

UNA MUJER MODERNA.
CONCHA MÉNDEZ EN SU MUNDO
(1898 - 1986)

*Actas del seminario internacional celebrado en la Residencia
de Estudiantes en mayo de 1998 con motivo del centenario
del nacimiento de Concha Méndez*

CONCHA MÉNDEZ
ERNESTINA DE CHAMPOURCIN
CONSUELO BERGES
MARÍA ZAMBRANO

ROBERTA QUANCE
ALFONSO SÁNCHEZ RODRÍGUEZ
JUAN PÉREZ DE AYALA
JAMES VALENDER
PILAR NIEVA DE LA PAZ
EMILIO MIRÓ
CATHERINE G. BELLVER
JOHN C. WILCOX



Publicaciones de la Residencia de Estudiantes

La publicación de este libro ha sido posible gracias a la ayuda del



Primera edición, 2001
© Herederos de Consuelo Berges, Ernestina de Champourcin, Concha Méndez y María Zambrano

© Catherine G. Bellver, Emilio Miró, Pilar Nieva de la Paz, Juan Pérez de Ayala, Roberta Quance, Alfonso Sánchez Rodríguez, James Valender, John C. Wilcox

© de esta edición: Amigos de la Residencia de Estudiantes
Pinar, 23, 28006 Madrid

ISBN: 84-95078-01-5
Depósito Legal: M-23.485-2001

Impreso en España

ÍNDICE

PREFACIO	
James Valender	9
CONCHA MÉNDEZ EN SU MUNDO	
CONCHA MÉNDEZ (1967)	
Concha Méndez Cuesta	15
CONCHITA MÉNDEZ, DEPORTISTA, POETISA Y CINEASTA (1927)	
Txibirisco	23
EL CINEMA EN ESPAÑA (1928)	
Concha Méndez Cuesta	27
CAMPEONA DE NATACIÓN Y POETISA. CONCHA MÉNDEZ DEL LYCEUM CLUB (1928)	
Gamito Iturralde	33
UNA VISITA A ELSTREE (1929)	
Concha Méndez Cuesta	39
LOS RAIDS LITERARIOS. CONVERSACIÓN CON CONCHA MÉNDEZ (1929)	
Anónimo	47
CONCHA MÉNDEZ CUESTA, POETISA ESPAÑOLA, PUBLICA UN LIBRO EN BUENOS AIRES (1930)	
Anónimo	51
DISCURSO PRONUNCIADO POR LA POETA CONCHA MÉNDEZ CUESTA PARA AGRADECER EL HOMENAJE (1930)	
Concha Méndez Cuesta	55
CONCHA MÉNDEZ CUESTA Y MANUEL ALTOLAGUIRRE EN HÉROE (1932)	
Anónimo	59

EL TEATRO INFANTIL DE CONCHA MÉNDEZ

PILAR NIEVA DE LA PAZ*

Celebramos en 1998 el centenario del nacimiento de Concha Méndez Cuesta. Coetánea de los escritores de la generación del 27, amiga y compañera de la mayor parte de ellos, esta escritora ha sufrido sin embargo un injusto olvido, determinado en buena parte por su doble condición de mujer y de exiliada. Todavía pocos conocen la extensa producción de Concha Méndez, que comienza en 1926 y concluye recién iniciados los 80, con su último poemario publicado: *Entre el soñar y el vivir* (1981). Sin embargo, con una veintena de libros en su haber, su obra necesita todavía ser reivindicada. Esta necesidad es especialmente urgente por lo que a su producción dramática se refiere, ya que hasta ahora se la ha venido considerando predominantemente como poeta¹. Sin embargo, aunque es verdad que fue en este género en el que se inició en la lite-

* Este trabajo forma parte del proyecto «Teatro y Sociedad: Nuevos enfoques críticos para una historia del teatro en Madrid entre 1900 y 1936» (PB95-0132), financiado por la Dirección General de Enseñanza Superior (MEC) y dirigido por M.ª Francisca Vilches de Frutos, en colaboración con Dru Dougherty.

¹ Véanse Biruté Ciplijauskaitė, «Escribir entre dos exilios: Las voces femeninas de la Generación del 27», *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, vol. II, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1989, págs. 119-126; Emilio Miró, «Preliminar», en Concha Méndez, *Vida a vida y Vida o río*, Madrid, Caballo griego para la poesía, 1979, págs. 11-34; Margery Resnick, «La inteligencia audaz: vida y poesía de Concha Méndez», *Papeles de Son Armadans*, LXXXVIII, 263, Palma de Mallorca, 1978, págs. 131-146; Ángel Valbuena Prat, «Las poetisas. De la Torre. Champourcin. Concha Méndez de Altolaguirre», *Historia de la literatura española*, vol. III, Barcelona, Gustavo Gili, 1983 (9.ª ed.), págs. 124-128; James Valender, «Concha Méndez: entre las sombras y los sueños», introd. a su edición de Concha Méndez, *Poemas: 1926-1986*, Madrid, Hiperión, 1995 (Poesía Hiperión, 244), págs. 9-41; y John C. Wilcox, «Ernestina de Champourcin and Concha Méndez: Their Rescision from the Generation of 27», *Siglo XX/20th Century*, XII, 1-2, Lincoln, Nebraska, 1994, págs. 291-317.

ratura, su decidida vocación de autora dramática resulta ya a todas luces indiscutible².

Concha Méndez se interesó desde muy pronto por la creación dramática, dedicación de la que dan cuenta sus seis textos teatrales publicados (*El ángel cartero*, 1931; *El personaje presentado*, 1931; *El carbón y la rosa*, 1935, y la trilogía *El solitario* —Prólogo. El Nacimiento», 1938; «Amor», 1941, y «Soledad», 1945³—), junto con varios títulos más que permanecen inéditos (*La caña y el tabaco*, *El pez engañado* y *Ha corrido una estrella*).

No debe pasarnos inadvertido el significativo peso que tiene en este corpus dramático el teatro para niños, del que forman parte *El ángel cartero* y *El carbón y la rosa*, así como los dos últimos inéditos citados, escritos durante la estancia de los Altolaguirre en Londres entre 1933 y 1935⁴. Al género infantil puede adscribirse también el «Prólogo» de *El solitario*, obra que evoluciona en sus dos partes siguientes hacia contenidos poéticos de carácter filosófico y existencial.

El análisis de las obras de teatro infantil publicadas por Concha Méndez nos revela una producción de calidad, que debe entrar a formar parte cuanto antes del canon genérico, del que ha estado hasta el momento sistemáticamente excluida, habiendo permanecido ausente en las historias y monografías especializadas sobre el tema⁵. Estamos, de hecho, ante una producción de la que forma parte un título que considero verdadera obra cumbre del género, *El*

² Véanse Catherine Bellver, «*El personaje presentado*: A surrealist play by Concha Méndez», *Estreno*, XVI, 1, Cincinnati, 1990, págs. 23-27; Bellver, «Concha Méndez's *El personaje presentado* and its vanguard counterparts», *Hispanic Journal*, XII, 2, Indiana, Pennsylvania, 1991, págs. 291-303; Emilio Miró, «La contribución teatral de Concha Méndez», en Dru Dougherty y M.ª Francisca Vilches (coords. y eds.), *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia: 1918-1939*, Madrid, CSIC/Fundación Federico García Lorca/Tabapress, 1992, págs. 439-451; Pilar Nieva de la Paz, *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936 (texto y representación)*, Madrid, CSIC, 1993; y Nieva de la Paz, «Las escritoras españolas y el teatro infantil de preguerra: Magda Donato, Elena Fortún y Concha Méndez», *Revista de Literatura*, LV, 109, Madrid, 1993, págs. 113-128.

³ Véase Miró, «La contribución teatral de Concha Méndez», cit., pág. 440.

⁴ Véase la introducción de James Valender a su edición de Manuel Altolaguirre, *Diez cartas a Concha Méndez*, Málaga, Centro Cultural de la generación del 27, 1989, pág. 12.

⁵ Véanse Carmen Bravo-Villasante, *Historia de la literatura infantil española*, Madrid, Revista de Occidente, 1959; Juan Cervera, *Historia crítica del teatro infantil español*, Madrid, Editora Nacional, 1982; Elisa Fernández, *Teatro español del siglo XX para la infancia y la juventud. (De Benavente a Alonso de Santos)*, Madrid, Escuela Española, 1987; Antonio Mendoza, *El teatro infantil español: aspectos sociales. 1875-1950*, s. l., s. n., 1980; Carolina Toral Peñaranda, *Literatura infantil española II*, Madrid, Cocusla, 1957.

carbón y la rosa. Pero su contribución sobrepasa el marco específico del teatro para niños, al haber conseguido integrar eficazmente las convenciones de lo infantil en el teatro «para adultos», como fuente de estrategias plásticas y escénicas renovadoras.

Desde mediados de los 20 y destacadamente durante el período de la Segunda República, los renovadores de la presentación escénica volvieron sus ojos al teatro infantil en busca de inspiración. El teatro para niños ofrecía a autores, actores, directores y escenógrafos una posibilidad de «re-teatralización» del teatro, por la vía del primitivismo ingenuo, de la exageración farsesca, de la utilización del guiñol y la marioneta. A través de los moldes genéricos del teatro infantil era posible huir del realismo mimético predominante en los escenarios, para explorar en cambio una nueva lógica irracional y una nueva estética de la deformación⁶.

Destaca, entre las iniciativas emprendidas en estos años, la estabilización de un teatro para niños, el Teatro Pinocho, por parte del dibujante, escenógrafo y director teatral Salvador Bartolozzi, que desde los años 30 cuenta con la colaboración de Magda Donato (Carmen Eva Nelken)⁷. Fue el suyo un teatro llevado a escena con toda profesionalidad y rigor, caracterizado por una total adecuación al público infantil y basado en una moderna concepción pedagógica (donde se perseguía activamente la participación de los niños espectadores), en el que la diversión estaba asegurada por el eficaz dominio de la sorpresa, la aventura, la fantasía y el humor. Otro pilar de la renovación del teatro infantil en estos años fue la escritora Elena Fortún (Encarnación Aragoneses)⁸, autora de un *Teatro para*

⁶ Véase M.ª Francisca Vilches de Frutos y Dru Dougherty, *La escena madrileña entre 1926 y 1931: un lustro de transición*, Madrid, Fundamentos, 1997, págs. 270-271.

⁷ El prestigio que ambos alcanzaron como cultivadores del género infantil quedó claramente reflejado en el homenaje que se celebró en el Círculo de Bellas Artes en honor de «los más grandes cuentistas españoles». Véase «Homenaje a los cuentistas Antoniorrobes, Magda Donato, Salvador Bartolozzi y Elena Fortún», *El Liberal*, Madrid, 1 de enero de 1936, pág. 11. Sobre la aportación a la renovación de la plástica escénica de Bartolozzi, puede verse el trabajo de David Vela Cervera, «El estreno en Madrid de *El señor de Pigmalión* de Jacinto Grau (18 de mayo de 1928): La plástica escénica de Salvador Bartolozzi», *Anales de la literatura española contemporánea*, 20, Lincoln, Nebraska, 1995, págs. 439-461.

⁸ Más conocida por su prolífica producción de cuentos y relatos, Fortún se ha consagrado en la bibliografía especializada posterior como un hito fundamental en la transición desde los moldes finiseculares hasta una concepción más moderna del género infantil. Véanse los trabajos de Bravo-Villasante, Cervera, Mendoza y Toral ya citados.

niños escrito durante los años 30, que incluía obras pensadas para la representación escolar, para montar en el hogar o para representar en las salas públicas con niños o actores. Su producción ha sido valorada especialmente como ejemplo de sagaz observación de la psicología infantil, muestra de un acertado costumbrismo y eficaz combinación de los elementos fantásticos del folclore infantil con personajes bien trazados a partir de la realidad cotidiana.

Ligados al teatro de cámara se produjeron otros estrenos de teatro infantil firmados también por pluma femenina. Carmen Baroja vio representada en el teatrillo de El Mirlo Blanco su guiñolada en dos cuadros *El gato de la Mère Michel* (1926). Irene Falcón fue autora de *El tren del escaparate* (1933), llevado a la escena en el marco del grupo Teatro Proletario. Pilar de Valderrama escribió *El sueño de las tres princesas* (1929), obra infantil representada en el Teatro Íntimo Fantasio, mientras que debemos a Mercedes Ballesteros una «tragedia poética», *Tienda de nieve* (1932), cercana a la inquieta producción infantil de Concha Méndez⁹.

Esta última escritora presentó su obra *El carbón y la rosa* en una lectura celebrada en el Lyceum Club Femenino¹⁰, el mismo día en que Rafael Alberti daba una lectura de poemas¹¹. En este mismo escenario se había representado en la fiesta de Reyes de 1929 *El ángel cartero*, junto con *Fábrica de estrellas*, de Ernestina de Champourcin. La decoración corrió a cargo de una amiga y compañera de generación, la pintora Maruja Mallo¹². El crítico de *ABC* se refería al título de Méndez como «auto mágico»¹³, mostrando así su percepción de los puntos de conexión que enlazaban la obra con la línea de renovación teatral de preguerra que acude a la recuperación de géneros clásicos como el auto y el misterio¹⁴. La propia autora

⁹ Un panorama de la autoría femenina destinada a los niños durante los años 20 y 30 se ofrece en los dos trabajos de Nieva de la Paz ya citados.

¹⁰ F. Miranda Nieto, «Por los teatros», *El Sol*, Madrid, 13 de marzo de 1936, pág. 5.

¹¹ Paloma Ulacia Altolaguirre, *Concha Méndez. Memorias habladas, memorias amadas*, Madrid, Mondadori, 1990, pág. 97.

¹² Anónimo, «Celebración de la Fiesta de Reyes. En el Lyceum Club Femenino», *ABC*, Madrid, 8 de enero de 1929, pág. 29; y Enrique de Mesa, «Una vespertina teatral», *El Imparcial*, Madrid, 8 de enero de 1929, pág. 3.

¹³ Refiriéndose al «Prólogo» de *El solitario*, Emilio Miró lo califica de jubiloso «auto navideño». En Miró, «La contribución teatral de Concha Méndez», cit., pág. 447.

¹⁴ Véanse Enrique Estévez Ortega, *Nuevo escenario*, Barcelona, Lux, 1928; y Domingo Pérez Miñik, *Debates sobre el teatro español contemporáneo*, Santa Cruz de Tenerife, Goya, 1953.

calificaba algunos años después su segunda entrega de la trilogía *El solitario* como «misterio en un acto», incidiendo en esta línea de indagación escénica que caracteriza el conjunto de su producción teatral.

El primer título infantil de Concha Méndez, *El ángel cartero*, publicado en 1931 junto con *El personaje presentado*, es una modernización del viaje de los Reyes Magos a Belén, en la que se alcanza una perfecta fusión de elementos de la tradición y de la vanguardia. La autora acude al molde de la tradicional pieza de teatro escolar para celebrar la Adoración del Niño Jesús, y lo actualiza recurriendo a la utilización de un lenguaje, unos personajes y unos objetos muy del momento. La modernidad que la preside se plasma, por ejemplo, en uno de los mitos más representativos del progreso en la época: el avión. En efecto, un aeroplano transporta en este nuevo viaje a Belén a los Reyes Magos. Ante su contemplación, el Ángel no puede menos que exclamar: «¡Magnífico! Los hombres van superando a los mismos ángeles»¹⁵. Cuando ve por primera vez la luz eléctrica, el segundo símbolo del alabado progreso, de nuevo se admira el Ángel: «(Emocionado) ¡La luz en la noche! Otra gran conquista del hombre» (*El ángel cartero*, pág. 136). También en su atuendo los personajes combinan rasgos típicos de la tradición (las alas y la túnica del ángel, las capas de los Reyes, los cofres de oro, incienso y mirra que portan en sus manos), con elementos totalmente nuevos, actuales: los trajes de aviador, alpinista y ruso que llevan los Reyes bajo sus capas y turbantes; los aviones y los mecánicos, que sustituyen a los camellos y a los esclavos; la estrella de Oriente, sobrepasada por la velocidad del avión y sustituida en su alta misión por la moderna brújula.

En los diálogos se observa paralelamente que junto al simbolismo poético de algunas de las imágenes recreadas¹⁶, predomina en la pieza un nivel lingüístico coloquial, totalmente alejado de la altisonante retórica al uso en el tradicional teatro infantil navideño:

¹⁵ Concha Méndez, *El ángel cartero*, en *El personaje presentado y El ángel cartero*, Madrid, Imprenta de Galo Sáez, 1931. En adelante las citas se identificarán en el cuerpo del texto.

¹⁶ El ángel reflexiona en voz alta: «En la estancia del fondo hay una luz encendida, una luz verde. De este mismo color es la luz de las madrugadas, antes de que los rayos del astro Sol aparezcan sobre la tierra» (*El ángel cartero*, págs. 133-134).

La Niña: [...] ¿Me regalarás a mí algún día un lucero como éste?...

Baltasar: Para que te entretengas en tus horas de juego.

La Niña: (*Gritando*) ¡Viva el Rey Baltasar!

El Ángel: (*Por lo bajo*) Gritas demasiado.

La Niña: Para que me oigan todos los niños y todos los ángeles del universo y quieran venir a jugar conmigo.

(*El ángel cartero*, págs. 138-139)

De nuevo sorprende la compleja fusión de tradición y modernidad alcanzada, por poner un último ejemplo, en el final de la pieza, donde un popular villancico navideño sirve de acompañamiento musical mientras los personajes avanzan por el aeródromo¹⁷.

Dicha utilización de la lírica infantil tradicional constituye, por otro lado, la inspiración central de conocidos títulos de Rafael Alberti y Federico García Lorca, «dramaturgos poetas» de los que la autora se muestra especialmente próxima en su vida y en su creación literaria¹⁸. Es de sobra conocida la veta infantil que impregna una buena parte de la producción teatral lorquiana¹⁹. Federico fue, además, autor de una obra específicamente destinada a los niños: *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*, estrenada en su casa granadina en el día de Reyes de 1923²⁰. También muestra una similar atracción por la tradición folklórica infantil Rafael Alberti en su pieza inacabada *La pájara pinta* (1925), representada en España por los alumnos del Instituto Escuela a comienzos de la década de los 30²¹. A pesar de que se trata de dos incursiones aisladas en el géne-

¹⁷ «El Ángel: (*Tomándola de la mano*) ¡Vamos, amiguita, / vamos a Belén, / que mañana es tarde / y al otro también!» (*El ángel cartero*, pág. 141).

¹⁸ Se ha analizado la proximidad creativa de Concha Méndez con estos escritores del 27 en trabajos como los de Bellver («Concha Méndez's *El personaje presentado...*») y Wilcox («Ernestina de Champourcin y Concha Méndez...») ya citados.

¹⁹ Véase M.^a Francisca Vilches de Frutos, «El teatro de Federico García Lorca en el contexto internacional: la dirección de escena», *Acotaciones*, 1, Madrid, 1998, pág. 17.

²⁰ Luis González del Valle, «La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón y las constantes dramáticas de Federico García Lorca», *Anales de la literatura española contemporánea*, 7, 2, Lincoln, Nebraska, 1982, págs. 253-264; y M.^a Francisca Vilches de Frutos y Dru Dougherty, *Los estrenos teatrales de Federico García Lorca*, Madrid, Tabapress, 1992.

²¹ Robert Marrast, «Prólogo», en Rafael Alberti, *Lope de Vega y la poesía contemporánea. La pájara pinta*, París, Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques, 1964, pág. xi; y Gregorio Torres Nebrera, *El teatro de Rafael Alberti*, Madrid, SGEL, 1982, pág. 73.

ro por parte de estos autores y de dos obras que han protagonizado además una larga y compleja trayectoria de difusión pública, ambos títulos han sido valorados de forma muy especial por la historiografía especializada posterior como significativas muestras del interés de este par de escritores por acercarse a la lógica y sensibilidad de la infancia, que guarda evidentes paralelismos con la preocupación por el tema de otros poetas coetáneos (entre ellos, dos figuras también vinculadas estrechamente a la trayectoria humana y literaria de Concha Méndez, su esposo Manuel Altolaguirre y un buen amigo de ambos, José Moreno Villa)²².

La segunda obra de teatro infantil publicada por Concha Méndez, *El carbón y la rosa*, pieza en tres actos y un epílogo, constituye sin duda una realización cumbre del corpus de teatro para niños de la preguerra por su renovadora plasticidad, su poesía, sencilla y profunda, y su mensaje, de claro optimismo vital. Escrita en Londres, aparece dedicada a la hija recién nacida de los Altolaguirre, Isabel Paloma. Se publicó poco después de su regreso a España en la imprenta del matrimonio Altolaguirre, con dibujos de José Moreno Villa. Corría el año 1935. La fuerte identificación que la escritora sentía en relación con esta obra se pone de manifiesto cuando recuerda en sus memorias la segunda edición que Altolaguirre realizó de la misma en La Habana el año 1942 para intentar consolarla tras la muerte de su madre²³.

Retomando el *topos* clásico del amor imposible entre dos seres desiguales —por edad o belleza—, motivo recurrente sin ir más lejos en buena parte del teatro lorquiano²⁴, Concha Méndez plantea

²² Ambos poetas son autores de un libro de folclore infantil, *Navidad, Villancicos, Pastoriles, Posadas, Piñatas* (1945), ilustrado también por Moreno Villa. Este último publicó en solitario *Lo que sabía mi loro. Una colección de folclore infantil* (1945). Véase Ana Pelegrín, *La flor de la maravilla: juegos, recreos, retahílas*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1996, pág. 366.

²³ Paloma Ulaia Altolaguirre, *op. cit.*, pág. 112.

²⁴ El amor imposible que ata sin remedio a un ser humilde y despreciado con una belleza inasequible y cruel es el eje sobre el que gira también *El maleficio de la mariposa* (1920), obra de alcance simbólico emparentada de algún modo con el género infantil, cuya historia gira en torno a un curiainito que se enamora locamente de una mariposa de maléfico atractivo (Vilches y Dougherty, *Los estrenos teatrales...*, cit., pág. 25). Acerca del tópico del viejo y la niña en *La zapatera prodigiosa* y en *Amor de don Perlimplín*, véase, por ejemplo, Luis Fernández Cifuentes, «El viejo y la niña: Tradición y modernidad en el teatro de García Lorca», en Dru Dougherty y M.^a Francisca Vilches (coords. y eds.), *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia: 1918-1939*, Madrid, CSIC/Fundación Federico García Lorca/Tabapress, 1992, págs. 89-102.

el desencuentro entre el noble corazón enamorado del feo y negro Carbón (representado por un blanco diamante)²⁵, y el malvado y frío corazón de la Rosa (que encarna un gusano de color verde). Ambos protagonizan un atractivo juego de animación, enriquecido con sugerentes transformaciones. Así, el corazón de la Rosa, un gusano verde que obliga a la Rosa a ser coqueta, e incluso cruel, con sus enamorados (el Carbón y el Niño Azul), se convierte, en el epílogo, en bella mariposa. De esta original manera queda subvertido uno de los rasgos clásicos de la literatura infantil, el determinismo maniqueo de sus personajes. Al final de la obra se producen también otros cambios que recuerdan los trucos mágicos con los que otra joven autora dramática, Mercedes Ballesteros, cerraba su citada pieza de inspiración infantil *Tienda de nieve* (1932). Para estar más cerca de la alegre Rosa, el Niño Azul explica su fantástica transmutación: «Yo que era su jardinero, me incorporé al agua. Ahora soy nube que se derramará cuando me necesite»; mientras que el Carbón añade: «Yo me hice [sic] de luz solar para seguir junto a ella en este país caliente»²⁶.

La obra recrea en suma un mundo de fantasía y ensueño, sujeto a la lógica no racional, próxima al «surrealismo» y ligada también a los esquemas de la imaginación infantil; un universo alejado del realismo escénico convencional y susceptible de ser disfrutado y entendido, en distintos niveles de comprensión, por niños y por adultos. En él, animales, objetos y seres humanos conviven en escena en perfecta armonía, protagonizando unos diálogos de fina sensibilidad poética. Un ejemplo tan sólo. El Duende 1, amigo del Carbón, se dirige así al público:

Duermen. Cuando alguien duerme yo vengo en busca del secreto de su sueño.

Para mí no hay puertas cerradas, ni oscuridad, ni silencio. Puedo atravesar todos los muros, ver en todas las tinieblas, escuchar los menores sonidos. El sueño de la rosa lo siento en

²⁵ Conviene recordar aquí a la carbonerita de *La pájara pinta*, de Alberti, obra en la que aparece también en escena un «gran corazón florido» (ed. cit., pág. 52).

²⁶ Concha Méndez, *El carbón y la rosa*, Madrid, Imprenta de Concha Méndez y Manuel Altolaguirre, 1935, pág. 116. En adelante las citas se identificarán en el cuerpo del texto.

su perfume, y el sueño del carbón en su fuego. He venido para conocer otra vez el misterio del olor de una rosa y el misterio del calor de una llama.

(*El carbón y la rosa*, pág. 20)

Pero su clara inspiración lírica no es obstáculo para que el argumento se configure en torno a una acción que evoluciona de forma lineal y precisa y de la que no está exenta la aventura; una acción enmarcada en una concepción escénica absolutamente dinámica, en la que el movimiento, la música y el baile acompañan los frecuentes desplazamientos de los personajes y los múltiples cambios de escenario. Las acotaciones presentan unas orientaciones muy detalladas para la puesta en escena de la obra, que resulta totalmente apta para una eventual representación. Su atractivo visual se refuerza mediante un rico y colorido vestuario, caracterizador de cada personaje y de su evolución a medida que la acción avanza; mediante la hiperbólica dimensión de determinados objetos escénicos, de variado e intenso cromatismo, y por el uso de luces de diferentes colores sugeridoras de espacios y ambientes. Se plantean en ella asimismo recursos técnicos de cierta complejidad, como la división en dos del espacio escénico en el segundo acto (la negra mina y el palacio encantado).

Aunque se evita cualquier tentación de «moralaja», no por ello está ausente una clara intención educativa y moral. *El carbón y la rosa* es teatro para divertir, para entretener. Es también teatro para contribuir a la formación de un sentido artístico en el niño. Pero, paralelamente, intenta transmitir un mensaje de emancipación y libertad. La Rosa, que ha vivido siempre protegida y servida, primero en el invernadero y después en el palacio de los duendes, decide dejar a sus amigos y marcharse al sur para vivir al aire libre:

Rosa: Yo vivía en el invernadero dejándome servir, llena de orgullo, de vanidad. Ahora esto ha de acabarse. ¡Todos a vivir al aire libre, sin encantamiento, en donde haya luz y flores compañeras, y las brisas lleven música y olores!

(*El carbón y la rosa*, págs. 107-108)

En esta obra se celebra además el triunfo de la bondad y la valentía (el corazón del Carbón logra salvar al Niño Azul de una muerte segura a manos del temible gusano), mientras que se presenta ante niños y grandes la posibilidad de cambio y mejora individual (la Rosa, liberada del poder de su malvado corazón=gusano, cambia de carácter y ve cómo su corazón se transforma en una bella mariposa). Se trasmite, pues, una visión optimista y positiva de la naturaleza, de la amistad, de la vida. No en vano la mirada literaria de Concha Méndez fue «una pura mirada, de descubridora de mundos», «una mirada inocente y cargada de asombro», utilizando palabras de María Zambrano que definen rasgos básicos de su vitalísimo carácter²⁷.

Es precisamente esta última obra la que mejor permite entender la moderna concepción de lo infantil que preside el conjunto de la obra creativa de Concha Méndez. Su primera entrega, «Prólogo. El Nacimiento», escrita en populares versos de arte menor, se adscribe perfectamente al teatro para niños, a pesar de que se anuncian ya en ella algunos de los temas que presiden las partes siguientes, gestadas en un largo y complejo proceso de escritura. De hecho, la obra evoluciona en las siguientes entregas desde la fantasía inverosímil de lo infantil hasta una estética «desrealizada», plagada de simbolismo y caracterizada por la abstracción y por el predominio de las preocupaciones de orden existencial (el tiempo y la soledad, fundamentalmente). No cabe dudar, sin embargo, del carácter unitario de este proyecto teatral, confirmado por la autora en una nota introductoria a la última parte²⁸. En el reparto de personajes que precede al «Prólogo» se anticipan además algunos nombres planificados probablemente para la continuación de la trilogía.

Nos encontramos ante una obra en un acto, de mínima acción, situada en «El campanario de una torre antigua abandonada»²⁹ y

²⁷ María Zambrano, «El solitario de Concha Méndez», pról. a Concha Méndez, *El solitario*, La Habana, La Verónica, 1941; edición facsimilar al cuidado de Maya Smerdou y Manuel Bonsoms, Madrid, Fundación Generación del 27, 1998, pág.12.

²⁸ Emilio Miró, «La contribución teatral de Concha Méndez», cit., pág. 440.

²⁹ Concha Méndez, «"Prólogo" de *El solitario*», *Hora de España*, 16, Valencia, 1938, pág. 86. (En adelante las citas se identificarán en el cuerpo del texto.) Notables similitudes presenta en la ambientación la pieza infantil *Luna, lunera o cigüeñitos en la torre* (1930), de Elena Fortún.

protagonizada por animales y objetos —la Araña, el Cuco, la Cigüeña, la Veleta, la Campana...—, cuya representación parece quedar encomendada a actores humanos³⁰. Personajes «abstractos» como el Tiempo y las doce Horas cobran también concreción escénica, protagonizando múltiples entradas y salidas. Un dinamismo acentuado por el ritmo acelerado que determina el motivo escénico central —el transcurso de las horas que marca el reloj— y aderezado por la determinante presencia de música y baile: «(Las grandes manillas del reloj que marcaban la una pasan a marcar las dos. De la puertecilla salta a escena una muchacha vestida de blanco, como si fuera una bailarina. Es la hora 2)» («Prólogo», pág. 89).

El tema del tiempo aparece tratado bajo la apariencia de un intrascendente juego escénico para niños. De hecho, la obra se estructura en un doble plano: las acotaciones, que marcan una escenificación acorde con el género infantil (llamativa plasticidad de la puesta en escena, variado cromatismo de los trajes, desmesurado tamaño de los objetos, movimiento continuo, canto y baile), y los diálogos, que tras su aparente sencillez esconden temas de profundas resonancias:

No puedo alcanzar la una,
ni retardarme a las tres,
la flecha del tiempo indica
que tengo que obedecer.
Voy al campo de la vida
y muy pronto volveré.
Cruzaré aguas de alegría
por sobre puentes de hiel.
En mi falda, como flores,
muertes y vidas traeré.
¡Cuántos soles, cuántas lluvias,
cuántas sombras vi caer
en los sesenta minutos
que me bailan en los pies!
(«Prólogo», pág. 89)

³⁰ «Esta campana es una mujer con indumentaria lo más parecido [sic] posible a lo que representa. Simula estar colgada, enlazando sus brazos a una ancha viga, pero posada al mismo tiempo sobre el suelo» («Prólogo», pág. 86).

El juego y la tradición folklórica infantil continúan siendo en esta obra fuentes básicas de inspiración. No hay más que atender a la escena que cierra la obra, en una apoteosis lúdica típica del teatro para niños. Del reloj van saliendo todas las horas, vestidas con «pintorescos trajes de distintos colores», jugando y cantando en una ágil rueda final:

Hora 1: ¡Soy la una!
 Cuco: (*Gesticulando*) ¡Viva la una!
 Hora 2: ¡Soy las dos!
 Cuco: ¡Que viva el sol!
 Hora 3: ¡Soy las tres!
 Cuco: ¡Que viva el clavel!
 Hora 4: ¡Soy las cuatro!
 Cuco: ¡Que viva el teatro!
 («Prólogo», pág. 97)

Como hemos visto, el teatro infantil interesó a Concha Méndez, al igual que a otros escritores de su generación, en cuanto posibilidad de renovación teatral por la vía de la estilización estética³¹, la tradición folklórica y el simbolismo lírico. Las muestras del corpus que conocemos revelan su notable creatividad, su rica fantasía, la capacidad de combinar un lenguaje sencillo y asequible al niño con un profundo sentido poético del que puede disfrutar el adulto. Destaca igualmente una «inteligente» concepción educativa, interesada muy especialmente por potenciar el desarrollo de la sensibilidad artística en el niño. Por todo ello, no podemos más que desear que sea pronto posible una reedición de este teatro, que ojalá pudiera verse enriquecida con esos otros textos inéditos que tanto prometen.

³¹ Acerca de la aportación de una modalidad concreta de teatro para niños, el teatro de títeres, a la modificación sustancial de los patrones estéticos en el teatro español y europeo de preguerra, véase Teresa García-Abad, «El Teatro dei Piccoli de Vittorio Podrecca o la ruptura de los límites estéticos», *Teatro*, 11, Alcalá de Henares, 1997, págs. 135-153.

EL PERSONAJE PRESENTIDO, DE CONCHA MÉNDEZ

EMILIO MIRÓ

No cabe duda de que la vertiente menos conocida de la obra de Concha Méndez sigue siendo su teatro. Esto seguramente se debe, en parte, a la dificultad misma de dar con sus diversas piezas teatrales. Acaba de salir publicada aquí en Madrid una edición facsimilar de la segunda parte de su trilogía *El solitario*, obra originalmente publicada por ella y por su marido, Manuel Altolaguirre, en su imprenta La Verónica, en La Habana, en 1941. Pero la verdad es que, con la excepción de este texto, las obras teatrales de la escritora madrileña no son de fácil consulta; de hecho, varias siguen inéditas. En un esfuerzo por llamar la atención sobre este aspecto de su trabajo literario, en lo que sigue propongo ocuparme de una de sus piezas más logradas, *El personaje presentado*, obra publicada en 1931 y todavía sin estrenar. Aunque, antes de centrar mi comentario en dicha obra, quisiera referirme brevemente a las fuentes bibliográficas (más bien escasas) que actualmente existen para el estudio de su teatro en general.

FUENTES PARA EL ESTUDIO DE UN TEATRO

Hablar de las fuentes principales para el estudio del teatro de Concha Méndez significa, antes que nada, destacar el gran interés que encierran sus memorias, esas *Memorias habladas, memorias armadas* preparadas y editadas por su nieta Paloma Ulacia Altolaguirre (Madrid, Mondadori, 1990). Se trata de un libro espléndido, interesantísimo, lleno de referencias a la vida de Concha Méndez, a su origen social, a su formación, a sus amigos, a sus afinidades artísticas