

LA MÚSICA EN LA POESÍA DE CONCHA MÉNDEZ

María José Jiménez Tomé

Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Málaga*

Abstract: Concha Mendez was a poet of the named 27 Spanish Generation or 27's Group. The reality was that the women were not admised in the famous group by her sexual condition. This article is a condensed study about the presence of the music in her poetry. The sensibility of this author proove that Mendez has a particular world plenty of diferents arts. When she wrote poetry or theatre, she tried to reflect her own space with a multiplicity of images and movement with the idea to represent herself as the new woman of the modernity.

Resumen: Este artículo es un acercamiento a la obra de Concha Méndez a través de los elementos musicales que ella inserta en su poesía. La música aparece en su obra poética como un elemento más a tener en cuenta, manifestando el mismo deseo del vanguardista grupo del 27 de aunar las distintas artes. Aún compartiendo los mismo principios estéticos Méndez no fue admitida como parte del mencionado grupo. Es evidente que trató de expresar en su poesía y en su teatro un espacio en movimiento como reflejo de su propia modernidad.

En «I. Las mujeres de mis contemporáneos», texto perteneciente al libro *Los autores como actores y otros intereses literarios de acá y de allá*¹ el malagueño José Moreno Villa nos relata con bastante ironía el siguiente hecho que hasta el momento es bien cierto que había pasado desapercibido:

* **Dirección para correspondencia:** Calle Cáceres, 2º tramo, nº 56, Villa Quínin. 29018 MÁLAGA

1 José Moreno Villa, *Los autores como actores y otros intereses literarios de acá y de allá*, México, El Colegio de México, 1951, pp. 13-14.

«Este es un tema para brindarlo a los psicólogos y a los historiadores de la literatura española peninsular. No lo he visto señalado por nadie. Sin rebuscar mucho, llego a sumar 17 escritores y artistas españoles casados con extranjeras. Pérez de Ayala, con yanqui; Maeztu, con inglesa; Araquistáin, con suiza; Picasso, con rusa y con francesa; Madariaga, con inglesa; Negrín, con rusa; Onís, con yanqui, en segundo matrimonio; Juan Ramón, con mixta de española y yanqui; León Felipe, con mexicana; Gómez de la Serna, con argentina; Guillermo de Torre, con argentina; Pedro Salinas, con argelina-española; Jorge Guillén, con francesa; y quien suscribe con mexicana.

De estos hombres —artistas, literatos o intelectuales—, los más viejos nacieron hacia el 80 del siglo pasado, en la penúltima decena. De modo que ellos representan unas cuatro generaciones si a cada generación adjudicamos 15 años.

Cuatro generaciones consecutivas de españoles notables que han buscado sus compañeras en países distintos, pero no en el suyo. ¿Ha ocurrido esto alguna vez en la ya larga vida de la cultura española?

De ello se pueden deducir muchas cosas; desde luego que para el amor conyugal, esas cuatro generaciones fueron extranjerizantes. Y habría que buscar el porqué. ¿Nos ocurrió con el amor lo que con la literatura, el arte, la filosofía, la pedagogía y las ciencias positivas? ¿Fue por el hecho de salir a estudiar por lo que caímos en redes extrañas? En algunos casos, sí; en otros han concurrido circunstancias muy diversas seguramente, y que yo no podría señalar por falta de datos.

Me asalta sin embargo, una interrogación que seguramente asaltará al lector: ¿hay en este fenómeno algo de desdén para la mujer española?

Creo que, en el fondo, y en muchos casos, sí. Es doloroso decirlo. La culpa no es de la índole femenina de la mujer española, sino de la educación que se le daba entonces. La mujer española tiene condiciones inmejorables, pero no para compañera de intelectuales, artistas y escritores. En el orden intelectual o artístico estaban sin lastre, no podían ser compañeras, no pasaban de aburridas amas de casa. ¿Cómo era la mujer de Unamuno? Nadie la conoció en sociedad. Nunca la vi con él. Y cuando visité a don Miguel en su casa de Salamanca, me abrió ella la puerta, pero no me fue presentada por el maestro. Don Miguel habla de ella con cariño, y hasta dice que no conoció otra mujer en su vida. Con ella tuvo once hijos, pero ¿fue su compañera de preocupaciones filosóficas y líricas? Lo dudo mucho. Y cuidado que no todas las extranjeras casadas con este lote de españoles son compañeras en este sentido que acabo de señalar; pero basta con que la educación recibida por ellas sea lo suficientemente amplia como para no extrañarse de las preocupaciones o problemas en que solemos andar metidos. Las “niñas” burguesas españolas de nuestro tiempo eran muy aburridas, y a cualquier cosa de orden espiritual que se les comunicaba respondían con un “no seas bobo”. Era imposible hablar con ellas de otros motivos que los sociales más inmediatos y corrientes.

La historia literaria tendrá que anotar este fenómeno ocurrido precisamente en uno de los períodos más brillantes de España.»

Dicho esto, nos debemos preguntar qué clase de educación recibían las niñas —futuras mujeres— en aquella época. Afortunadamente hay estudios magníficos sobre esta cuestión y testimonios directos, entre ellos el de nuestra poeta Concha Méndez.

Ella transmitió a su nieta Paloma Ulacia Altolaguirre todos aquellos recuerdos de su niñez, juventud y madurez, convertidos en un bellissimo y locuaz libro de memorias. Y precisamente en ellas, publicadas con el título de *Memorias habladas, memorias armadas*, Concha Méndez nos comenta el inconsistente sistema educativo de sus tiempos:

*«A nosotras, las niñas, nos enseñaban en la escuela materias distintas a las que aprendían los niños; a ellos les preparaban para que después siguieran estudios superiores; nosotras, en cambio, recibíamos cursos de aseo, economía doméstica, labores manuales y otras cosas que nos harían pasar de colegialas a esposas, mujeres de sociedad, madres de familia. En realidad, una pagaba la escuela para que nos enseñaran a divertirnos y a tener educación. Lo demás, un poco de geografía, un poco de historia, un poco de nada.»*²

Siendo *un poco de nada* la base que sustentaba la educación de las niñas, es razonable que Moreno Villa y otros intelectuales apreciaran la nula preparación de estas mujeres españolas de su época, pero es evidente que él no plasma en su libro cómo siente y vive la otra parte de esta historia. Porque no olvidemos que los hombres de la época no deseaban en modo alguno que sus esposas fueran sus iguales, sino sus sirvientas, sus ayudantes, pero —eso sí— prohibido destacar o ‘sacar los pies del plato’.

Por otra parte el mantenimiento de un sistema educativo ineficaz pone de manifiesto que los hombres —pues, no por casualidad han estado los hombres permanentemente en el poder— han puesto una gran voluntad por perpetuar esta frustrante situación para la mujer española. Así que... ¡cómo no sufriría Concha Méndez al ver todas las dificultades y zancadillas que aguantaba, cuando su mayor deseo era formar parte de esa generación de poetas e intelectuales, reconocidos en la historia de la literatura como generación del 27!

De todas las artistas y escritoras, quizás ninguna se encuentra más olvidada que Concha Méndez. Nadie parece ser consciente de que Concha Méndez, junto a su marido Manuel Altolaguirre editaron las más jóvenes y modernas revistas de literatura, gracias a las que tuvimos noticias y conocimiento de la existencia de la vanguardia, que nacida tras los Pirineos, se aclimató en sus principios y en sus aspiraciones en aquellas revistas.

Esas revistas, únicas y cardinales para el nacimiento y difusión de la nueva literatura nacieron del esfuerzo y de las manos de Manuel Altolaguirre, pero también de Concha Méndez, porque ella también estaba allí. Por lo tanto, sin su decidida aportación económica, su fuerza mental y... física no hubieran existido *Héroe*, *1616*, *Caballo verde para la poesía*, ni las magníficas colecciones de libros poéticos que también contribuyó a imprimir “La Tentativa Poética”, Suplementos de *1616*, la colección “Héroe”. Pero tampoco debemos olvidar que también a su cargo estaba el hogar familiar, y el cuidado de su hija. Siempre existió la

² Paloma Ulacia Altolaguirre, *Concha Méndez, Memorias habladas, memorias armadas*, Madrid, Mondadori, 1990, p. 27.

doble jornada y el pluriempleo femenino en trabajos trascendentales para el funcionamiento de la sociedad, pero nunca fueron ni son trabajos remunerados. Y, a pesar de ser única su labor como impresora y único también el resultado, su nombre no consta en los manuales de la literatura española. Y hay otro hecho significativo que hacer constar: a pesar de ser la autora de una lírica consistente, obras de teatro, guiones de cine, no existe aún la constancia de un claro reconocimiento de Concha Méndez como escritora.³ Por ahora, ella y su obra como la de otras autoras son parte principal de cursos de doctorado, o cursos especializados en mujeres y género. Esto es: hoy son la parte constituyente del gueto de la literatura.

Excluida de la famosa *Antología* de Gerardo Diego, tanto en su primera edición, de 1932, como en su segunda, de 1934 (en la que, como se sabe, sí se incluyeron poemas de dos mujeres, Ernestina de Champourcin y Josefina de la Torre), su poesía sólo muy de vez en cuando ha sido tomada en cuenta por quienes escriben la historia de la literatura española contemporánea. La suya, hay que confesarlo, es una obra muy heterogénea; pero esto no justifica en modo alguno el olvido. Porque en sus mejores momentos Concha Méndez nos dejó unos poemas admirables, que bien merecerían figurar en cualquier antología de su generación.

En vano se repasarán las memorias y recuerdos de la época en busca de apreciaciones de la actividad literaria o editorial de Concha Méndez. Simplemente no están. La imagen que se ha transmitido es la de la personalidad de la mujer de Altolaguirre o su hogar por ser punto de encuentro de poetas e intelectuales de toda índole. Y sin embargo, los hechos deberían hablar por sí solos. Concha Méndez es una de las pocas mujeres españolas que desempeña tareas editoriales en estas fechas. (Por lo que se me alcanza, la única otra mujer involucrada en la edición de poesía por aquellos años, es Carmen Conde, que colaboraba en la revista murciana *Sudeste* —de 1930-31— y, presumiblemente, en sus colecciones de poesía junto a su esposo Antonio Oliver Belmás.)

3 La producción de Concha Méndez es extensa y variada. Al igual que en el caso de María Teresa León escribió teatro, guiones de cine y una autobiografía. Destacó como poeta de la vanguardia española y, a pesar de esto, seguimos apreciando la voz atronadora del silencio que la rodea.

Su obra consta de: *Inquietudes: poemas*, colofón de José Lorenzo, Madrid, Imprenta de Juan Puedo, 1926, *Surtidor: poesías*, Madrid, Imprenta Argis, 1928, *Canciones de mar y tierra*, prólogo de Consuelo Berges y dibujos de Norah Borges, Buenos Aires, Talleres Gráficos Argentinos, 1930, *Vida a vida*, prólogo de Juan Ramón Jiménez, Madrid, La tentativa poética, 1933, *Niño y sombras*, Madrid, Héroe, 1936, *Lluvias enlazadas*, con un retrato lírico por Juan Ramón Jiménez, La Habana, Imprenta La Verónica, 1939 (El ciervo herido), *Poemas. Sombras y sueños*, México, D.F., Rueca, 1944, *Villancicos de Navidad*, México, D.F., Rueca, 1944, *Villancicos de Navidad*, Málaga, Librería Anticuaria El Guadalhorce, 2ª ed. aumentada, 1967, *Antología poética* [selección de María Dolores Arana], México, D.F., Joaquín Mortiz, 1976 (Las dos orillas), *Vida a vida y vida o río*, prelim. de Emilio Miró y retrato de la autora por José María Prieto, Madrid, Caballo griego para la poesía, 1979, *Entre el soñar y el vivir*, México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1981 (Cuadernos de Poesía). Obras de teatro: *El personaje presentido* y *El ángel cartero*, Madrid, Imprenta de Galo Sáez, 1931, *El carbón y la rosa*, dibujos de José Moreno Villa, Madrid, Imprenta de Concha Méndez y Manuel Altolaguirre, 1935, «Nacimiento I, *El Solitario*», *Hora de España*, XVI, Valencia, abril de 1938, «Amor II, *El Solitario*», *América, Revista mensual. Tribuna de las democracias*, 26, México, D.F., 3 de abril de 1944, «Soledad III, *El Solitario*», *América*, 44, México, D.F., 31 de octubre de 1945. Guiones cinematográficos: *Historia de un taxi*. Relatos, conferencias y una cantidad significativa de su obra permanece inédita.

Para una relación exhaustiva de toda la obra de Concha Méndez y una bibliografía sobre esta, véase *Una mujer moderna. Concha Méndez en su mundo (1898-1986)*, Edición de James Valender, Madrid, Residencia de Estudiantes, 2001, especialmente las páginas 243-259.

Hablar de Concha Méndez es, por encima de sus innegables calidades poéticas y dramáticas, hablar de la afirmación y creación del «modelo» de mujer nueva, independiente, activa. Y el proceso de formación de ese «modelo», las luchas que conllevó y las tareas a las que se enfrentó, suponen una aventura personal y única dentro de las mujeres de su generación.

También es cierto que estos primeros años de formación y creación de su personalidad han acabado devorando su posterior labor literaria y que, en la actualidad, es más conocido «el personaje» que la poeta y dramaturga. Algo con lo que han tenido que luchar la mayoría de sus contemporáneas que, además de creadoras, lograron imponerse como «compañeras» de los hombres de su generación. Aclarado este punto, que parece obligado, al hablar de las mujeres de su generación, el proceso de emancipación humano y creativo de Concha Méndez no fue tarea fácil y en esa lucha por su libertad, o independencia, gastó muchos años y esfuerzos. Nacida en una familia acomodada y moviéndose en un medio convencional respecto al papel de la mujer en la sociedad, Concha Méndez se rebela desde el principio. Quizás su condición de «primogénita» de once hermanos sea lo que conforma un carácter rebelde e independiente desde su infancia.

Los numerosos casos de enfrentamiento a ese destino prefijado por su condición de mujer son minuciosamente relatados, y con mucha gracia, en su precioso libro de memorias, *Memorias habladas, memorias armadas*⁴, —menos *armadas* de lo que deberían— y a este volumen remito al lector para no repetir anécdotas y acontecimientos anteriores a 1925, año en el que Concha Méndez descubre su capacidad poética y por medio de la poesía inicia su camino hacia la emancipación. Debo añadir que, a diferencia de las memorias de María Teresa León, la autobiografía de Concha Méndez responde a una personalidad afirmada y segura de sí misma, sin tapujos.

La poesía de Concha Méndez es la palabra que sobrecoge, la que en sí misma lleva el temblor de la emoción. La emoción que transmite la poeta es idéntica a la que los demás sentimos. Amor, odio, ira, belleza, todas las ilusiones y las pasiones, están contenidas en el ser humano. La buena poesía es la que recoge todas estas experiencias humanas y las sabe transformar en palabra.

Es cierto que en este caso siempre nos encontramos con la dificultad de intentar definir la poesía. Si nos remitimos a su esencia sencillamente podemos decir que la poesía es, sobre todo, sonido, y si queremos atinar un poco más dentro de esta definición, diremos que la buena poesía es aquella que nos traspasa un buen sonido. Es un reconocimiento de la belleza de la palabra, de la sílaba, de la letra, de las consonantes y las vocales que se cruzan en un concierto de frases. Podemos verificar que nuestra poeta se sustentó y contuvo desde sus primeros libros, poemas que se basaban en conceptos y metáforas engarzadas directamente con el mundo de la música, del sonido, de la armonía.

Ya en *Inquietudes* (1926)⁵ —su primer libro— Concha Méndez en su poema ‘Dintel’ menciona que *su pluma tiene sed de cantares* y que [*sic*] *su alma lleva claros acordes de tierras gélidas*. El automóvil es *una cantata de bocina*. La tormenta es definida como *los*

4 Paloma Ulacia Altolaquirre, *Memorias habladas, memorias armadas*, prólogo de María Zambrano, Madrid, Mondadori, 1990.

5 Concha Méndez, *Inquietudes*, Madrid, Imprenta de Juan Pardo, 1926.

trágicos acordes de la Gran Orquesta; abundando en este primer poemario hallaremos metáforas que aluden a términos musicales como sinfonía, melodía, ritmo, tono, pausa, intermedio, copla, cantata. En sus poemas convoca instrumentos como el piano, la *balalaika* de cuerdas pálidas, la campana, violines, viola. Títulos de composiciones tales como 'Canción de la carretera', 'Balada', 'Jazz-Band', 'Canción', nos indican que su poesía en sí misma es un acto exigente de comunicación con el mundo exterior, pues en ellos nos revela que quisiera conocer lo que podríamos denominar metafóricamente *la música del mundo*, la libertad con todos sus sonidos.

Quizás podría estar incidiendo en esa necesidad de liberación, pues como antes he enunciado nunca hubo una autora que pusiese tantas veces de manifiesto su empeño en emanciparse para poder desarrollar sus deseos más íntimos. En la joven Concha Méndez se advierte una incesante búsqueda de un camino hacia la perfección. Pero, lo que ella desea y espera está siempre lejos. No está a su alcance la más sencilla aspiración de cualquier ser humano: la libertad. Acerquémonos a su poema 'Nocturno'⁶ en el cual nos sitúa en primer plano una plaza, y una campana muda que mira desde su torre. La campana, —muda y sin embargo altiva— observa el transcurrir de la noche y del mundo, sin tener opción alguna a participar de aquello que contempla. Concha Méndez, como la campana y el pueblo dormido, espera y... todas las puertas están cerradas. No hay percepción de vida, porque no hay energía sino mutismo. Es como si ella permaneciera forzosamente escondida.

Podemos, por tanto, conjeturar que el uso de este universo que pertenece al mundo de lo sonoro tiene un significado simbólico preciso que permite ver lo que ella desvela u oculta según la expresión de su universo interior.

Denise Levertov conoce y define perfectamente cómo la escritura poética puede asociarse a la experiencia del sentimiento de la música: «*Escribir poesía es un proceso de descubrimiento, de revelación de la música inherente, la música de correspondencias, la música del paisaje interior. Corre paralelo con lo que en la vida de una persona se llama individuación: la evolución de la conciencia hacia la totalidad, no un aislamiento de la percepción intelectual, sino una percepción que abarca todo el ser, un conocer, un tocar, un 'estar en contacto'.*».⁷

Siempre, al fin y al cabo, se trata de la persona y el mundo, de la poeta y el mundo; pero ¿cómo resolver el mundo en palabras, en sonidos? Dificil planteamiento, pues la mujer, la poeta a la que nos referimos ha estado demasiado tiempo ensimismada y su gesto ineludiblemente debe ser salir al exterior con arrojo. Es como si para Concha Méndez ser, vivir y escribir fueran la misma cosa. El poema en ella es una exhalación, un efluvio vertiginoso de deseos de escape, que no de huida. Su profundo suspiro emana desde el interior de su ser, es la expresión de la vida que una vez que brota hacia el exterior se diluye con el mismo fervor.

Y es que, en autores como ella la poesía nos remite a una serie de connotaciones y de significados que nos van a indicar que la poesía es mucho más que palabras, y esto es porque la poesía es no sólo el que la palabra recoja el concepto que lleva en sí, sino que es

6 *Ibidem.*

7 Denise Levertov, *El poeta en el mundo*, trad. de Ugo Ulive, Caracas, Monte Ávila Editores, 1979.

algo más que eso. La palabra sigue siendo en sí misma, en cuanto poesía, el reducto de una emoción que se conserva en sí y por sí misma, y que no tiene relación con el mundo que la circunda.

Paul Valéry estableció la diferencia entre la prosa y la poesía⁸:

«La prosa busca algo, camina hacia algo, conserva, dentro de su palabra, los objetos que ha recogido. Es como la marcha, como el caminar, como el 'ir hacia', tiene un fin, tiene un objeto. Tiene una razón de ser fuera de sí misma. La poesía, aunque tenga esa misma relación, cuando está acabada, ya no busca nada. Mientras la prosa 'va hacia', recoge algo, la poesía se recoge en sí misma, ésta es la auténtica, la verdadera poesía, que muchas veces, claro, se comunica con experiencias cotidianas y eso la lleva a incorporar en su temblor interno la existencia del mundo; pero una vez escrita, vale por sí misma, en sí misma se corrige, se asusta, tiembla, se alegra o se entristece. La poesía es la forma superior del arte. Sin ella no podríamos vivir».

Con Paul Valéry nos encontramos que existió coincidencia con las aspiraciones de la llamada Generación del 27: alcanzar un ideal, el de la poesía pura. En la persecución de este ideal de «poesía pura», Valéry no cesó de llevar a cabo simultáneamente su actividad poética y su reflexión sobre la poesía. El lenguaje poético, según él, no sería solamente uno de los modos de lenguaje, sino un medio de transmitir *«lo que atañe a todo ser que tenga capacidad de sentir, a través del sonido, del ritmo, las aproximaciones físicas de las palabras, el predominio de sus efectos de inducción o de sus influencias mutuas, los cuales a expensas de su propiedad se consumen en un sentido definido y cierto»*. Así debemos pensar que la poesía tiene su propia lengua. Y su tiempo finito...

Este consumarse de las palabras y de su sentido del que nos habla Valéry podría relacionarse con ese ir y venir de las palabras, que una vez expuestas de viva voz se desvanecen, se evaporan, se las lleva el viento. Pero este es el juego eterno de la poesía que como el 'Viento de primavera'⁹ aparece y desaparece:

*El viento por los campos
juega con las hojas.
después, marcha a la mar
y juega con las olas.*

*El viento vuelve a tierra:
va hacia las amapolas,
los trigos, las colinas,
y estremece las sombras.*

8 Véase Paul Valéry, *Oeuvres I*, Variété, «Théorie poétique et esthétique», París, Éditions Gallimard, 1957, 1857 páginas, pp.1412-1415. La traducción es mía.

9 *Ibidem*.

*Fatigado del juego
se esconde por las frondas.
Y en los jardines duerme,
entre lirios y rosas.*

Frente al poema anterior sin duda estático, en éste —como fiel reflejo del viento al que quiere representar— sentimos el movimiento en toda su pureza, y se asoma o se oculta ante nosotros. Es una imagen del viento paseando por el campo. Como podemos observar en éste y en otros poemas, Concha Méndez asumió el verso libre, que es una forma que se impuso a partir de los años veinte, y que los surrealistas aplicaron a la poesía; la diferencia con la poesía clásica estribará sobre todo, en que se apoya en la imagen, en la metáfora, más que en la emoción y la música de la palabra. Concha Méndez, con ayuda de su imaginación encuentra la belleza precisamente en la forma metafórica de evocar el mundo. Tarde o temprano persistirá su deseo de expresar los toques más íntimos del espíritu. La poesía sin medida; la poesía sin descifrar lo que es un pie, lo que es una sílaba respecto de otra, si se apoya en otras formas, como la metáfora, entonces puede ser tan hermosa como la poesía clásica... Lo fundamental es la diferencia expresiva...

La poesía tiene su propio ritmo, como lo tiene la música. Tiene su propio compás: tanto un arte como el otro —música (flamenco) y poesía— no deben estar siempre medidos, siempre acentuados donde deben acentuarse, sino que deben estar, desde luego, bien escritos, bien expresados, contenidos en aquello que precisamente quieren revivir o hacer que permanezca.

A medida que transcurre el tiempo, la madurez que afecta a todo, proporcionará a Concha Méndez modos distintos de plasmar la palabra y la imagen en el poema. No puede conformarse con un destello, con una imagen relámpago sino que el proceso del *continuum* vital la guiará hacia la reflexión de lo contemplado. Pero esto no va a significar que por el momento Concha Méndez abandone sus aspiraciones más elementales y las más trascendentales también. Porque elemental para ella era viajar, recorrer mundo y lo trascendental para ella era saciar su curiosidad, conocer. Esta curiosidad era inagotable lo cual nos remite y habla muy directamente de su inteligencia.

Para Concha Méndez —que observaba y miraba todo a través de sus grandes ojos— había que contemplarlo todo como si fuera nuevo. Todo lo inédito es válido y hay que expresar en los poemas toda la modernidad posible: el poema debe ser capaz de expresar todo lo novedoso de los años veinte. Todo le interesaba y todo lo visualizó con su mirada de poeta admiradora de lo sintético que por aquel entonces se estaba inventando como un arte además de un instrumento. Todo es digno de despertar su admiración: lo nuevo y lo viejo, la naturaleza y la ciudad, el automóvil y la bicicleta, su ciudad y las ciudades lejanas. Lo valioso de su mirada debe ser contenido en su poema.

En este sentido, Concha Méndez me recuerda al poeta y novelista Paul Morand, quien escribía que:

*Un viaje es una nueva vida, con un
nacimiento, un crecimiento y una muerte,*

*que nos es ofrecida en el interior
de la otra. Aprovechémoslo.*¹⁰

Ambos autores coinciden en una urgencia inexplicable por conocer el mundo cuando ni el mundo ni ninguno de ellos tenían ninguna prisa. Si el tema del viaje es también recurrente en Concha Méndez, se aprecia asimismo que nace desde la infancia, y podemos relacionarlo con su amor al mar, a la natación, a la navegación que tantas veces se menciona en sus poemas: es como si ese deseo primario de ser ‘capitán de barco’ brotara una y otra vez como liberación para su espíritu enjaulado. ¿No será un viaje a la semilla su poema ‘Mapas’?

*Los mapas de la escuela
todos tenían mar
todos tenían tierra.*

*¡Yo sentía un afán
por ir a recorrerla!...*

*Soñaba el corazón
con mares y fronteras,
con islas de coral
y misteriosas selvas...*

*Soñaba el corazón...
¡Oh, sueños de la escuela!*

De estas necesidades reales o ficticias apremiantes nace el estilo personal que también resulta en nuestra poeta Concha Méndez una poesía que avanza a golpe de imágenes y que ha dejado atrás la música al igual que acabamos olvidando la vieja y oxidada caja de la abuela de mamá.

Pero nada tiene que ver la música con la musicalidad del poema que fue el modernismo, el simbolismo, Mallarmé, Moréas, Juan Ramón, Machado, Villaespesa... Aquella generación —la de Concha Méndez— hizo de la imagen, de la metáfora, la clave de su narrativa lírica. La poesía, para ellos, está en la imagen. Esto lo hereda el surrealismo y después lo hereda nuestra española generación del 27. No es que nadie abjurase de nada, sino que arrasó el imperio de la imagen que todavía nos sigue proveyendo de metáforas. Y es que la poesía del siglo XX fue ante todo imagen. En España venía de Góngora y Quevedo y esto le dio un sedimento y una potencia que la hicieron inmortal, en complicidad siempre con la prosa poética.

Esta supremacía de la imagen sobrevuela toda la obra poética de Concha Méndez y ella seguirá haciendo uso de metáforas imaginativas que aluden a la naturaleza del hecho poético y del hecho musical. En su segundo libro de versos *Surtidor*,¹¹ la poeta colma sus rimas de

10 Véase Paul Morand, *Poèmes*, París, Gallimard, 1998. La traducción es mía.

11 Concha Méndez, *Surtidor*, Madrid, Imprenta Argis, 1928.

sirenas, seres conformados de elementos indeterminados pertenecientes al aire o al mar —a veces aves, otras peces— pero siempre seres seductores, apasionados y sobre todo viajeros. Si en otros relatos mitológicos hemos sido testigos de la presencia de malvadas sirenas, en Concha Méndez nos abordan sirenas muy cantarinas y también muy cantaoras. La sirena que escolta al capitán en el poema ‘Navegando’ es *una sirenilla gitana que es cantaora y morena*. Equipara en ‘Nadadora’ *los cantos de sirena a los versos*, y en ‘Primaveral’ todo canta: la alondra y el agua del río. La bailaora también hace acto de presencia en el poema del mismo título:

BAILAORA

*El candil ciñe sombras a la pared encalada
Un nocturno de bronce.
Y líricos fandangos
sonando en la guitarra.
Primer plano:
Serpientes
Ritmos
Volantes
(Armenia la bailaora.)
Y voces desconcertantes.
Intermedio.
Una ronda de aguardiente.
(Por la noche bronceada
nubes de sangre caliente.)
El candil ciñe sombras a la pared encalada.
Ya al dintel
va llegando
la luz de la alborada.
...¡A Armenia la bailaora
no la llamaría Armenia
que la llamaría
Aurora!...*

Curiosamente la segunda parte de este volumen se llama ‘Ritmos’.

Su tercer poemario que es de 1930 lleva el elocuente título de *Canciones de mar y tierra*¹². En este libro viajero Concha recorre el mundo real y el mundo de su imaginación, el cual irá adornado de distintos ritmos, dedicatorias, ciudades y músicas. En el poema DÍA situado en Madrid escribirá: *Por este día de Otoño vagando va una canción, una canción ámbar y oro que me dora el corazón*. En PLAYA, también poema madrileño, nos describe

12 Concha Méndez, *Canciones de mar y tierra*, Buenos Aires, Talleres Gráficos Argentinos, 1930. Ilustraciones de Norah Borges y palabras preliminares de Consuelo Berges, pp. 31, 34, 44, 51, 53, 55.

su emoción al vislumbrar el mar y *la canción de las olas*. Desde San Sebastián, en DÍA DE AGOSTO, nos transporta hacia unos vibrantes *ritmos de jazz que las brisas traían, en la mañana de oro*. Curiosamente en Londres y con el título de HYDE PARK, poema dedicado al Cónsul Julio L. Lago, la poeta ejercerá de embajadora y tratará de definir a través del poema lo que, sin duda, es lo más genuino andaluz, y de profundo sentimiento, esto es el *cante Jondo*.

*Nadie pasa. Soledad.
El viento trae cien canciones.
Las ciento se prenderán
de la niebla en los rincones.
La luz descende al verdor
y a las sombras violeta.
En lo alto, en el azul,
el rojo de una cometa.
Nadie pasa. Una canción
me está gritando en el viento;
y llama a mi corazón,
que en el corazón la siento...
Nadie pasa.
Y yo he escuchado un lamento...
Cante jondo*

En el poema DANCING se baila el fox e incluso *las brisas van soñando canciones*. La autora es plenamente consciente del poder de ensoñación de la música que es capaz de trasladarnos a otros mundos; en EL NIÑO ARQUERO geografías y astronomías son susceptibles de ser cantadas.

En *Poemas, sombras y sueños* (1944) la música es asimismo un modo de atravesar el pasado, de sentir aquellas guitarras que retratan el sentir de un pueblo, el Madrid a cielo abierto de la verbena de San Isidro que Concha Méndez puede ver con los ojos cerrados. El paso del tiempo y la permanencia del constante dolor ruegan la existencia de la música para aliviar la pena y la nostalgia, en este tiempo de *canción de nieves y golondrinas*, donde *el aire sueña canciones*. Ahora se trata de una súplica: *Canciones venid a mí; devolvedme la alegría*.

No obstante, hay que señalar un fugitivo cambio de actitud en *Vida o río* (1979): en un principio se desvela un optimismo inesperado porque las penas no se han ido, pero se han suavizado. Hay nuevos propósitos para llenar de sustancia los soberanos espacios de los días, las hojas en blanco: VOY: *voy a llenar de versos las horas de mi vida. Voy a vivir cantando a todo cuanto exista*.

Pero ese mismo transcurrir de las horas, y de los días acentúan una tristeza, el profundo desconsuelo, y puede que la música la interne aún más en el desconcierto. Por esa razón, la poeta pide a la CANCIÓN:

*Canción, no cantes en mí,
sal afuera a pasearte,
que algunos has de encontrar
que bien quieran cobijarte.
Que hoy me entristece el cantar.*

La época de juventud de Concha Méndez coincidió con la decadencia de los cafés-cantante, que fueron sustituidos durante el primer cuarto de siglo por los tablaos, y la música moderna, en tiempos de la poeta, era el jazz, género del que muchos autores de la generación del 27 disfrutaban y al que Concha Méndez dedicó algunas de sus composiciones. Pero sabemos por sus *Memorias* de su aprecio por el baile, las verbenas y la música, como persona de carácter alegre que era.

No obstante muchas fueron las dramáticas circunstancias que hicieron callar a la poeta: guardó un estricto silencio durante treinta y cuatro años. Ella acopiaba en sí *la música del silencio que es la que oye el alma* y el LLANTO POR DENTRO que en su poema lo expresaba como *El llanto que no se ve, es el verdadero llanto*.

¿No será esta —la voz de la poeta— lo mismo que la voz desgarrada del cantaor utilizada para contar historias trágicas de penas y lamentos en su lucha contra la adversidad? Las palabras de los poemas tejían historias de amores ganados y perdidos, pasiones prohibidas o una muerte silenciosa que llega en medio de la oscuridad de una noche.

El sentimiento, la expresión, la magia, la espiritualidad, la sensualidad. Todo ellos nos remite al encuentro entre el yo interno del poeta y del cantaor. ¿No es el flamenco una historia contada con palabras, con imágenes, sonidos, movimientos, emociones...?

Algunos poetas pueden llegar a lo sublime cuando logran que su obra poética sea música hablada, lo que produce un gran placer en la sonoridad y en el sentido.

La palabra del poeta puede surgir a petición del orden musical de su sensibilidad, proponiéndose lograr el lenguaje adecuado y buscar la sonoridad; cuando logra nuevas formas para expresarse y cuando pretende crear una forma distinta al lenguaje cotidiano.

Las palabras cantadas son la respuesta a una lectura meditada sobre las artes en general. No existe una relación más vanguardista que la que hoy se pone en práctica entre las distintas artes: la pintura invade la lírica, la música se traslada al verso, la letra llega a los cuadros, el pensamiento determina la plástica, etc.

En este sentido, Jean Cocteau afirmaba que el arte debía servir por igual a las nueve musas. Se daba así un paulatino desvanecimiento de las barreras entre disciplinas y entre géneros, imponiéndose una nueva mirada para superarlas, puesto que los mismos principios eran válidos para la poesía, la pintura o la música. Si Jean Epstein hablaba de «*una música que entra por los ojos*»¹³, también hoy y de este modo, podemos hablar de una poesía que entrará por los oídos; así, el nuevo arte será entendido como un hecho creacionista porque a partir de la música hoy la poesía de Concha Méndez se re-crea.

13 Vid. Jean Epstein, *La poésie d'aujourd'hui: un nouvel état d'intelligence*, Lettre de Blaise Cendrars, Parid, Édition de La Sirène, 1921.