Valender, Bellver) y análisis de sus memorias (Leggot, Dinverno) han contribuido a la formación de un cuerpo crítico y teórico sobre la poeta madrileña<sup>1</sup>.

En general la producción artística de Méndez se ha dividido en dos etapas: la primera, consistente en los poemas de la vanguardia que imitan a otros de su generación, en particular a los de Rafael Alberti

---

1. Valender edita en 2001 las actas del seminario internacional celebrado en la Residencia de Estudiantes en mayo de 1998 con motivo del centenario del nacimiento de Méndez en que se publican las intervenciones de “un pequeño grupo de especialistas” (9); un grupo que ha crecido bastante desde entonces.

1 y Federico García Lorca, mientras a la vez desarrollan un estilo único  
2 aprovechando la nueva libertad femenina socio-política de la época; la  
3 segunda, la de su poesía del exilio que se enfoca más en temas perso-  
4 nales, la pérdida, y el sufrimiento. Catherine Bellver afirma: «Mien-  
5 tras las corrientes poéticas fueron cambiando, Méndez se convirtió de  
6 una de las pocas discípulas femeninas del vanguardismo, en poeta del  
7 exilio por excelencia» (2008: 8). Sin embargo, en la poesía temprana  
8 de Méndez existe la fuerte presencia de un rechazo a las normas so-  
9 ciales tradicionales que le negaron la oportunidad de estudiar, escribir  
10 y mantener una vida pública y social. Su visión de la modernidad en  
11 varios poemas sobre los avances tecnológicos y en sus célebres poe-  
12 mas sobre el mar como espacio liminal entre la opresión y la libertad  
13 sugiere una búsqueda más allá de su experiencia como hija de una  
14 familia burguesa madrileña. Encontramos en la poesía temprana de  
15 Méndez una voz femenina exiliada de su entorno patriarcal cotidiano  
16 en lo que podríamos calificar de un doble exilio: como mujer poeta  
17 de la vanguardia primero y luego, después de la guerra civil, como  
18 mujer obligada a abandonar España por razones políticas y personales  
19 (Bellver, 1993). En su poesía hallaremos la fuerte presencia de la mujer  
20 independiente con la imagen provocativa que circulaba por la cultura  
21 occidental de los años 20, conocida como la «mujer nueva» o la «mu-  
22 jer moderna», y consideraremos esta manifestación de la identidad  
23 femenina alternativa una manera de definir y vindicar el espacio mar-  
24 ginalizado de la mujer, socialmente apartada de los discursos poéticos  
25 de la época. En particular en la poesía de Méndez, encontraremos el  
26 erotismo y la sensualidad que la sexualidad femenina reivindica a tra-  
27 vés del lenguaje poético.

28 Paul Ilie ha escrito sobre la experiencia de los exiliados como  
29 una condición tanto externa como interna, señalando la importan-  
30 cia de profundizar el tema del exilio interior provocado por un dis-

1 tanciamiento emocional del sujeto. Ilie afirma: «“interior” exile is  
2 limited to those malcontent sectors of the population in relation  
3 to the official culture» [el exilio “interior” se limita a los sectores  
4 de la población insatisfechos con la cultura oficial] (1980: 11). La  
5 afirmación de Ilie, que establece la relación entre el exilio interno  
6 y la exclusión social de ciertos grupos, nos ayuda a entender la si-  
7 tuación de marginalización de la mujer poeta a principios del siglo  
8 XX al no poder participar plenamente en la cultura oficial. Méndez  
9 vivió la experiencia creativa como exclusión en virtud de su género  
10 mientras se fue forjando una carrera literaria propia. Bellver explica  
11 la posición de las mujeres poetas de la época a la par de presencia y  
12 ausencia, es decir, existen y escriben y, sin embargo, ocupan un lugar  
13 secundario en términos de reconocimiento y, sobre todo, caen en el  
14 olvido dentro del canon poético español. No obstante, la poesía de  
15 Méndez destaca el movimiento, el viaje y la vida interior femenina,  
16 creando el espacio vital de una aventurera moderna, o de la «mujer  
17 nueva» que, en cierta manera, representa la ruptura del ideal feme-  
18 nino doméstico y da paso a la agencia, la producción y la vitalidad  
19 femenina. Para analizar la índole erótica en la poesía de Méndez,  
20 será importante profundizar en la imagen de la «mujer nueva» a fin  
21 de entender el clima social de los años 20 y todos los cambios de  
22 conducta que esta implicó.

23 El concepto de «mujer nueva», más que definir un cierto tipo de  
24 mujer actual, se refiere a unas características tanto físicas como so-  
25 ciales que llegan a definir un nuevo concepto de la mujer y su con-  
26 tribución a la vida cívica. Durante los años 20 y 30 en España la mujer  
27 disfrutó de unos cambios importantes en cuanto a su participación en  
28 la vida pública, es decir, como maestras y organizadoras de escuelas de  
29 enseñanza, en las diversas esferas políticas del gobierno de la Segunda  
30 República y en el entorno artístico y literario de la llamada Edad de

1 Plata<sup>2</sup>. La «mujer nueva» presenta un nuevo estilo de vida tanto para  
2 los hombres como para las mujeres en el que la vida pública de la  
3 mujer adquiere múltiples posibilidades y permite a esta aprovechar el  
4 ámbito urbano y moverse libremente fuera del hogar. Sin embargo, el  
5 concepto de la «mujer nueva», que postula una mujer independiente,  
6 libre de los roles tradicionales de ama de casa y sin propensión hacia la  
7 maternidad, resulta ser más una imagen de las revistas o de las pelícu-  
8 las de Hollywood que aquella que define realmente a esta generación  
9 de mujeres. Méndez, a la que Bellver identifica como «the prototype  
10 of this modern woman» [el prototipo de esta mujer moderna] (2001:  
11 32), se queja constantemente en sus memorias de las restricciones im-  
12 puestas en su vida por parte de su familia y de unas reglas sociales  
13 que limitaban la participación en la vida pública, como veremos más  
14 adelante.

15 La mujer moderna, también conocida como «la nueva mujer inter-  
16 nacional» es una figura icónica de la cultura occidental de los años 20  
17 que aparece en la prensa de moda como la *flapper* o *garçon* y es la chica  
18 joven, delgada con el pelo corto y los labios pintados que ostenta una  
19 sexualidad libre, a veces andrógina, pero siempre abierta y fluctuan-  
20 te. Las características de la mujer moderna comprenden una actitud  
21 rebelde en su rechazo de la tradición, tanto en el corte de pelo, o *bob*,  
22 como en el típico vestido con línea recta que no marca el cinturón  
23 y permite un movimiento libre, a diferencia del corsé normalmente  
24 empleado por las mujeres del siglo XIX y principios del siglo XX. En  
25 su estudio *The New Woman International* Elizabeth Otto and Vanessa  
26 Rocco describen el fenómeno de la mujer nueva:

27  
28  
29  
30  

---

2. Victoria Kent y Clara Campoamor formaron parte de las primeras Cor-  
tes de la Segunda República en 1931 mientras Federica Montseny ocupó el pues-  
to de Ministro de Sanidad entre 1936-37, por ejemplo.

1 It was liberation from the ideal of true womanhood, the bondage  
2 of marriage and self-sacrifice, the denial of achievement through ca-  
3 reer and work outside the home, and, above all, sexual subordination  
4 and submission. It was even liberation from the notion that sexuality  
5 and gender were unambiguous givens. [Fue la liberación del ideal de  
6 la verdadera mujer, de la esclavitud del matrimonio y el auto-sacrifi-  
7 cio, de la negación de la realización profesional y del trabajo fuera del  
8 hogar, y, sobre todo, de la subordinación y sumisión sexual. Además,  
9 fue una liberación de la noción de que la sexualidad y el género eran  
10 términos sin ambigüedades (2011: ix).

11 Las autoras mencionan el concepto socio-político de la idealización  
12 de la mujer, es decir las normas de conducta, muchas veces inalcanza-  
13 bles por su exigencia, para las mujeres dentro del sistema económico y  
14 el ámbito social. Si pensamos en el modelo de la mujer ideal en Espa-  
15 ña (en el mundo occidental) de principios del siglo XX, encontramos  
16 una imagen de lo femenino moldeada por la doctrina católica que  
17 ubicaba la esencia de la mujer en la pureza casta de la Virgen María.  
18 La castidad y la humildad eran rasgos fundamentales para las jóve-  
19 nes hasta el matrimonio tras el cual, repentinamente, la mujer ideal  
20 se convertía en el eje de la procreación y de la estabilidad del núcleo  
21 familiar. Entonces, la mujer ideal se tornaba bruscamente con el ma-  
22 trimonio en un ser reproductor, una madre dedicada en cuerpo y alma  
23 a la reproducción, no sólo de otros seres humanos sino también de la  
24 larga tradición del hogar como el único lugar de la mujer, y por exten-  
25 sión, de la esencia de la identidad femenina. Catherine Jagoe investiga  
26 esta larga tradición de la mujer española representada a través de la  
27 literatura y la prensa en su estudio sobre el ideal femenino doméstico  
28 en la figura del ángel del hogar. Jagoe ubica en parte los orígenes del  
29 concepto de «ángel del hogar» en la obra de Fray Luís de León *La per-  
30 fecta casada* (1583) en la cual el autor destaca la inferioridad moral de

1 las mujeres, capaces de «contaminar a los hombres si ellas se mueven  
2 libremente por la sociedad» (16). La mujer del siglo XVI representa una  
3 amenaza para una sociedad patriarcal por su naturaleza supuestamente  
4 inferior en cuestiones espirituales y morales. En lugar de permitir su  
5 libre asociación con los otros miembros de la sociedad dentro de la esfera  
6 pública era más seguro tenerla en casa donde ella trabajaba aislada  
7 puliendo los atributos más beneficiosos para mantener a la familia  
8 en un ambiente de una rigurosa domesticidad, fidelidad y frugalidad  
9 (Jago, 1994: 16). Mientras el concepto de la mujer ideal no se des-  
10 viaba del entorno doméstico, durante el siglo XIX vemos un cambio  
11 bastante marcado en el cual la mujer adquiere una superioridad moral  
12 que suplanta el egoísmo capitalista de los varones burgueses seducidos  
13 por las oportunidades de ganancia económica generadas por la revo-  
14 lución industrial (Jago, 1994). Si el hombre negocia en un mundo  
15 hostil y competitivo, la mujer reina en la casa como centro moral de  
16 la educación sentimental de los niños y refugio acogedor y espiritual  
17 para su esposo. El trabajo femenino ahora se considera fundamental  
18 para el bien social, más concretamente el papel maternal: la mujer no  
19 es mujer sino hija, esposa y madre, siempre ligada ontológicamente al  
20 otro, sea su padre, su esposo o sus hijos.

21 Vista dentro del contexto decimonónico, la «mujer nueva» rompe y  
22 públicamente rechaza el hogar como espacio privilegiado y dismantela  
23 su dominio de la identidad femenina, provocando un tipo de rebelión  
24 o revolución social que cuestiona una tradición católica profunden-  
25 te arraigada en la conciencia de los españoles. Tanto el rechazo de un  
26 catolicismo estricto basado en la intocable puridad de la mujer como el  
27 interés en lo político se ponen de relieve en las iniciativas de las mujeres  
28 para mantener una vida pública en la que ellas forman amistades estre-  
29 chas desarrollando teorías artísticas y filosóficas. Es importante recordar  
30 que las ideas de la fluidez o ambigüedad de género que acompañan

a la estética de la «mujer nueva» son chocantes e innovadoras en la Es-  
paña de la preguerra. Todavía existía una gran influencia conservadora  
dentro de la población femenina apreciable en la Sección Femenina,  
la rama del Partido Falangista encabezada hasta su disolución en 1977  
por Pilar Primo de Rivera, y establecida por ella misma en 1934 durante  
la Segunda República para infundir nuevo rigor en la idealizada mujer  
católica, cabeza de familia. Kathleen Richmond explica que la Reina  
Isabel la Católica y Santa Teresa de Ávila servían como modelos de  
conducta espiritual para las mujeres de la Sección Femenina (2003: 40).  
Isabel y Santa Teresa se convierten en ejemplos mítico-históricos de la  
unidad nacional y de la devoción católica y representan, a su vez, tanto  
modelos de perfección imposible como el camino de conducta cotidiana  
para las mujeres falangistas que seguirán apoyando estas normas  
durante años bajo la dictadura franquista.

Ahora bien, las ideas tan radicalmente opuestas a la tradición del  
ángel de hogar que conforman una generación de mujeres envueltas  
en la producción literaria y la actividad cultural se destacan como un  
momento revolucionario para el feminismo español<sup>3</sup>. En la poesía de  
Concha Méndez vemos una preocupación por el movimiento y la liber-  
tad, además de una expresión erótica en sus primeros poemarios que la  
identificará con la imagen de la «mujer nueva» y que la destacará de los  
modelos literarios de su generación. Explica Capdevila-Argüelles que las  
poetas modernas «fluctuando entre nociones de igualdad y diferencia  
sexual y genérica, hermanada con el arquetipo de la New Woman o  
Nueva Mujer» (2011: 14) incitan a una ruptura con el mundo masculino  
que dominaba la producción artística del momento resultando en «otro

3. La política del momento produce numerosos estudios sobre el papel de  
la mujer en la sociedad y su subordinación. Buenos ejemplos son *La condición de  
la mujer es España* (1919) de Margarita Nelken y *La mujer moderna y sus derechos*  
(1927) de Carmen de Burgos.

1 síntoma del progreso que traería temidos cambios, profundos y estreme-  
2 cedores, en la relación entre los sexos» (Capdevila-Argüelles, 2011: 14).<sup>4</sup>

3 *Memorias habladas, memorias armadas*, publicado en 1990 y ree-  
4 ditado en 2018, recopila el testimonio oral de Méndez sobre su vida  
5 y obra, revelando en él a una mujer enérgica con un buen sentido de  
6 humor, aunque también se note una cierta amargura hacia su lucha  
7 constante por pertenecer al mundo poético de la generación del 27.  
8 Ella describe los obstáculos que no le permitían disfrutar plenamente  
9 de su interés literario; tenía que ocultar libros prestados y sufrió con-  
10 secuencias graves cuando su madre la descubrió en la universidad,  
11 teniendo que pasar una temporada encerrada en casa porque no podía  
12 moverse «si no iba custodiada por alguien» (2018: 45). Lo que resalta de  
13 los recuerdos de Méndez es el cambio repentino de su libertad cuan-  
14 do llegó a cierta edad; antes iba con amigas de paseo por la ciudad,  
15 incluso había tomado un curso en el Centro de Estudios Históricos,  
16 pero ella explica el cambio definitivo: «Ya era mayor de edad y pisar  
17 la universidad era imposible» (2018: 45). La imposibilidad de seguir  
18 sus estudios la empujó al margen del entorno literario y artístico que  
19 tanto la fascinaba y la obligó a buscar formas alternativas para desa-  
20 rrollar su interés en la poesía, el arte y el movimiento vanguardista.  
21 Desde este espacio de exilio interno delimitado por su género, Mén-  
22 dez escribió sus primeros poemas, imitando a Alberti y a Lorca a los  
23 que había conocido a través de su noviazgo con Luis Buñuel. Méndez  
24 pertenecía al grupo en la medida de sus posibilidades dada su posición

25  
26 4. Una de las más fuertes críticas de la imagen de la «mujer nueva» fue Federica  
27 Montseny (1905-1994). Consideró a la «mujer nueva» solamente una imagen sin  
28 sustancia y en absoluto representativa de un cambio radical para la mujer. La «mujer  
29 nueva», según Montseny, no era nada más que un modelo consumista que ocultó  
30 la feminidad bajo el aspecto andrógino, animando a las mujeres a adoptar modales  
masculinos (llevar el pelo corto, fumar cigarrillos, etc.) y a rechazar el cuerpo y la  
esencia femeninos.

1 marginalizada; se reunía con ellos en el parque del Retiro y en el Paseo  
2 de la Castellana para leer poesía y charlar sobre las nuevas tendencias.  
3 Ella dice: «los poemas me salían a todas horas y en todas partes sin  
4 proponérmelo. Por esto ahora creo que la poesía sale porque sí; el que  
5 nace, nace» (2018: 54). Sugiere Méndez con estas palabras que escribir  
6 poesía era una manera de renacer, de construir a través de la palabra  
7 una identidad nueva, libre y espontánea. Al encontrar en la escritura  
8 un vehículo hacia la libertad intelectual, Méndez empieza a exiliarse  
9 emocionalmente del seno familiar, rechazando el orden impuesto por  
10 sus padres o, mejor dicho, por el discurso dominante que sofocaba la  
11 expresión intelectual y artística de la mujer<sup>5</sup>.

12 La poesía de Méndez incorpora varios temas a lo largo de su tra-  
13 yectoria, incluyendo la libertad y la pérdida, expresados estos como el  
14 viaje transcontinental y el viaje emocional. Sin embargo, los aspectos  
15 que más vinculan la poesía de Méndez con la imagen de la «mujer  
16 nueva» son la sensualidad y la exploración de la sexualidad femeni-  
17 na. La liberación del ámbito doméstico, junto con la denuncia de las  
18 costumbres tradicionales femeninas que guardan y protegen intensa-  
19 mente la castidad femenina, resultan en un descubrimiento no sólo de  
20 la sensualidad de la mujer, sino también de su apetito sexual. James  
21 Valender cita las observaciones de Rafael Cansino-Assens, que califica  
22 la poesía de Méndez como versos de una aventurera que, de acuerdo  
23 con la mujer independiente de la época, rechaza el amor al favor de  
24 una «virginidad activa» (1995: 16). Valender concuerda con esta idea,  
25 enfatizando que el verdadero sentido de amor en la poesía de Méndez  
26 florece después de su matrimonio con Manuel Altolaguirre en 1932, y  
27 es sólo entonces cuando vemos versos de «goce del amor y del placer

28  
29 5. Méndez viaja a Inglaterra y a Buenos Aires sin el permiso de sus padres que  
30 se vengaron destruyendo un retrato suyo: «lo que no me pudieron hacer a mí, se lo  
hicieron al cuadro: lo acuchillaron» (Ulacia, 2018: 62).

1 sexual» (16). Este problemático acercamiento a la sexualidad femenina  
2 que categoriza a la mujer ya sea virgen, ya casada, no distingue entre  
3 el amor y el sexo: es decir, esta mirada necesariamente asocia el acto  
4 sexual de la mujer con su entrega completa a un hombre a base de  
5 un amor tradicional y vinculante. Además, como veremos a conti-  
6 nuación, la presencia de una sexualidad activa, física y libre existe en  
7 abundancia en los primeros poemarios de Méndez (*Surtidor* (1928) e  
8 *Inquietudes* (1926)) a través de descripciones detalladas del cuerpo, de  
9 encuentros amorosos y de la metáfora del mar como espacio libre de  
10 prejuicios sociales y restricciones puritanas.

11 Los encuentros amorosos que describe Méndez en su poesía suelen  
12 ocurrir en el espacio marítimo, espacio libre de las reglas sociales so-  
13 focantes que restringen el movimiento de la mujer: «el mar se erige en  
14 un símbolo polisémico, no sólo del deseo de libertad, como la crítica  
15 ya ha apuntado, sino de la fluidez de la identidad femenina, tanto en  
16 el plano sexual como en el existencial» (González-Allende, 2010: 94).  
17 En su primer libro de poesía, *Inquietudes*, Méndez se expresa con una  
18 voz personal e íntima con los versos evocativos del encuentro sexual  
19 en «La fragata extranjera»:

20  
21 Mi jadeante cuerpo  
22 un bañador cubría.  
23 [ . . ]

24 Nuestras manos  
25 al fin se abrazaron.  
26 Y los pulsos  
27 ardientes latían... (2008: 32-33)<sup>6</sup>.

30 <sup>6</sup> La poesía de Méndez se cita de *Poesía completa*, ed. Catherine Bellver, 2008.

1 El sujeto femenino del poema se lanza al mar para llegar a la fraga-  
2 ta desconocida donde encuentra a un marinero sonriente con los ojos  
3 azules y un rostro que «radiaba de alegría» al verla. Este encuentro  
4 con un hombre, y, además, un desconocido extranjero que se marcha  
5 inmediatamente después del encuentro indicando que no habrá nin-  
6 guna relación duradera, pone de relieve la libre sexualidad de la mujer  
7 del poema. No cuenta aquí Méndez una historia de amor en que la  
8 mujer encuentra por fin a su príncipe azul dando como resultado el  
9 supuestamente deseado final feliz, sino que es un encuentro puramen-  
10 te físico que goza la mujer sin remordimiento. Es importante notar  
11 que, cuando ella ve la fragata extranjera en la bahía, deja la playa y  
12 cuenta que «crucé la ancha bahía» y luego, al final del poema cuando  
13 el marinero va «a otro puerto», la mujer vuelve «por el mar a la pla-  
14 ya» indicando que el encuentro fue iniciado por ella que aquí hace el  
15 papel de seductora (una inversión del mito donjuanesco) en el que la  
16 mujer instiga, construye y arregla el encuentro sexual sin intención de  
17 casarse, ni establecer un noviazgo sino por el mero hecho de disfrutar.

18 La repetición de la palabra «dormía» y los puntos suspensivos al  
19 final de los versos «que en sus ojos dormía...» y «Y los pulsos / ardien-  
20 tes latían...» sugieren un ambiente de ensueño que obliga al lector  
21 a llenar los huecos de lo no decible, de lo prohibido que la poeta no  
22 puede describir con el lenguaje, dejando así su interpretación a la ima-  
23 ginación de sus lectores. El espacio poético se convierte en un espacio  
24 fantástico-erótico en que la sugerencia produce un sinfín de lecturas  
25 que privilegia la imagen del mar que es «un espacio erótico que se  
26 relaciona con la plenitud vital, el movimiento, la aventura, la verdad y  
27 la libertad» (Vives, 2016: 963).

28 En otros poemas de *Inquietudes*, dominan la vida nocturna, con  
29 su promesa de libertad, y la experimentación con las nuevas tecno-  
30 logías modernas, como vemos en los poemas «Nocturno», «Canción

1  
2  
3  
4  
5  
6  
7  
8  
9  
10  
11  
12  
13  
14  
15  
16  
17  
18  
19  
20  
21  
22  
23  
24  
25  
26  
27  
28  
29  
30

de la carretera» (dedicado a García Lorca), «Faroles», «Nocturno variado», «Jazz-Band», «Noche nueva», y «La noche y el viento» entre otros. Esta fascinación con todo lo moderno, desde los coches hasta la música de jazz, continua en el segundo poemario de Méndez, *Surtidor*, donde encontramos su célebre poema «Cinelandesco», que capta precisamente el encanto del cine con sus «palabras dislocadas» y «voces recortadas» (2008: 115). También incluye en el poemario un homenaje a Charles Lindberg y la aviación en «Vuelo» y «Aeronáutica», su fantasía personal de volar «libre en los azules / de plata del universo» (2008: 107). Sin embargo, junto con el predominante ambiente nocturno y las imágenes de la deportista aventurera, Méndez sigue desarrollando el espíritu libre de la sensualidad y la sexualidad femeninas. Con los poemas que se enfocan en el cuerpo atlético de la mujer y su exposición al público como «Nadadora», las patinadoras en «Club Alpino», o «Bailadora» (97), por ejemplo, Méndez destaca la fuerza del cuerpo femenino y su capacidad de penetrar la esfera pública, tanto los mares como los cielos, en un acto de autonomía física y emocional.

En «Adolescencia» describe una vez más un encuentro de una bañista y «un marinerito» en la playa que van juntos «a la mar» que sugiere este espacio abierto sin leyes ni reglas que restrinjan la expresión erótica de los jóvenes. De nuevo, los versos hacen hincapié en el lenguaje insuficientemente preciso para expresar el deseo a través de los puntos suspensivos:

Los cabellos descubiertos;  
morenos, sus pies desnudos.  
Y un contento, que no aciertan  
a explicar sus labios mudos. . .

Así, todas las mañanas  
–Dafnis y Cloe– jugando  
van por la playa morena,  
o entre las ondas, nadando (2008: 92).

1  
2  
3  
4  
5  
6  
7  
8  
9  
10  
11  
12  
13  
14  
15  
16  
17  
18  
19  
20  
21  
22  
23  
24  
25  
26  
27  
28  
29  
30

La desnudez de los pies, el cabello suelto, y la alusión a los jóvenes amantes griegos crean un espacio utópico alejado de las restricciones que las mujeres en general, y Méndez en particular, experimentaban en su vida cotidiana. Estos versos representan un microcosmos del mundo poético de la poeta en el que el cuerpo habla en lugar de la boca, los labios quedan mudos por falta de un lenguaje que pueda describir la sensación de felicidad. Los versos evocan la imagen de los besos que silencian la boca y no permiten el lenguaje hablado sino una comunicación semiótica de ritmos, pulsos e instintos. Aunque Dafnis y Cloe forman una pareja joven, inexperta en la consumación de su relación sexual hasta después de la seducción de Dafnis por Licenion, también es una pareja que disfruta naturalmente de la sensualidad, del contacto físico y de la belleza del cuerpo desnudo. El poema de Méndez termina con los versos:

Los dos llevan en sus ojos  
un sueño de azul de mar,  
y una flor blanca en el pecho  
que roja se ha de tornar... (2008: 92-93).

Con la alusión al miedo de Dafnis de hacerle sangrar a Cloe al perder su virginidad, el poema de Méndez termina con el acto sexual que convierte la flor blanca, pura y virginal en una flor roja, manchada de sangre que es necesaria («se ha de tornar...») para rea-



1 lizar plenamente la sexualidad de la mujer<sup>7</sup>. No se puede dudar de  
2 la originalidad y la temática bastante atrevida de Méndez al escribir  
3 sobre la necesaria pérdida de la virginidad para luego disfrutar del  
4 acto sexual que aparece en este poema. Va completamente en contra  
5 de la educación sentimental, sin mencionar la educación católica, que  
6 formaba la experiencia de las mujeres jóvenes de su clase social, la alta  
7 burguesía madrileña. Celebrar el amor carnal como acto natural y un  
8 paso positivo para la mujer soltera que manifiesta abiertamente sus  
9 deseos sexuales resalta el carácter innovador, algunos dirían revolucio-  
10 nario, de la visión poética de Concha Méndez. Wilcox afirma que el  
11 imaginario erótico y la sexualidad en la poesía de Méndez son únicos  
12 y que «[n]o other woman had used them quite so freely and naturally  
13 in Spanish poetry up to that time» [ninguna otra mujer los había  
14 empleado tan libre y naturalmente en la poesía española previamente]  
15 (1997: 100).

16 Sería un error considerar la actitud de la joven poeta hacia una  
17 sexualidad, que destaca el erotismo y se enfoca en el gozo del cuer-  
18 po, como producto de la inexperiencia y la curiosidad juvenil. Así, el  
19 poemario *Vida a vida* dedicado a su marido Manuel Altolaguirre es  
20 un elogio a la unión tanto espiritual como física de la pareja. Méndez  
21 y Altolaguirre contraen matrimonio el 5 de junio de 1932 en la iglesia  
22 madrileña de Chamberí y poco después Méndez publica el poema  
23 «Recuerdo de sombras» en la revista *Héroe*, dirigida y publicada por  
24 el joven matrimonio (Smerdou, 1972: 14). Resulta evidente desde este  
25 ejemplo que la poesía y su dedicación a la escritura y a la publicación  
26 de otros poetas, esos héroes modernos que dan título a su revista, es  
27 la base esencial de su relación de pareja. Se trata pues la suya de una

28  
29 <sup>7</sup> John Wilcox menciona la importancia de la sangre como metáfora de la  
30 vida y la fertilidad en la poesía de Méndez, sobre todo en la imagen de la granada,  
fruta simbólica de la fertilidad femenina (1997: 99).

1 relación basada en la igualdad, el respeto mutuo y el amor. En sus  
2 memorias, Méndez recuerda vívidamente la primera impresión que le  
3 produjo Altolaguirre al verlo recitar su poesía en la Librería Española  
4 en París:  
5

6 Decían que estaba en París con su máquina impresora; entre las  
7 cosas que me mostraron hubo una separata suya con un poema ex-  
8 travagante: «Escucha mi silencio con tu boca». En cada página había  
9 suspendido una palabra; y el efecto que me hizo fue muy grato. Me  
10 preguntaba, ¿cómo podía crear una sensación tan amplia con tan  
11 pocas palabras? (2018: 87).  
12

13 La conexión poética se manifiesta en una influencia mutua que  
14 vemos en la poesía de Méndez a través de los temas del silencio, los  
15 labios, y la comunicación semiótica. Sin embargo, en «Recuerdo de  
16 sombras» los versos se hacen eco del erotismo que ya hemos visto en la  
17 poesía temprana de Méndez, pero aquí este adquiere una dimensión  
18 espiritual donde los cuerpos reflejan la unión de las almas.  
19

20 Sobre la blanca almohada,  
21 más allá del deseo, sobre la blanca noche,  
22 sobre el blanco silencio,  
23 sobre nosotros mismos,  
24 las almas en su encuentro (2008: 183).  
25

26 Se han dejado atrás la playa, la nadadora y el marinero por la cama  
27 matrimonial en la que las almas se ciernen sobre los amantes en un  
28 encuentro reflejado en la unión de los cuerpos. El espacio ya no es pú-  
29 blico ni el acto prohibido, pero, sin embargo, la intimidad y la unión  
30 en el plano espiritual de las almas no sería posible sin la unión de los

1 cuerpos en la cama. Es decir, a través del acto sexual la pareja encuen-  
2 tra la fusión espiritual que no existiría sin el goce de los cuerpos.

3  
4 Síntesis de las horas.  
5 Tú y yo en movimiento  
6 luchando vida a vida  
7 gozando cuerpo a cuerpo (2008: 183).  
8

9 El matrimonio aquí no disminuye la vitalidad de la voz poética y,  
10 por ende, no se lo puede considerar una institución social que oprime  
11 o controla a la mujer como ya hemos visto en la concepción de Fray  
12 Luís y *La perfecta casada*. El matrimonio es un «tú y yo en movimien-  
13 to», la pareja que viaja, trabaja y disfruta de la vida mientras mantie-  
14 ne sus identidades individuales. El verso no dice «nosotros» sino que  
15 distingue entre dos entidades separadas, el tú y el yo que se funden,  
16 pero no pierden su independencia. Esta visión del matrimonio o sim-  
17 plemente de la convivencia desde el punto de vista femenino rompe  
18 definitivamente con las ideas tradicionales de la unión nupcial entre  
19 el hombre y la mujer; ambos viven juntos, pero su unión no resulta en  
20 «una vida» sino en una lucha «vida a vida» de dos seres independientes  
21 que se apoyan mutuamente. La imagen provocadora de la mujer nue-  
22 va sensual y su espíritu de libertad penetran los versos de Méndez que  
23 celebran el movimiento, la lucha y la sexualidad femenina.

24 Aunque vemos en la obra poética de su exilio una tendencia a la  
25 introspección, la vitalidad continúa como eje central en la poesía de  
26 Concha Méndez. A pesar de su exilio en México, que la aleja del mun-  
27 do literario español de una manera más severa que a sus contemporá-  
28 neos masculinos (Bellver, 2001: 26), Méndez sigue escribiendo versos  
29 cortos y sencillos que cristalizan la esencia de su ser poético. El tema  
30 del viaje ya no domina su poesía como anteriormente, pero aparece el

viaje interno liberador en *Con el alma en vilo*, libro inédito durante su  
vida, pero recopilado en su *Poesía completa*, donde escribe

3  
4 «Viaje»  
5 Desde el día que nací  
6 estoy haciendo un viaje,  
7 viaje dentro de mí (2008: 390).  
8

9 El viaje se convierte en símbolo de su doble exilio. Por un lado,  
10 se trata de un viaje personal que empuja a la mujer a abandonar su  
11 estatus social asignado y a experimentar el mundo disfrutando plena-  
12 mente de la vida, de las relaciones íntimas y de un entorno social más  
13 permisivo en el espíritu de la figura de la «mujer nueva» que inspira  
14 su liberación de una restrictiva sexualidad femenina. Por el otro, es el  
15 viaje del exilio político, el viaje que cambia la vida de la poeta al sufrir  
16 las consecuencias de la guerra, de su asociación política liberal, y de  
17 la destrucción de la República en España<sup>8</sup>. Pero también es el viaje  
18 interior, el viaje hasta las profundidades del ser que es la poesía de por  
19 sí y es aquí dónde Méndez encuentra su propia voz poética ubicada  
20 en la libertad.

21 Como hemos visto en el análisis de la poesía de Concha Mén-  
22 dez, la figura de la «mujer nueva» sirve como lente para entender el  
23 cuestionamiento de las rígidas normas sexuales impuestas a la pobla-  
24 ción femenina. Partiendo de las instituciones sociales que ordenan el  
25 comportamiento individual tanto a través del género sexual como del  
26 matrimonio, la iglesia, la familia, la educación, etc., el espíritu rebelde

27  
28 8. Sus recuerdos de la salida de España durante la guerra son realmente angus-  
29 tiosos, pero rememora «Gracias a la República, yo tenía un pasaporte personal (y no  
30 familiar, como se acostumbraba antes), sin el cual no hubiese podido dejar España  
sin Manolo» (2018: 105). El matrimonio se reúne luego en París.

1 de la «mujer nueva» pone en tela de juicio el concepto de la sexualidad  
 2 femenina definida por naturaleza. La «mujer nueva», con su aparien-  
 3 cia controvertida y una presencia visible de la mujer soltera no acom-  
 4 pañada en la esfera pública, desafía la construcción social del género  
 5 sexual. Méndez explota la nueva concepción de la feminidad en su  
 6 poesía al escribir sobre los cuerpos atléticos femeninos, la necesidad de  
 7 explorar el mundo y, sobre todo, la expresión desenfrenada del deseo  
 8 sexual de la mujer. El erotismo es otra manera en que la poesía de las  
 9 mujeres de la vanguardia española se destaca del discurso patriarcal  
 10 dominante, dejando un legado para que los lectores y las lectoras re-  
 11 conozcan el florecimiento poético de la conciencia feminista que tuvo  
 12 lugar durante las primeras décadas del siglo pasado, desafortunada-  
 13 mente olvidada pero no destruida durante la dictadura.

#### 16 REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 17  
 18 BELLVER, Catherine. (2001): *Absence and Presence. Spanish Women Poets of*  
 19 *the Twenties and Thirties*, Lewisburg, Bucknell UP.  
 20 BELLVER, Catherine (1993): «Exile and the Female Experience in the Poetry  
 21 of Concha Méndez», *Anales de la literatura española contemporánea*, 18,  
 22 2, pp. 27-42.  
 23 CAPDEVILA-ARGÜELLES, Nuria (2011): «Autobiografía y autoría de mujer en  
 24 el exilio», *Journal of Iberian and Latin American Research*, 17, 1, pp. 5-16.  
 25 DINVERNO, Melissa. (2003): «Gendered Geographies: Remapping the Space  
 26 of the Woman Intellectual in Concha Méndez's *Memorias habladas, me-*  
 27 *memorias armadas*», *Revista de Estudios Hispánicos* 37, pp. 49-74.  
 28 GONZÁLEZ-ALLENDE, Iker (2010): «Cartografías urbana y marítimas: géne-  
 29 ro y modernismo en Concha Méndez», *Anales de la literatura contempo-*  
 30 *ránea* 35,1, pp. 89-116.

- ILIE, Paul (1980): *Literatura y exilio interior*, Madrid, Espiral. 1  
 JAGOE, Catherine (1994): *Ambiguous Angels: Gender in the Novels of Galdós*, 2  
 Berkeley, University of California Press. 3  
 LEGGOTT, Sarah (2005): «The Woman Writer in 1920s Spain: Countering 4  
 the Canon in Concha Méndez's "Memorias habladas, memorias arma- 5  
 das"». *Hispanic Journal*, 26, pp. 91-105. 6  
 MÉNDEZ, Concha (2008): *Poesía completa*, ed. Catherine Bellver, Málaga, 7  
 Centro Cultural Generación del 27. 8  
 OTTO, Elizabeth and Vanessa Rocco (eds.) (2011): *The New Woman Interna-* 9  
*tional: Representations in Photography and Film from the 1870s through the* 10  
*1960s*, Ann Arbor, MI, U of Michigan P. 11  
 RICHMOND, Kathleen (2003): *Women and Spanish Fascism: The Women's* 12  
*Section of the Falange 1934-1959*, London and New York, Routledge. 13  
 SMERDOU ALTOLAGUIRRE, Margarita (1972): «Introducción», *Las islas invi-* 14  
*tadas*, Manuel Altolaguirre, Madrid, Castalia. 15  
 ULACIA ALTOLAGUIRRE, Paloma (2018): *Concha Méndez. Memorias habla-* 16  
*das, memorias armadas*, Sevilla, Renacimiento. 17  
 VALENDER, James (ed.) (1995): *Concha Méndez Poemas (1926-1986)*, Madrid, 18  
 Hiperión. 19  
 VALENDER, James (ed.) (2001): *Una mujer moderna: Concha Méndez en su* 20  
*mundo (1898-1986)*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estu- 21  
 diantes. 22  
 VIVES, Anna (2016): «Heterotopía y género en los poemas del mar de Con- 23  
 cha Méndez», *Bulletin of Spanish Studies*, 93, 6, pp. 947-64. 24  
 WILCOX, John (1997): *Women Poets of Spain, 1860-1990*, Urbana y Chicago, 25  
 University of Illinois P. 26  
 27  
 28  
 29  
 30