

**CONCHA MÉNDEZ: *El Solitario*, eds. Berta Muñoz Cáliz y Diego Santos Sánchez, Madrid, Cátedra, 2022, ISBN: 9788437644943, 256 pp.**

MIRIAM GARCÍA VILLALBA  
Universidad Complutense de Madrid  
[mirgar05@ucm.es](mailto:mirgar05@ucm.es)

*¿Qué buscas, Soledad, por este faro?  
Tu presencia ya raya en la locura  
de hacer de esta inocente criatura  
un ser adusto, taciturno y raro.*

La hibridación vida-literatura se ha consagrado como valor indispensable en el estudio de algunos escritores, en tanto en cuanto sus circunstancias biográficas son determinantes para una comprensión profunda de sus textos de creación. En este sentido, Berta Muñoz y Diego Santos inician la itinerancia investigadora por una de las autoras más relevantes del panorama dramático vanguardista del siglo XX: Concha Méndez, una de tantas eclipsadas por el torrente masculino de la Generación del 27, actualmente reivindicadas bajo los sellos de *la otra* Generación del 27, Generación del 26 o las Sinsombrero.

Los editores destacan en Concha Méndez «el nuevo modelo de mujer que se fue abriendo camino en Occidente a partir de la I Guerra Mundial: deportista, independiente, audaz, viajera [...] amante de la libertad y dotada de voz propia» (p. 12), alejada del rancio arquetipo del *ángel del hogar*. Una escritora de la cual ya ha sido estudiada su dedicación lírica, su poesía como una de las grandes voces del período, pero no su vocación dramática. Concha Méndez atestigua una profunda devoción por el género del teatro, así como también era consciente del impacto cultural del cine en la sociedad de su tiempo, de ahí su igual asombro e interés por el séptimo arte.

Muñoz y Santos inciden en la repercusión literaria de Méndez en sus círculos de Madrid: cercana a grandes nombres como Luis Buñuel, Federico García Lorca o Rafael Alberti, formó parte de los gremios intelectuales culturales de los años veinte y treinta, no solo desde el punto de vista creador (publicaciones de sus obras en revistas y editoriales de prestigio), sino que también ahondó en tertulias y fue activista en los grupos de mujeres, como el representativo Lyceum Club, así como se embaucó en el argumento cinematográfico de *Historia de un taxi* (p. 19). En definitiva, una mujer polifacética, activa, muy trabajadora e incansable en la producción cultural de vanguardia.

El estudio crítico de su biografía se configura a partir de cuatro bloques diferenciados: una infancia y juventud vividas en una familia privilegiada, lo cual le permitió el acceso a esa ingente cultura que magníficamente supo aprovechar; la emancipación soñada, que le permitiría la estancia en Madrid y las relaciones personales nutritivas en su desarrollo como escritora; y los acontecimientos históricos que derivaron en tragedia y el declive de su existencia a una soledad y dolor atronadores que, desde el punto de vista literario, inspirarán la obra editada en el libro a reseñar: *El Solitario*.

Concha Méndez, también archisabido, fue una mujer republicana, ideología que no abandonaría, que pudo ser compartida con el que fuera su compañero de vida —el escritor Manuel Altolaguirre— y política que le supuso el exilio con el desarrollo de la Guerra Civil. Desde la labor cultural, con su marido, «emprendieron la tarea de montar una editorial [...] ella, por su parte, se comprometió a ser “el socio capitalista” [...] además de ocuparse del trabajo físico [...] y de las cuestiones administrativas de la empresa» (p. 23).

Señalan los años treinta como la cuna de creación dramática de Concha Méndez. En 1931, publicaría *El personaje presentido* y *El ángel cartero*; en 1933, *El pez engañado*; en 1934, *Ha corrido una estrella*; y, en 1937, dos piezas teatrales que han quedado inacabadas: *El duelo de la razón* y *A través del espejo*. Asimismo, los editores resaltan que se trata de un teatro para niños, esto es, una estética infantil y moralizante, no por ello de menor calidad. Biográficamente, anuncian como posibles causas de ese interés en el teatro infantil el hecho de que, en 1933, el matrimonio sufriera el fallecimiento de un hijo al nacer, así como en 1935 nacería su hija, Isabel Paloma. El exilio de Méndez provocado por la contienda le supuso períodos nómadas en París, Londres o Bruselas, entre otros. «Precisamente entre Madrid y Bruselas escribe la primera parte de *El Solitario*», sostienen Berta Muñoz y Diego Santos (p. 25), datando la publicación en abril de 1938, en la revista *Hora de España*.

La temática de la muerte, la soledad, el dolor o la incomunicación ya podía hallarse en su producción lírica. La condición de exiliada, unida a la tragedia de madre que ha perdido un hijo, incentiva la expansión de este sentimiento de soledad o alienación por la desdicha. Como republicana, se vio obligada a huir para proteger a su hija, etapa de la cual Muñoz y Santos detallan exhaustivamente sus memorias, su relación con María Zambrano, sus implicaciones políticas de defensora de los refugiados españoles y la escritura de la obra que recoge la presente edición.

Tras el estudio crítico biográfico, la siguiente sección desmiembra la producción dramática, esto es, la poética teatral de sus piezas por ser concebidas como iniciáticas —estética

e ideológicamente— a lo que encontraremos en *El Solitario*. Se concluye sin dubitaciones en una evidente conciencia como creadora desde la crítica literaria, pero también desde su propio rol de autora de teatro: «Pienso hacer dos formas de teatro. El corriente, con una tendencia moralizadora, y teatro moderno, con tendencia puramente artística» (p. 42). Así, Méndez demostró estar al corriente de las dos vertientes que el género experimentaba en aquellas décadas, y pretendía cultivarlas indistintamente. Una obra como *El personaje presentado* formaría parte de ese arte orteguiano *deshumanizante*, a la par que consagraría, desde este momento, el «binomio que reaparecerá, con distintos matices, en *El Solitario*», apuntan los editores: «la soledad [...] como algo temible, pero [que] también equivale a la libertad» (p. 43). Por otro lado, *El pez engañado. Comedia infantil en un acto*, aporta «la inteligencia racional y de la tecnología» (p. 51) como resolución de conflictos dramáticos, en detrimento de la magia o lo maravilloso, culminando en un final feliz «lleno de fe en el progreso y en las capacidades del ser humano para sobreponerse a los peligros de la naturaleza» (p. 53). Las conexiones con el teatro aurisecular serán clarividentes en la similitud demostrable de *El Solitario* con el auto sacramental del Siglo de Oro, pero, se detectan ya, desde estas piezas, las inspiraciones alegóricas así como el tópico del destino y el libre albedrío existencialista de estela calderoniana.

En el campo del teatro infantil, *Ha corrido una estrella. Comedia infantil*, se vislumbran igualmente rastros intertextuales con *El Solitario* en la aparición del amante sin identidad o amante ausente, la simbología del viaje como sufrimiento o la expresión del entramado emocional (p. 54-55).

Tras el periplo por sus publicaciones y estrenos teatrales, la edición dedica un vasto análisis a la obra recogida: en 1937, Concha Méndez publicaría la primera parte, titulada *Nacimiento*. El proceso de elaboración, constatan, abarcaría desde «la Guerra Civil, en 1937, y llega a su fin en 1945» (p. 64). La pieza es tratada con carácter histórico en tanto que *testimonial* o documental de ese presente en calidad de republicana exiliada, en peligro y huida por sus ideales; y, a la vez, evocadora, evasiva y *mítica* «de una España perdida que se añora e idealiza en el recuerdo» (p. 65).

Junto a la valoración del exilio, la soledad o el delirio producto de la contienda, en el estudio filológico de la obra, Muñoz y Santos focalizan en la construcción argumental y de personajes en relación con el auto sacramental, un género que fue recogido con subrayable interés por la literatura guerracivilista. Formada por tres partes, *Nacimiento, Amor y Soledad*, recoge las características del género del auto: el aspecto ritual o consagrador del argumento, la

división en la creación, que podrían considerarse tres actos, y los personajes alegóricos o alegorías (Campana, Tiempo, Invierno...) como promotores de la acción dramática. Por otro lado, la trascendencia de la soledad en su creación dramática «recoge el testigo de una tradición que hunde sus raíces en el Siglo de Oro (desde las Odas de Fray Luis de León, [...] a las *Soledades* de Góngora o el teatro de Calderón)» (p. 67), a la par que se acompaña de referentes de la generación previa (la soledad antoniomachadiana o juanramoniana).

Constatadas las bases críticas, los referentes, las circunstancias personales y la trayectoria artística de Concha Méndez, ¿de qué trata, pues, *El Solitario. Misterio en tres actos*? El Prólogo inaugural corrió a cargo de María Zambrano, quien, pertinentemente, esclarece la vida como «tumulto, lucha y discordia que solo la muerte doma» y *no como silencio*, y el teatro como «la poesía dramática que presta cuerpo y palabra, realidad corpórea a las voces que solo suenan dentro de nosotros; a las que nos hablan dentro y fuera en nuestra soledad» (p. 151).

La primera parte, correspondiente a un primer acto desde el género del auto, escenifica la espera —indicado en su título— de un *nacimiento*: la Campana es madre del Tiempo y, sus hijas, las Horas, amenizan con esperanza la llegada del nuevo hijo. Se apreciará esa evocación al teatro infantil («plantea de manera puntual [...] un tanto *naïf*, la irreversibilidad del tiempo», p. 95) en la exposición de símbolos y personajes tradicionales: la Cigüeña como portadora de los neonatos, la luz como elemento divino positivo, espiritual, o el Rosal relacionado con la primavera, las buenas nuevas, la vida y el amor, lo cual, en su rima, remite, «por su ligereza, a las canciones infantiles» (p. 113). El advenimiento del nacido, «articulado a nivel temático alrededor de la idea de niñez» (p. 113) conduce a la siguiente parte: *Amor*, dedicada precisamente a su hija, Isabel Paloma. Si bien, anotan Muñoz y Santos, puede apreciarse una *alegría* en esta primera parte por el edulcorado pueril, la evolución teatral de la acción desemboca inevitablemente en el *desengaño* barroco.

En *Amor*, el escenario anterior del campanario en una torre se modifica por el interior de un faro. En lo que respecta a los personajes, se mantienen inmutables las estaciones, el Tiempo, la Soledad y el Pasado, y el nacido (Niño) ahora es Farero, el protagonista, que posteriormente se convertirá en el Solitario. Concha Méndez expone un personaje apartado *del mundanal ruido*, que adopta un aire calderoniano cual Segismundo que no comprende del todo su marginación solitaria. En esta línea, se dramatiza el libre albedrío, la tormentosa densidad de la consciencia y constancia del tiempo en soledad, y las reflexiones introspectivas sobre la existencia desde el revisionismo manriqueño: «Nuestras vidas no son ríos, / ni nuestro morir el mar» (p. 182), dice el Farero en un soliloquio equiparable a los del protagonista de *La vida es*

*sueño*. Junto al Tiempo, la Luz y la Soledad, el Farero medita acerca del amor: «Cuando habláis de amores / siento que un vacío / se extiende y ahonda / en el pecho mío...» (p. 186), acompañado de las estaciones, las cuales, aventuran el desarrollo de la pasión amorosa atendiendo a la simbología que cada cual representa de dicho sentimiento. El Pasado reaparecerá para constatar que el olvido —«al mundo del olvido me retiro, / que es noche de tormenta, / y mi contraria, la esperanza, acude / a llamar con sus golpes a mi puerta» (p. 188-189)— es el mejor remedio para desengaños y sufrimientos: puesto que *recordar* significa volver a pasar por el corazón, la ausencia de tan fuerte pasión permite una existencia sosegada, apacible e indolora. La llegada de la Soledad construye la catarsis: «Yo soy su bien, su amor, quien le edifica / un mundo de visiones sorprendentes [...] / Yo soy la Soledad que seca el llanto, / que calma los dolores y la ira» (p. 190). En el último cuadro aparece la figura de una Muchacha personificada en Sirena, evocando la tradicional historia amorosa del Farero embaucado por el canto de la náyade, metaforizando, a través de la imaginería marítima, el paseo por el enamoramiento y posterior naufragio (desengaño).

La última parte, *Soledad*—dedicada, de nuevo, a su hija—, se inicia con una reveladora cita de Oscar Wilde y la interpretación de Méndez de tal referencia, reiterando la vida de la soledad humana como «su propia muerte [...] [y] su propia vida», junto al amor como aquello «que fluctúa entre la muerte y la vida» (p. 201). En este último acto del viaje espiritual del protagonista, ese Niño, después Farero, ahora es el Solitario, quien, en un nuevo escenario (habitación con aires románticos y un simbolismo hermético característico de vanguardia), se enfrenta cara a cara al Destino, tras haber dominado el Amor hasta su desaparición: «y donde quiera vaya mi mirada, / tan solo polvo de cenizas veo...» (p. 204). Reaparece la metafísica existencialista de considerar una propia tragedia el haber nacido, o el sueño y la evasión mítica como protección y salvación del dolor terrenal: «todo es soñar. Lo que se vive / es, más que realidad, cosa fingida» (p. 208). Al final, el Solitario se regocijará en su Soledad, expresado por Muñoz y Santos, como «única certeza que le acompañó siempre» (p. 121).