

CUBRIENDO EL CUERPO. VESTIMENTA Y GÉNERO EN LA POESÍA DE CONCHA MÉNDEZ¹

CLOTHING AND GENDER IN THE POETRY OF CONCHA MÉNDEZ

Sharon KEEFE UGALDE

Texas State University

su01@txstate.edu

Resumen: Este estudio analiza una poética de la vestimenta en varias obras de Concha Méndez (1898-1986). En sus tres primeros libros, *Inquietudes* (1926), *Surtidor* (1929) y *Canciones de mar y tierra* (1930), la manipulación de la imaginaria de la indumentaria potencia la expresión de la temática de género. El análisis se contextualiza con una síntesis de diferentes teorías sobre el lenguaje de la ropa y la relación histórica de las mujeres con la vestimenta. Méndez adscribe una significación lúdica y a la vez profunda a distintas categorías de ropa: los *trajes de sueños*, el bañador, los accesorios, la ropa deportiva de invierno y el uniforme. Por una parte, la poética de la vestimenta reivindica las prácticas femeninas tradicionales y, por otra, reformula el género imaginando mujeres como sujetos independientes con control de sus propios cuerpos y vidas.

Palabras claves: Concha Méndez. Feminismo. Años veinte. Vestimenta. Poesía.

Abstract: This study analyzes the poetics of clothing in works of Concha Méndez (1898-1986). In her first three books, *Inquietudes* (1926), *Surtidor* (1929), and *Canciones de mar y tierra* (1930), the manipulation of the imaginary of clothing strengthens the expression of the theme of gender. A synthesis of theories of clothing and of the historic relationship of women to clothes contextualizes the analysis. Méndez ascribes meaning, both lighthearted and profound, to different categories of clothing: *dream dresses*, bathing suits, accessories, winter sports wear, and the uniform. On the one hand, the poetics of clothing vindicates traditional female practices, and on the other, reformulates gender, imagining women as independent subjects in control of their own bodies and lives.

Keywords: Concha Méndez. Feminism. 1920s. Clothing. Poetry.

¹ Este artículo se ha realizado en el marco del Proyecto I+D+I “Género, cuerpo e identidad en las poetas españolas de la primera mitad del siglo XX”, financiado por el Programa Estatal de Generación de Conocimiento, ref. PID2020-113343GB-I00.

1. INTRODUCCIÓN

Identificar a Concha Méndez (1898-1986) con la etiqueta *mujer moderna* se debe en parte a la ropa que llevaba. A Juan Ramón Jiménez le llama la atención el mono añil que Concha se ponía para manejar la maquinaria de su imprenta literaria. Méndez misma reconoció lo poco convencional que era ese traje: “Cuando salía a la calle con aquel mono, la gente se quedaba extrañadísima; no recuerdo haber visto en todo Madrid a otra mujer vestida en pantalones” (Ulacia, 2018: 90). Otro detalle de la vestimenta que añade a la fama de prototipo de la mujer de los años veinte es la costumbre de salir a la calle con la cabeza descubierta y lucir ropa deportiva: “Disfrutaba de crear escándalo, burlándose de los anticuados comportamientos exigidos a las mujeres. Se atrevió andar por la calle sin sombrero y [era] amante de las actividades al aire libre, campeona de natación en los veranos en San Sebastián y aficionada al esquí” (Bellver, 2008: 9).

El perfil de joven osada corresponde a la primera etapa de su producción poética: *Inquietudes* (1926), *Surtidor* (1928), y *Canciones de mar y tierra* (1930). Son poemarios vanguardistas: afición a la nueva tecnología —cine, aviación, automóviles—, a los deportes, al jazz; un alejamiento del yo del primer plano; y un estilo telegráfico con toques lúdicos. Resalta la vertiente neopopularista de Rafael Alberti y Federico García Lorca, con énfasis en el motivo marinero, los colores, y la forma métrica popular (Valender, 1995: 14; Fernández Lam-Sen, 2022: 116).

En 1932, después de una estancia de seis meses en Londres y más de un año en Argentina, Concha Méndez se casa con el poeta e impresor Manuel Altolaguirre (1905-1959). La pareja vivió en Londres de 1933-1935, donde se malogró el nacimiento del primer hijo y donde después nació su única hija, Paloma. Al estallar la guerra civil española, Concha pasó temporadas en Inglaterra, Francia, Bélgica, y unas estancias en Barcelona para unirse con Manuel. Al terminar la guerra, la pareja se exilió brevemente en París, luego en Cuba, donde residieron hasta 1943. Se instalaron en México en 1944 y, poco después, Manuel abandonó la familia. Concha Méndez murió en Ciudad de México en 1986.

El año del casamiento marca el inicio de la segunda etapa de la poesía: *Vida a vida* (1932); *Niño y sombras* (1936), una elegía al niño que no llegó a nacer; *Lluvias enlazadas* (1939); *Sombras y sueños* (1944), y *Villancicos de Navidad* (1944). El estado emocional representado en estos libros contrasta con el dinamismo, la energía y la mirada hacia el futuro de la primera etapa. Con el exilio, la pérdida del amor y el fallecimiento de la madre de la poeta, se ensombrece el tono, marcado por el dolor, la soledad, el desencanto, la inseguridad y la nostalgia, aunque en algunos poemas sí se vislumbra una tenaz afirmación de la vida. Después de treinta y cinco años de silencio, Méndez publicó *Vida o río* (1979) y *Entre el soñar y el vivir* (1981).

Con la poética de la vestimenta, presente en los tres primeros libros, Méndez aborda una gama temática amplia, pero, sobre todo, aborda el asunto del género, visto bajo una lente feminista. El sujeto poético exige lo que tradicionalmente se les niega a las mujeres:

independencia, libertad de movimiento, control sobre la propia sexualidad, agencia y autoridad. Siguiendo la investigación de John Wilcox (2001), consideramos primero el estilo ginocéntrico, poniendo el foco en imágenes que provienen de la esfera de la vestimenta. Luego profundizamos en la imaginaria de la indumentaria con un análisis de la significación que Méndez adscribe a distintas categorías de ropa: los *trajes de sueños*, el bañador, los accesorios, la ropa deportiva de invierno y el uniforme. Por una parte, la poética de la vestimenta reivindica las prácticas femeninas tradicionales, y por otra, propone la reformulación del género, imaginando a las mujeres como sujetos libres en busca de sus propios caminos.

2. LA VESTIMENTA Y EL GÉNERO

Vestir el cuerpo, desde la ropa y los accesorios hasta los tatuajes y el maquillaje, es una práctica universal en las culturas humanas. Actualmente las ciencias sociales reconsideran la relación entre el vestir y la aculturación. Terrence S. Turner concibe la superficie del cuerpo como un escenario simbólico sobre el cual se realiza el drama de la socialización. La vestimenta, concluye Turner, es “piel social” (2012: 468). Las convenciones del vestir transforman el cuerpo en algo reconocible y significativo, mientras que transgredirlas provoca escándalo e indignación, o incluso acusaciones de inmoralidad. Entwistle, más que otros teóricos, insiste en la necesidad de reconocer la vinculación entre prenda, cuerpo e identidad (2007: 14 y 16). Dinu Bodiciu utiliza el término “símbiosis” para subrayar la relación estrecha entre cuerpo y vestimenta (2023: 493).

El análisis semiológico de Roland Barthes en *The Fashion System* (1983) añade otra dimensión al estudio de la indumentaria; propone que la vestimenta es un sistema que comunica información sobre la edad, la clase social, las asociaciones, la religión, la nacionalidad, la personalidad, la profesión y, lo más importante respecto al análisis de la poesía de Méndez, el género. Cuando un individuo selecciona y combina prendas para vestirse, transforma la significación institucionalizada en comunicación individual. Entre los significantes del lenguaje de la vestimenta figuran la tela, la textura, los diseños, el volumen, la silueta, la ocasión y el color.

Elizabeth Wilson asevera que “[f]ashion is obsessed with gender, defines, and redefines the gender boundary” (1987: 117). En el proceso de aculturación se aprende qué ropa define la diferencia entre los sexos. El aprendizaje de las formas aceptables de vestirse como hombre y como mujer inculca en el individuo papeles que se corresponden con las expectativas sociales del género (Barnes y Eicher, 1993:19). En *Memorias habladas* una anécdota sobre una vecina realza la relación entre la ropa y el género: “Don José, la llamaban, porque salía de su casa con un traje de chaqueta gris; y cuando volvía, se quitaba la falda para poner unos pantalones de hombre; y fue que por aquellos pantalones de hombre [...] que le pusieron nombre de hombre” (Ulacia, 2018: 122). Cuando Méndez representa en su poesía un yo femenino ansioso de ocupar roles

normalmente reservados para los hombres, se pone de manifiesto el papel de la vestimenta como frontera entre los géneros.

El origen de la relación estrecha de las mujeres con la vestimenta está arraigado en la construcción del género. John Berger nos recuerda que históricamente el destino de la mujer depende de un hombre —el padre, el hermano, el marido—; en todo momento necesita tener en cuenta cómo la juzgarán ellos. Las mujeres sienten la presión de mirarse a sí mismas y sus acciones, porque al final el cómo se las vea, determina su éxito en la vida, que depende de su habilidad de atraer a un hombre (Berger, 1972: 47). Para la mujer, abrir el armario y probarse trajes delante del espejo—los ojos masculinos—es parte integrante de una identidad de dependencia inculcada desde la niñez.

Otro factor que contribuye a la relación de la mujer con la vestimenta es su localización en el espacio doméstico (Lin, 2020). El tejer y el coser son actividades que se compaginan con las tareas caseras y el cuidado de los niños. En el siglo XVII “la costura se consideraba un trabajo ‘femenino’, inapropiado para los hombres” (Entwistle, 2002: 168). En el siglo XIX las mujeres de la alta burguesía ensalzaban su fama de buenas damas y esposas con sus habilidades con la aguja. Otra función de la ropa femenina era proclamar el poder económico del marido. Los trajes ostentosos demostraban “la capacidad de su señor para pagar” (Veblen, 2014: 119).

La ropa de la mujer siempre ha tenido un contenido social. En el siglo XIX reflejaba una mentalidad conservadora mientras que, en los años veinte, época de la joven Méndez, expresaba una perspectiva progresista. Entre 1920-25 se remplazaron las complicaciones de la silueta “s” de la Belle Époque con la simplicidad (Villanueva, 2020: 21). La moda *flapper* comunicaba nueva libertad a las mujeres, quienes salían cada vez más a la calle con diversos fines, a comprar, a trabajar, a relacionarse, a divertirse, y, como poetas, a asistir a algún acto en el Lyceum Club. También la participación de las mujeres en los deportes—tenis, ciclismo, bádminton, hockey—“influyó en promover un estilo de vestir más relajado y menos opresivo para las jóvenes y para las mujeres maduras” (Entwistle, 2002: 193).

3. CONCHA MÉNDEZ Y LA VESTIMENTA

Como otras mujeres de su época, Concha aprendió a coser. En *Memorias habladas* explica cómo en los primeros años de exilio en México confeccionó sus propios trajes: “Aunque en México no hacía tanto calor como en Cuba, seguí vistiéndome de lino, con un solo patrón que yo había inventado, me cosía unos trajecillos de chaqueta que me eran cómodos y que usaba aun en las temporadas de frío” (Ulacia, 2018: 135). Como hija de padres acomodados, pronto comprendió que existían normas de vestir que habría que cumplir. Ella, sus hermanas y su madre aprendieron a lucir trajes que anunciaban el éxito económico del padre:

Esos tiempos los viví en medio de lujo; era cuando se compraban las pieles caras y modistas como Chanel nos vestían a mi hermana Pepita y a mí. [...] A los dieciocho años comprendí que a las mujeres les preocupaba ir de compras, hacer un guardarropa para los meses de verano. Cambiaban sus trajes, zapatos y sombreros del año anterior por unos nuevos; un ajuar para la primavera y otro para el otoño. En mi casa, como todo el mundo bien, hacíamos lo mismo: estábamos sujetos a la tiranía de los modistas" (Ulacia, 2018: 30, 33).

También de joven Méndez descubrió el poder comunicativo de la vestimenta. La poeta recuerda múltiples situaciones en las cuales manipulaba juguetonamente los mensajes de la ropa, tanto para rechazar las normas como para jugar con identidades. Cuenta que, en una ocasión, para escaparse del rencor de un carbonero, cuyos barriles había empujado el día anterior, se disfrazó con un sombrero y un abrigo de cuello alto (Ulacia, 2018: 27). La primera vez que conoció a García Lorca, él fue a su casa, y ella creó una identidad moderna vistiéndose de forma exótica: "Para recibirlo me puse un batín morado de corte oriental y me pinté la cara como en las películas mudas" (Ulacia, 2018: 46). En otra ocasión, cuando intentaba viajar en barco, los capitanes le explicaron que no admitían mujeres, y a ella se le ocurrió cambiar de ropa para cambiar de género: "Me vestiré con un impermeable de hule negro, botas de agua y gorro marinero, y entonces todos creerán que soy un chico" (Ulacia, 2018: 80).

La participación de Concha Méndez en el sinsombrerismo, prevalente entre las escritoras y artistas españolas de los años veinte, confirma su manejo astuto del lenguaje de la indumentaria. Para una mujer salir a la calle sin sombrero era una anomalía que comunicaba una actitud de rebeldía. Jacques Le Goff afirma que "llevar el vestido de una condición que no sea la suya equivale a cometer el mayor pecado de ambición o de decadencia" (1999: 483). En España el acto progresista de quitarse el sombrero provocó una reacción entre los conservadores. Para algunos "era un gesto de profunda transgresión y para otros una pataleta de jóvenes de buena cuna" (Balló: 2016: 36). La madre de Concha se encontraba entre los que pensaban que era indecente que una hija saliera con la cabeza descubierta. El intercambio entre madre e hija, recogido en *Memorias habladas*, refleja la crispación que irrumpió cuando alguien desobedece las normas de vestir: "¿Pero por qué no llevas sombrero?" '¡Porque no me da la gana...!' '¡Pues te tirarán piedras en la calle!' '¡Me mandaré construir un monumento con ellas!' (Ulacia, 2018: 45).

4. EL ESTILO GINOCÉNTRICO

El estilo ginocéntrico se identifica por la utilización de un léxico relacionado con actividades históricamente femeninas. Su presencia en la poesía da "un giro innovador a algunos símbolos y metáforas tradicionales" (Wilcox, 2001: 220). Es una estrategia que visibiliza y reivindica las prácticas femeninas tradicionales y los lazos intergeneracionales y amistosos entre mujeres. Wilcox, en su estudio del estilo ginocéntrico en la poesía de Méndez, señala la presencia del verbo *tejer* y analiza la significación del sustantivo *collar*, un accesorio femenino que dirige la atención hacia la colectividad de las mujeres.

Refiriéndose a los versos “Toma este sueño que traigo / y engárzalo a un collar” (*Canciones de mar y tierra*) concluye lo siguiente: “Con el símbolo del collar Concha subraya la naturaleza femenina de su propio ‘sueño’, de que este sueño / poema es una comunicación dirigida por una mujer a otra con quien comparte sus intereses” (Wilcox, 2001: 221).

Encontramos más manifestaciones de la variante *indumentaria* del estilo ginocéntrico. En *Inquietudes*, por ejemplo, las telas y prendas asociadas con el género femenino se integran en imágenes que borran una división rígida entre la naturaleza y la mujer. El poema “Tenerife”, dedicado a Maruja Mallo, comienza con estos versos: “Un encaje de verdor / entre las dos columnatas” (2008: 50); “Lluvia” (2008: 53) describe como “un velo” cubre la bahía; y en “Desde mi ventana”, el yo poético ve “el encaje de un árbol” (2008: 65). La fusión de la vestimenta femenina (encaje, velo) con el mundo natural apunta a una tendencia de la poesía de autoría femenina prevalente a partir de mediados del siglo XX (Lauter, 1984: 220). Los poemas de Méndez son precursores de diseños de fluidez y compenetración con la naturaleza presentes en la obra de poetas españolas de medio siglo como María Beneyto (1925-2011), Cristina Lacasa (1929-2011), y Elena Andrés (1929-2011) (Ugalde: 2007: 69-72).

La personificación es una forma predilecta de Méndez de incorporar referencias a la vestimenta en el discurso poético. Fenómenos naturales como la noche, el mediodía, el viento y la tarde aparecen en trajes. En “Dancing” (*Canciones de mar y tierra*), por ejemplo, el vestir a la noche crea un ambiente animado y divertido que intensifica el ámbito desenfrenado de la escena: “Vestida de frac, la noche, / va a jugar a la ruleta” (2008: 137). En “Nocturno helado” (*Surtidor*) el ajuar comunica el atractivo de los misteriosos peligros nocturnos:

Con su combada pechera
de botones incendiados,
la Noche, muda de sombras
y silenciosa de pasos,
por las vertientes heladas
se va acercando, acercando.

En su corbata tirante
de un oscuro azul cobalto,
lleva la Noche prendido
un hemisferio afilado (2008: 116).

La imagen del señor Noche, deambulando por la ciudad entre luces brillantes, juega con la designación de las calles urbanas como espacio masculino. El ludismo del traje —un frac, botones encendidos, una corbata apretada de color cobalto— encubre un sutil cuestionamiento de la exclusión de las mujeres del espacio público, sobre todo de noche. El género femenino del sustantivo *noche* complica el juego subversivo, sugiriendo con un guiño andrógino que las mujeres ya han invadido el espacio prohibido. En otros

poemas, caminar a solas “de manera similar a un *flâneur* —o *flâneuse*, en femenino” reitera el rechazo de la designación del espacio urbano como masculino (González-Allende, 2010: 99).

5. **TRAJES DE SUEÑOS**

Los ejemplos del estilo ginocéntrico *indumentaria* sirven de fondo para analizar como determinadas prendas se transforman en imágenes y *motifs* esenciales de la poesía de Méndez. Los trajes mágicos sintetizan el papel fundamental de los sueños en la obra. En “Traje de luna”, el personaje poético anuncia cómo se vestirá:

Me pondré traje de luna
para ir a la mar en sombra
en esta noche moruna.

Y vendrá el viento marero
que hincha la vela latina
y conduce al marinero.

El viento marero y suave,
que acaricia dulcemente
como conduce la nave.

Y plegará mi vestido,
que jugará con las brisas
haciendo mil remolinos.

Y yo allí junto a la mar,
con mi traje luna y plata,
me lanzaré a navegar.

Mientras, el viento marero
que hincha la vela latina,
va llevando al marinero;

y en mí en la noche moruna,
haciendo mil remolinos,
vuela mi traje de luna (2008, 46-47).

El acto de vestirse es significativo porque “el vestir es la insignia por la cual somos interpretados e interpretamos a los demás. El vestir forma parte de la presentación del yo” (Entwistle, 2002: 45). El fantástico traje brillante, hecho de luna y plata, presenta un yo soñando con la emancipación, con huir y viajar en barco sin destino predeterminado. La materia lunar y el viento, que hace mil remolinos en el traje, enfatizan el movimiento y la altura. Existe un ambiente de energía vital y una visión optimista del futuro. Méndez incorpora elementos neopopularistas de Alberti, la simbología de la mar y los sueños, y de Lorca, la cadencia de los romances y su predilección por las lunas y el color plata, y

los hace suyos (Fernández Lam-Sen, 2022: 120). La huida por mar en traje de luna simboliza el sueño de la emancipación, ser un sujeto activo capaz de dominar el entorno. Es como si el yo poético aclarara que no es *la encerrada ni la maldecida* “que fascinaron a Alberti, ni la perenne bella Durmiente reclinada e inerte” (Bellver, 2008: 15).

En “La danzarina” el tiempo verbal (asomarán, descenderán) dirige la mirada hacia el futuro. La repetición del subjuntivo “Que dance” crea intensa anticipación que el ritmo rápido del arte menor (3 y 8 sílabas) acelera. La danzarina, localizada en un escenario al aire libre y rodeada de “ventolina” y astros y montes que se acercarán para verla, lleva un delicado traje fantástico: “una túnica de neblina” (2008: 59). Se desborda la sensación de movimiento y energía, como si estuviera a punto de cumplirse la promesa de la libertad total de las alturas. Aquí y en otros poemas, Méndez subvierte el encierro femenino en espacios domésticos (González-Allende, 2010: 96). Figuras como la mágica danzarina proponen otras formas de ser para la colectividad femenina.

6. EL BAÑADOR

La vinculación entre cuerpo, prenda e identidad protagoniza dos poemas de *Inquietudes*: “Por la escollera” y “La fragata extranjera”. Los críticos subrayan la relación estrecha entre el yo histórico de la autora y el yo poético (Resnick, 1978: 139; Alarcón, 2000: 243). El bañador es incuestionablemente un eslabón entre las dos esferas. En *Memorias habladas*, la poeta describe cómo se vistió el día en que le entregaron el premio del concurso de natación de las Vascongadas: “Llegué a la bahía en traje de baño con los poemas envueltos en hule” (Ulacia, 2018: 53). La imagen de Concha en traje de baño quedó inmortalizada en 1927 en un óleo de Maruja Mallo. En el cuadro, el modelo —Concha— lleva un traje de baño rojo que revela un cuerpo atlético montado en bicicleta al lado del mar. El breve poema “Por la escollera” transforma la intrepidez y el bañador de la vida real en texto poético:

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

¡Y así marchaba yo
por la escollera,
con bañador rojo
y el alma marinera! (2008: 43).

El yo protagonista emana vitalismo; se lanza a la vida con paso resuelto, seguro, y alegre al lado del mar. La figura no aparece como abstracción sino físicamente presente, los pies sobre las rocas y la piel adornada por el sol (“piel morena”). El bañador resalta un cuerpo en movimiento. La figura disfruta paseando orgullosamente en un lugar público al aire libre, ajena al pudor femenino. Además, elige el rojo, un color llamativo y

simbólico de la pasión. Al contrario de poetas vanguardistas, como César Vallejo en “Trilce XLIX” (1922: 75-76), quienes aluden a trajes vacíos caminando por la calle para expresar el hastío de la cotidianidad burguesa, Méndez recalca la simbiosis ropa-cuerpo para representar vitalidad física y energía espiritual (Llorente, 2011: 519; Smith, 2018). La imagen de una mujer en bañador en un lugar público formula una identidad femenina que confronta las convencionales prohibiciones patriarcales (Persin, 1996: 190; Wilcox 2001: 213). El énfasis en la corporeidad, no como algo accesorio sino como “un elemento situado en el mismo plano que los demás componentes que constituyen una personalidad” es para Margherita Bernard uno de los aportes más interesantes de la escritora (2012: 54).

La manifestación más explícita de la unidad ropa-cuerpo-identidad se encuentra en “La fragata extranjera”. El poema narra un encuentro amoroso entre el yo hablante femenino y un marinero. Ella nada hacia el barco donde él la espera. La prenda-cuerpo —“Mi jadeante cuerpo / un bañador cubría” (2008: 32)— proyecta un sujeto femenino físicamente fuerte y con agencia sobre su sexualidad, una identidad que no concuerda con la aculturación normativa de la mujer como ser frágil y dependiente. El lenguaje no verbal de la vestimenta subvierte el comportamiento *decente* al representar el cuerpo de la mujer como epicentro del deseo sexual (Sasportes, 2021: 231).

Al contrario de las representaciones que remontan a textos medievales, aquí es la mujer quien inicia el encuentro amoroso. En *La Celestina* una Melibea pasiva e inmóvil espera que Calisto suba al balcón. En “La fragata extranjera” se invierten los papeles: ella acude a la cita y él espera su llegada (Martínez Trufero, 2011: 79). El poema expresa indirectamente inconformidad con el control social de la sexualidad femenina. La penúltima estrofa enfatiza el ardor erótico, y la última plantea una transformación radical de la construcción del género, la eliminación de la dependencia femenina:

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

Yo volví
por el mar a la playa.
La fragata
a otro puerto partía (2008: 33).

Al separarse del amante, la protagonista no sufre del dolor del abandono. Deja olvidada la tradición poética de la desesperada mujer abandonada que Lawrence Lipking describe en la poesía de autoría femenina desde la antigüedad hasta el Romanticismo (1988: 23-31). Como sujeto autónomo y físicamente apto se lanza al mar y nada hacia la playa. Méndez “exalts liberty and a proud unconcern for love” (Quance, 2017: 116). La protagonista se aleja felizmente del amante porque su identidad no depende de él.

7. LOS ACCESORIOS

Los accesorios son otro componente esencial de la vestimenta que Méndez manipula para subvertir la construcción patriarcal del género. Más que el estándar doble en el comportamiento sexual, lo que la inquieta es que para amar la mujer es obligada a transformarse en un ser dependiente, lo cual significa que el hombre se convierte en el centro de su vida e incluso determina su identidad. Los versos de Lord Byron, “Man’s love is of man’s life a part; it is a woman’s whole existence”, sintetizan este aspecto de la construcción del género que Méndez refuta.

La protagonista de “La pescadora” (*Surtidor*), rechaza los regalos del pretendiente, entre ellos un pañuelo. La anáfora “ni”, repetida cuatro veces, enfatiza la voluntad inquebrantable del rechazo. Aceptarlos sería entrar en un compromiso que limitaría su futuro a una domesticidad rutinaria. El accesorio del pañuelo es especialmente significativo porque tradicionalmente llevaría bordadas las iniciales del nombre y apellidos del señor. Es un recordatorio de que la mujer puede acabar como posesión del otro. Para salvaguardar su libertad, la pescadora se marchará a otra parte:

Ni quiero la pipa curva,
ni tu pañuelo bordado,
ni las rosas —los domingos—
ni el cestillo con pescado.

Y, marcharé de este puerto
hacia otro puerto distante
para que decir no puedas:
¡La pescadora es mi amante! (2008: 84-85).

“Aeronáutica” indaga más profundamente en el difícil equilibrio entre el amor y la independencia. El poema narra la salida en avión de la protagonista, cuyo género no se revela explícitamente con pronombres. Sin embargo, en el lenguaje de la vestimenta, el color rosa de su bufanda significa el género femenino, lo cual es suficiente para saber que se trata de una mujer. El amante, en el aeropuerto para despedirse de la aviadora, le pide que le deje su bufanda como recuerdo: “Y guardaré entre sus pliegues / la nostalgia de tu cuerpo...” (2008: 106). Ella se niega a entregársela, pero ya en el aire se arrepiente y deja caer la bufanda; luego, ella sube al cielo en el avión.

La forma en que la narración encubre un segundo sentido recuerda la antigua lírica popular española: “Usa la palabra como un signo de doble sentido. El segundo sentido, construido a partir de un sentido primero, literal, es el que se transformará en objeto de un trabajo de interpretación, susceptible de provocar un efecto, otro modo de ser leído o escuchado” (Fernández Guillermo, 2001: 542). El lenguaje figurativo entretejido en el relato —el colorismo, la metáfora, la imagen, y el símbolo— facilita la captación las revelaciones íntimas.

En “Aeronáutica” la bufanda, que es solo un accesorio, no el conjunto completo, simboliza la posibilidad de amar sin renunciar a la identidad ni a la agencia. Es como si el yo femenino le dijera a su amor: puedes tener mi bufanda, pero no mi subjetividad (Wilcox, 1994: 302). El hecho de que la protagonista se despida con “mano enguantada” confirma un deliberado distanciamiento. El guante expresa formalidad e impide que las manos se toquen. Sin embargo, en los adioses vibran lazos de unión, sobre todo cuando momentáneamente el pañuelo del amante se transforma en una estrella, aunque el adjetivo *frío* deja cierta ambigüedad respecto a sus sentimientos: “Como una estrella de nieve / brilló su blanco pañuelo...” (2008: 107). Como el pañuelo masculino suele colocarse en el bolsillo que cubre el corazón, nombrarlo referencia la idea de sentimientos de amor. Además, comparar el pañuelo con una estrella introduce la posibilidad de que él suba al cielo donde la protagonista realiza sus sueños. En la décima estrofa se vuelve a enfatizar la unión de la pareja. La anáfora y el paralelismo llaman la atención sobre cómo la bufanda —símbolo del yo femenino— y el pañuelo —símbolo del amante— se juntan:

La vi caer, ondulante.
La vi apresada en sus dedos.
La vi agitarse en sus manos
a la par que su pañuelo (2008: 107).

En los últimos versos se siente la tensión íntima del yo protagonista, obligado a escoger entre la autonomía y el amor (2008: 107). Para una mujer alcanzar la independencia tiene un precio, dejar a un lado el amor, aunque duela —“Pero algo mío lloraba / en la nave de mi pecho...” (2008: 107)—.

8. ROPA DEPORTIVA DE INVIERNO

En los años veinte y treinta, la ropa deportiva introdujo algunas novedades en la moda (Díaz Soloaga, 2020: 11). Por ejemplo, el *sweater* y el *pullover*, cómodos y útiles, se pusieron de moda tanto entre mujeres como hombres. Era una época en que las españolas, con mayor conciencia y cuidado del cuerpo, empezaron a participar en actividades deportivas (Plaza-Agudo, 2015: 37-38). Una de ellas, Méndez, sobresalía no solo en la natación sino también en el gimnasio y los deportes de invierno. En parte, la fama de Concha como mujer moderna se debe a su renombre de atleta (Calles Moreno, 2014: 153). No sorprende que algunos poemas “reflejen la *sportswoman* que era ella” (Bellver, 2008: 12).

En “Club alpino” (*Surtidor*), las figuras llevan “disfraces noruegos” (2008: 96). El jersey noruego, asociado con el esquí, contribuye a crear el escenario invernal, pero también, por la simbiosis entre ropa-cuerpo, materializa la corporalidad atlética de los esquiadores. El género de las figuras es ambiguo; así, el sustantivo *patinadores* se refiere tanto a un grupo de hombres como a uno de hombres y mujeres. La misma ambigüedad ocurre en “Los patinadores” (*Inquietudes*), pero en este poema el lenguaje de la

vestimenta, que asocia “trajes de colores” con el género femenino, indica la presencia de mujeres. Esta información permite interpretar el texto como una ventana a la intimidad femenina. Fermentan en la interioridad deseos de superar la división del espacio entre masculino y femenino. Las figuras femeninas en ropa cómoda esquiando al aire libre desestabilizan las normas del género que predestinan a las mujeres a la inmovilidad en espacios interiores.

El accesorio de la bufanda blanca sirve para elaborar aún más la significación íntima del poema:

Una blanca bufanda
cayó en el ventisquero.
Voló como velita
que empujaran los vientos,
y allá quedó hecha nieve
que vuelve a su elemento (2008: 41).

El viento levanta la bufanda y la hace volar, reiterando el movimiento ascendente presente en “Traje de luna”. La bufanda voladora comunica la aspiración de agencia y nuevos horizontes. El destino final del accesorio blanco es fundirse con la naturaleza, una imagen que expresa “oneness between nature and those sporting individuals who partake of its pleasures” (Persin, 1996: 198). Se trata de la misma fusión con el mundo natural, señalado arriba en poemas de *Inquietudes*.

En “La patinadora” (*Inquietudes*) no hay ambigüedad de género. Es una figura femenina que se entrega por completo —cuerpo y alma— a las velocidades de patinar sobre hielo, transformándose en “Danzarina de las nieves. / De los vientos mariposa” (2008: 54). De nuevo hay énfasis en las alturas: “Sobre una mar de blancor / vuela la patinadora” (2008: 54). Simbólicamente la figura es poseída por la naturaleza inmaculada cuyos sonidos se enredan en su falda y en su cuerpo:

El rumor de las alturas,
el rumor de las corrientes,
lleva en su falda plisada
hecha ritmos, hecha pliegues (2008: 54).

La figura subraya el deseo intenso de expandir las experiencias y la predisposición a un comportamiento poco convencional. Llevar una faldita corta plisada y patinar al aire libre cuestionan la normativa patriarcal de pasividad, inmovilidad y obediencia femeninas, sea en la esfera doméstica o como musa del artista masculino, y afirman el control de la mujer sobre el cuerpo (Persin, 1996: 197).

9. EL UNIFORME

El uniforme es altamente simbólico, a tal grado que la persona que lo lleva pierde su identidad individual para transformarse en lo que significa el uniforme. A primera vista un hombre vestido de marinero no es ni Juan ni Pedro, sino solamente un marinero. La historia y la tradición de los uniformes aseguran la institucionalización de su significado. Proyectan asociación con un grupo, y si es militar, autoridad, buen estado físico y poder.

En la poesía de Méndez solo hay un uniforme, el de marinero. Forma parte de la imaginería marina, la más constante en la obra de Méndez. El motivo del mar entra en el primer poemario por influencia de Alberti y continúa en la poesía posterior (Miró, 1979: 12). En “Canción” (*Inquietudes*), el yo poético declara que se transformaría en cualquier cosa que le acercara al mar. El poema “La niña” (*Canciones de mar y tierra*) destaca la forma en que la indumentaria va ligada a una identidad. Unos detalles del traje son suficientes para concluir que es un marinero:

porque eres marinero
porque tienes un ancla
pantalón campanero
un estuche de mapas (2008: 138).

El elemento del uniforme marinero más reiterado es el color blanco: “El marinero de traje blanco” (“Bar”); “de nieve sus vestiduras” (“Balandros”); “Los tres de blanco vestidos” (“Esquina”). También se refiere a “blusas marinas” (“Regata”). Por una parte, el blanco es un significante institucionalizado del uniforme marinero, pero por otra, una ingeniosa inversión del género. Se trata de asignar la pureza, simbolizada por el color blanco, al hombre, y no como dicta la tradición a la mujer (Persin, 1996: 195). Es una inversión parecida a la de activo-pasivo elaborada en “La fragata extranjera”.

El uniforme marinero se asocia con el despertar del deseo femenino y con el control de la propia subjetividad. En la poesía de Méndez “la experiencia sensual y sexual que las voces poéticas encarnan en toda su materialidad se convierte en un medio hacia la reivindicación de una autonomía fundamenta y de un poder creador esencial” (Sasportes, 2003: 230). El disfrute carnal sin compromisos reaparece en dos poemas en los cuales el traje marino incita el deseo. En “Regata en canoa” (*Surtidor*) la tercera persona distancia el yo poético del primer plano, pero no el ojo, que mira los cuerpos marineros como objetos del deseo. Los trajes blancos materializan los cuerpos en movimiento, y el adorno de la piel, el color bronce, hace relucir la musculatura de los brazos. La imagen de los marineros condecorados por el mar y peinados por el viento deja vislumbrar un deseo erótico. En “Balandros” el sustantivo *gimnastas* precisa el atletismo de las figuras. El yodo que empapa el uniforme subraya que son hombres del mar. De los cuerpos en movimiento, casi palpables al nombrar la ropa que los cubre, surge una imagen sexualmente atractiva:

Gimnastas entre las velas,
balandristas bronzeados,
de nieve sus vestiduras,
por el yodo acorazados (2008: 111).

En “Capitán” (*Canciones de mar y tierra*) el yo poético femenino descarta el pudor femenino. En la primera estrofa, la alternación de la anáfora (“mi”-“su”, “mis”-“sus”) y el paralelismo, ligeramente juguetón, contraponen dos personajes. El yo poético se viste de verde, un color que aquí y en otros poemas refuerza la identificación con el mar, y el capitán con su uniforme blanco. Dos cuerpos, hechos presentes por la vestimenta, pronto disfrutan de hacer el amor. La representación de la liberación sexual femenina es explícita. El sujeto femenino activo toma la iniciativa en la relación erótica anunciada: “A su camarote voy”; “A su camarote entro” (2008: 160).

En *Canciones de mar y tierra*, el traje marinero representa la culminación de la emancipación vital. El yo femenino se viste de capitana; asume una voz de confianza y navega por cuenta propia tanto por el mar como por la vida. En su semblanza de Méndez, Jiménez destaca, aparte del mono añil, una “blusa de marinero”, nada convencional para una mujer (1979: 37). Méndez transfiere la prenda rebelde de la vida real a su poesía, vistiendo personajes femeninos de marinero. Una de las ilustraciones de Norah Borges en *Canciones de mar y tierra* igualmente resalta la figura de una mujer luciendo un traje marinero masculino, con su cuello y peto característicos (Méndez, 1930: 80).

A la protagonista de “Navegar” (*Canciones de mar y tierra*) no le basta un sencillo traje de marinero, que ya de por sí indicaría desempeñar un papel indebido según las normas del género. Exige vestirse de capitán, el rango más alto, el oficial que controla el destino del barco. El yo hablante asume un papel masculino y lo hace suyo: el capitán es ahora la capitana. Navegar sin timón indica que protagonista sueña con una agencia inimaginable. Como capitana del barco podrá alcanzar la plenitud sin que nada ni nadie le ponga barreras:

Que me pongan en la frente
una condecoración.
Y me nombren capitana
de una nave sin timón.

Por los mares quiero ir
corriendo entre Sur y Norte,
que quiero vivir, vivir,
sin leyes ni pasaporte (2008: 127).

En “A todas las albas”, el personaje aclara con vehemencia cualquier confusión sobre su identidad. Declara: “Yo solo soy marinera” (2008: 129). La simbiosis ropa-cuerpo-identidad resalta de nuevo. Al reclamar con gran firmeza la identidad marinera, la vemos en su uniforme blanco con los contornos de un cuerpo físicamente en forma delineados. En la última estrofa, la protagonista se imagina a cargo de barcos que transportan

productos por el mundo entero y reitera que es capitana. En la reinvenCIÓN de la subjetividad femenina, Méndez utiliza el significado de la ropa para deconstruir los límites entre lo masculino y lo femenino. Al cambiarse de traje el sujeto femenino ocupa el espacio masculino de capitán y adquiere su autoridad. La difuminación de la frontera entre los géneros, manifiesta en la vestimenta, se acerca a una visión andrógina (González-Allende, 2010: 104-05; Briggs, 2016: 16).

10. CONCLUSIONES

El género, según Judith Butler, es un acto performativo repetido (2007: 273) en el cual la selección de la vestimenta es fundamental. Las *performances* son gobernadas por convenciones sociales reguladas y con consecuencias punitivas. En una entrevista, Butler concede que los actos performativos repetidos del género son una trampa: “Performativity has to do with repetition, very often the repetition of oppressive and painful gender norms [...] This is not freedom, but a question of how to work the trap that one is inevitably in” (Kotz, 1992: s. p.). La poética de la vestimenta expresa las ansias de salir de la trampa del género. Pañuelos bordados, bañadores rojos, bufandas blancas y rosas, trajes de luna, túnicas de neblina, corbatas de color cobalto, disfraces noruegos, faldas plisadas y blusas marineras se cuajan en un discurso poético impactante y original, con raíces en la experiencia femenina.

La mayoría de las imágenes de la indumentaria expresan el deseo de escaparse de las restricciones del género, pero hay una excepción. En algunos poemas, Méndez imagina una unión con la naturaleza en la cual el ser humano y la naturaleza existen en un mismo nivel. Los encajes y los velos se entrelazan en diseños de compenetración con el verdor de los árboles y con la lluvia. En “Patinadores” una bufanda blanca se disuelve en la nieve, y en “Patinadora” los sonidos de la naturaleza penetran la falda y el cuerpo de la figura.

Como la geógrafa feminista Doreen Massey, Méndez insiste que las prácticas espaciales no son estáticas (1994: 5). En su obra encontramos sueños de lejanías y de amplios espacios al aire libre, una visión que rechaza los recintos cerrados femeninos. Vestir a la patinadora con ropa deportiva y localizarla en la naturaleza expansiva implícitamente contradice la división binaria del espacio. Personificar la Noche, vistiéndola lúdicamente de frac, es otro recurso ingenioso para sutilmente refutar la inmovilidad femenina. El sueño de la libertad de movimiento culmina en “Danzarina” y “Traje de luna”, en los cuales el viento se enreda en los trajes de las figuras hasta levantarlas en vuelo. Méndez también rechaza la fragilidad y la pasividad femeninas. La imagen de una mujer en “bañador rojo” o con uno que cubre su “jadeante cuerpo” proyecta la visión de un cuerpo atlético entrenado para nadar mar adentro. Recobrar el control de la sexualidad igualmente afloja las restricciones del género. En “La fragata extranjera” el personaje poético acude, sin pudor ni timidez, a una cita con su amante. En

“Capitán” una mujer, vestida en un traje verde simbolizando su llegada a nado por el mar, va directamente en busca del capitán, anunciando sin vergüenza: “A su camarote voy”.

Uno de los mayores aciertos de Méndez es la representación de la tensión entre el amor y la independencia. Para una mujer comprometerse con un hombre es arriesgarse a perder la identidad y la agencia. En “La pescadora” no hay indecisión; con el gesto de rechazar el pañuelo del pretendiente la protagonista niega aceptar una vida doméstica rutinaria y se aleja con la subjetividad intacta. En “Aeronáutica” una bufanda de color rosa es clave para representar la penosa tensión. La valiente protagonista opta por controlar su propia vida, pero no sin que le duela el corazón. Los dos poemas que representan con mayor intensidad la felicidad de escaparse de la trampa del género son “Navegar” y “A todas las albas”. En ambos, el yo poético se viste de capitana. El uniforme con sus condecoraciones proyecta la autoridad de un sujeto que determina su propia ruta, sin que nadie le ponga límites. En la poesía de Concha Méndez la poética de la vestimenta es esencial para comunicar de forma palpable los deseos íntimos de emancipación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALARCÓN SIERRA, R. (2000). “Concha Méndez Cuesta. poeta y nadadora”. En *Ludus: Cine, arte y deporte en la literatura española de vanguardia*, G. Morelli (ed.), 237-249. Valencia: Pre-Textos.
- BALLÓ, T. (2016). *Las sinsombrero. Las pensadoras y artistas olvidadas de la generación del 27*. Barcelona: Espasa.
- BARNES, R. & EICHER, J. B. (1992). *Dress and Gender. Making and Meaning*. Oxford: Berg.
- BARTHES, R. (1983). *The Fashion System*. M. Ward & R. Howard (trads.). New York: Hill & Wang.
- BELLVER, C. (2008). “Introducción”. En *Poesía completa*, C. Méndez, 7-25. Málaga: Centro Cultural Generación del 27.
- BERGER, J. (1972). *Ways of Seeing*. London: British Broadcasting Corporation / Penguin Books.
- BERNARD, M. (2012). “Nuevos modelos: Representaciones de la mujer en las obras de Concha Méndez”. En *Imágenes femeninas en la literatura española y las artes escénicas: (siglos XX y XXI)*, M.ª F. Vilches de Frutos y P. Nieva de la Paz (eds.), 51-70. Philadelphia: Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- BODICIU, C. D. T. (2023). “Symbiosis: A New Paradigm for Understanding How Bodies and Dress Come Together”. *Fashion Theory. The Journal of Dress, Body, and Culture* 27.4, 493-509.
- BRIGGS MAGNAT, M. (2016). “Concha Méndez’s Feminist Third Space in *Surtidor*”. *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 43.1, 5-25.

- BUTLER, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, M.ª A. Muñoz (trad.). Barcelona: Paidós.
- CALLES MORENO, J. M. (2014). “Concha Méndez. La seducción de una escritora en la modernidad literaria”. *Dossiers Feministes* 18, 151-167. Disponible en línea: <https://raco.cat/index.php/DossiersFeministes/article/view/292357> [14/13/2023].
- DÍAZ SOLOAGA, P. (2020), “La nueva mujer: moda y cambio social en los años 20”. En *La nueva mujer: moda y cambio social en los años 20*, P. Díaz Soloaga y M.ª Villanueva (eds.), 6-11. Madrid: Universidad de Villanueva. Disponible en línea: https://issuu.com/titulocgm/docs/la_nueva_mujer [13/12/2023].
- ENTWISTLE, J. (2002). *El cuerpo y la moda: Una visión sociológica*, A. Sánchez Mollet (trad.). Barcelona: Paidós.
- FERNÁNDEZ GUILLERMO, L. (2001). “El mar y el barco como símbolos en la antigua lírica popular española”. En *Lyra mínima oral: Los géneros breves de la literatura tradicional. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de Alcalá, 28-30 octubre 1998*, C. Alvar Ezquerra (ed.), 541-548. Alcalá: Universidad de Alcalá. Disponible en línea: www.lyraminima.culturaspopulares.org/actas/alcala/57-fernandez.pdf [14/12/2023].
- FERNÁNDEZ LAM-SEN, E. (2022). “Al sur de la libertad: El neopopularismo personal de Concha Méndez”. *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios* 22, 107-128. Disponible en línea: <https://doi.org/10.30827/impossibilia.vi23.23744> [13/12/2023].
- GALÁN QUINTANILLA, M. A. (2015). *La mujer a través de la información en la II República española*. Tesis doctoral: Universidad Complutense de Madrid. Disponible en línea: <https://docta.ucm.es/entities/publication/91e902ea-d5ed-4c5f-ae2d-46c4a967326d> [14/12/2023].
- GONZÁLEZ-ALLENDE, I. (2010). “Cartografías urbanas y marítimas: Género y Modernismo en Concha Méndez”. *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 35.1, 89-116.
- JIMÉNEZ, JUAN RAMÓN (1979). “Concha Méndez”. En *Vida a vida y Vida o río*, C. Méndez, 37-38. Valencia: Caballo Griego para la Poesía.
- KOTZ, L. (1992). “The Body You Want: An Interview with Judith Butler”. *Artforum* 31.3. Disponible en línea: <https://www.artforum.com/features/the-body-you-want-an-interview-with-judith-butler-203347/> [14/12/2023].
- LAUTER, E. (1984). *Women as Myth Makers. Poetry and Visual Art by Twentieth-Century Women*. Bloomington: University of Indiana Press.
- LE GOFF, J. (1999). *La civilización del Occidente Medieval*, G. González (trad.). Barcelona: Paidós.
- LIN, B. (2020). “Textiles: The Art of Women’s Work”. *Sothebys*, 7 de marzo. Disponible en línea: <https://www.sothearbys.com/en/articles/textiles-the-art-of-womens-work> [14/12/2023].

- LIPKING, L. (1988). *Abandoned Women and Poetic Tradition*. Chicago: The University of Chicago Press.
- LLORENTE, M. E. (2011). “El traje vacío origen, pervivencia y evolución de un motivo en la poesía española de vanguardia: Ultraísmo, creacionismo y surrealismo”. *Revista de Literatura* 73.146, 513-538. Disponible en línea: <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2011.v73.i146.272> [14/12/2023].
- MARTÍNEZ TRUFERO, B. (2011). *La construcción identitaria de una poeta del 27. Concha Méndez Cuesta (1898-1986)*. Tesis doctoral: Universidad Nacional de Educación a Distancia. Disponible en línea: <http://e-spacio.uned.es/fez/view/tesisuned:Filologia-Bmartinez> [14/12/2023].
- MASSEY, D. (1994). *Space, Place, and Gender*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- MÉNDEZ, C. (1930). *Canciones de mar y tierra*. Buenos Aires: Talleres Gráficas Argentinas L. J. Rosso.
- _____. (2008). *Poesía completa*, C. Bellver (ed.). Málaga: Centro Cultural Generación del 27.
- MIRÓ, E. (1979). “Preliminar”. En *Vida a vida y Vida o río*, C. Méndez, 11-34. Madrid: Caballo Griego para la Poesía.
- PERSIN, M. (1996). “Moving to New Ground with Concha Méndez”. *Monographic Review / Revista Monográfica* 12, 190-204.
- PLAZA-AGUDO, I. (2015). *Modelos de identidad en la encrucijada. Imágenes femeninas en la poesía de las escritoras españolas (1900-1936)*. Málaga: Universidad de Málaga.
- QUANCE, R. A. (2017). “Norah Borges Illustrates Two Spanish Women Poets”. *Aurora. Papeles del “Seminario María Zambrano”* 18, 108-119. Disponible en línea: <https://raco.cat/index.php/Aurora/article/view/322570> [14/12/2023].
- RESNICK, M. (1978). “La inteligencia audaz; vida y poesía de Concha Méndez”. *Papeles de Son Armadans* 263, 131-146.
- SASPORTES, A. (2021). “‘Palabras de carne’. La encarnación de las voces de dos mujeres poetas de la generación del 27: Ernestina de Champourcin y Concha Méndez”. En *Voces y versos. Nuevas perspectivas sobre la Generación del 27*, G. del Vecchio y N. Rodríguez Lázaro (eds.), 225-237. New York: IDEA/IGAS.
- SMITH SOTO, A. (2018). “‘Ceci n'est pas Vallejo', o '¿Quién no tiene su vestido azul?': Vallejo y Magritte en traje de hombre”. *Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejano* 1.1, 311-324.
- TURNER, T. S. (2012). “The Social Skin”. *HAU: Journal of Ethnographic Theory* 2.2, 486-504.
- UGALDE, S. K. (2007). *En voz alta. Las poetas de las generaciones de los años 50 y los 70. Antología*. Madrid: Hiperión.
- ULACIA ALTOLAGUIRRE, P. (2018). *Concha Méndez. Memorias habladas, memorias armadas*. Sevilla: Renacimiento.

- VALENDER, J. (1995). “Concha Méndez: Entre las sombras y los sueños”. En *Poemas (1962-1986)*, C. Méndez, 7-49. Madrid: Hiperión.
- VALLEJO, C. (1922). *Trilce*. Lima: Talleres Tipográficos de la Penitenciaria.
- VEBLEN, T. (2014). *Teoría de la clase ociosa*, C. Mellizo Cuadrado (trad.). Madrid: Alianza.
- VILLANUEVA COBO DEL PRADO, M. (2020). “Una moda en movimiento: de la Belle Époque a los felices años veinte”. En *La nueva mujer: Moda y cambio social en los años 20*, P. Díaz Soloaga y M. Villanueva Cobo del Prado (eds.), 16-23. Madrid: Universidad Villanueva. Disponible en línea: https://issuu.com/titulocgm/docs/la_nueva_mujer [14/12/2023].
- WILCOX, JOHN C. (1994). “Ernestina de Champourcin and Concha Méndez: Their Rescission from the *Generation of 27*”. *Siglo XX / 20th Century* 12.1-2, 291-317.
- _____. (2001). “Concha Méndez y la escritura poética femenina”. En *Una mujer moderna. Concha Méndez en su mundo (1898-1926)*, J. Valender (ed.), 207-233. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- WILSON, E. (1987). *Adorned in Dreams. Fashion and Modernity*. Berkeley: University of California Press.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

Fecha de recepción: 18/10/2023

Fecha de aceptación: 08/01/2024