

VIII.

LA CRIATURA INCINERADA:

CUERPO Y ESPIRITUALIDAD EN LA POESÍA DE CONCHA ESPINA

Helena Establier Pérez

Universidad de Alicante

1. Concha Espina bajo el signo cándido y loco de la rima

Nada me hierde donde yo habito;
Mis daños, todos, son de la orilla.

(Espina, “Entre la noche y el mar”, 2019, 254)

En este trabajo se abordará el estudio del poemario *Entre la noche y el mar* (1934), de Concha Espina, último publicado por la autora antes de la Guerra Civil, un libro de versos íntimos y zozobranes, impregnado de tensiones corporales, que ha quedado, sin embargo, relegado en la valoración crítica de su obra, cautivada mayoritariamente por la copiosidad y el aliento de su labor narrativa.

De hecho, aun cuando Concha Espina (Santander, 1869-Madrid, 1955) no pueda arrogarse, como ha quedado dicho, el título de primera española que logró vivir de su escritura,¹ no es fácil encontrar durante las primeras décadas del siglo XX a otra autora nacional tan laureada ni que alcanzara una proyección tan notable por sus novelas dentro y fuera de nuestras fronteras. Una larga ristra de reconocimientos nacionales e internacionales² avala el notable eco institucional de una escritora cuya obra narrativa

¹ No obstante lo dicho (véase, por ejemplo, Espina 2003, 4), otras, como Matilde Cherner y Emilia Serrano en el XIX o la propia Carmen de Burgos ya en el XX, se le adelantaron en este empeño.

² Entre ellos, el premio Fastenrath de la Real Academia por *La esfinge maragata* en 1914, el Premio Nacional de Literatura en 1926 por *Altar Mayor*, la medalla de Literatura y Arte de la Hispanic Society of America en 1927 y su posterior nombramiento como vicepresidenta de esta asociación en 1943, los varios requerimientos gubernamentales —en tiempos de Alfonso XIII (1929) y también de la República (1935)—

fue, además, profusamente leída por el público, reeditada en innumerables ocasiones y traducida a diferentes e inesperados idiomas —inglés, francés, italiano, sueco, portugués, polaco, checo, holandés— con favorable aceptación crítica, especialmente en el período de preguerra.³

Los numerosos elogios críticos que las novelas de Espina recibieron en su tiempo, sorprendentes en una escritora que se declara a sí misma “autodidacta por necesidad” (Espina 2003, 7), pueden, de forma compendiosa, condensarse en torno a tres características esenciales de su escritura, profundamente relacionadas con su impulso poético: 1) el clasicismo formal, celebrado por el crítico italiano Alfredo Mori en 1922 (Mori 1922, 7-13) y evocado años más tarde por José Hierro;⁴ 2) la profunda emoción poética que impregna fábula y estilo en las obras espinianas (Diego 1970, xxxix): “Su maternal calentura de poeta” (Diego 1955, 8), el amor a las palabras, que la autora santanderina condensa en su último artículo, “Palabras” (Espina 1955), bellísima reflexión sobre el idioma y la escritura.⁵

Sin desmerecer en absoluto las habilidades narrativas de la autora, que explican en primera instancia el reconocimiento foráneo y la cascada de elogios a sus novelas por parte de lo más granado de la crítica literaria de las primeras décadas del siglo XX en nuestro país,⁶ el perfil personal e ideológico de Concha Espina, sin transgresiones de gran

para actuar como embajadora cultural española en tierras americanas, las candidaturas al Nobel de Literatura (1929 y 1945) y el premio Cervantes por *Un valle en el mar* en 1950.

³ Su popularidad entre el hispanismo norteamericano fue considerable, y, además de ingresar como miembro de honor de la Academia de Artes y Letras de Nueva York en 1929, la autora fue acogida ese mismo año en el Middelbury College para impartir un curso sobre su propia producción narrativa. El *Evening Post* de Nueva York la consagraba en 1922, al año siguiente de la publicación de *Dulce nombre*, con la mayor alabanza a la que una escritora podía aspirar del *establishment* académico en el primer tercio del siglo XX: “Concha Espina [...] ha logrado, en los últimos diez años, una extraordinaria popularidad como autora de obras llenas de belleza, *de seducción y de fuerza viril*, consideradas por muchos críticos entre las mejores producciones de la lengua castellana” (*Concha Espina. De su vida* 1928, 35; el resaltado es mío). Para los avatares biobibliográficos de la autora, véanse la obra anteriormente citada (1928), Fría Lagoni (1929), Bretz (1980), Lavergne (1986), Rojas Auda (1998), Pérez Bernardo (2009) y Fernández Gallo (2011). La opinión crítica sobre la obra de Espina se fue enfriando con el paso del tiempo. Véanse, a modo de ejemplo, las palabras que le dedica Ángel del Río en su *Historia de la literatura española* de 1948 apuntando su falta de personalidad literaria, citadas por Ferri Coll en el capítulo II de este mismo volumen.

⁴ Hierro ponderaba el sentido de la forma en la autora, la expresión luminosa y ordenada de sus libros, una búsqueda incondicional de perfección quizá extemporánea en un tiempo, aquellos años centrales del siglo invadidos por “una literatura sazónada con fortísimas especias” (Hierro 1955, 100).

⁵ Reivindica allí la autora la nobleza y la precisión del léxico clásico español frente a los vocablos inútiles, la “bronca palabrería sobrante” y los “renglones adocenados y vulgares” de buena parte de la moderna literatura jaleada por la crítica coetánea (Espina 1955, 37).

⁶ Véanse Cansinos Assens (1924), Diego (1955, 1969 y 1970), Fría Lagoni (1929) y Hierro (1955).

calado, no deja de ser un factor significativo a la hora de explicar la aquiescencia generalizada que su obra obtuvo en aquellos años. Su productiva y dilatada carrera literaria, que se concretó entre 1888⁷ y 1955 en más de cincuenta novelas, colecciones de cuentos, ensayos, poemarios y obras teatrales, además de cientos de contribuciones en la prensa nacional, se gestó en el marco de una discreta vida familiar, en la que la inusual autonomía amorosa de la autora, separada desde 1907, se compensaba con el ejercicio de una pródiga y entregada maternidad, un perfil público moderado y el respeto, en su escritura y en su conducta sociofamiliar, a los valores religiosos. La ausencia en ella de gestos grandilocuentes, su mesura en el plano ideológico-político hasta los años treinta —materializado en un socialismo de tintes cristianos, como el que se destila de *El metal de los muertos* (1920), y un entusiasmo temprano por los planteamientos éticosociales republicanos de justicia y de paz— y su posterior compromiso con los valores del régimen de la España franquista (Ugarte 1997; Mullor-Heymann 1998)⁸ constituyeron, junto con su espiritualismo religioso y su inveterado españolismo, las mejores garantías para asegurar el encaje de Espina en un campo literario en el que la incursión de las mujeres, y en especial de las poco ortodoxas, suscitaba cierta prevención. Pese al ejemplo de modernidad que ofreció con ciertas valientes decisiones personales y profesionales, como las de concluir su matrimonio en fechas tempranas, trasladarse a la capital, centro neurálgico de la vida cultural española, y dedicarse a la escritura sin asumir cortapisas por su condición femenina —camino que solo unas pocas más de su generación, como la almeriense Carmen de Burgos, practicaron sin complejos—, Espina no llegó a transitar los caminos *oficiales* del feminismo español, lo cual había de constituir, sin duda, un mérito más a ojos de la crítica de su tiempo —preeminentemente masculina— para celebrar sus triunfos literarios.

Exitosa en su profuso quehacer narrativo, que viene siendo estudiado de forma insistente desde su propio tiempo hasta el nuestro, e incluso reconocida por su única incursión en el teatro con la tragedia *El Jayón* (Burgos Lejonagoitia 2012), la poeta Concha Espina, que publicó sus primeras composiciones cuando aún no había cumplido los veinte años, dio a las imprentas tres libros de versos y no abandonó jamás su faceta lírica, que ha sido largamente ignorada, oscurecida por su propia maestría contando

⁷ En 1888 publica sus primeros artículos en *La Atalaya* de Santander bajo el seudónimo de Ana Coe Schnip.

⁸ Mangini, de hecho, la ignora en su estudio como *moderna* “por su conformidad y apoyo al reaccionario y misógino militarismo de Primo de Rivera y, luego, de Francisco Franco” (Mangini 2001, 97).

historias en prosa, “grandes poemas de la naturaleza y del alma humana” (Diego 1955, 1) en los que, como dejó dicho Vicente Aleixandre, se derrochaba el “aliento poético” de su autora (en Soria 1945, 3).

Y, sin embargo, tal como ella misma reconocería en el prólogo a su último libro de versos, *La segunda mies*, escrito ya desde su madurez vital y literaria, fue en la poesía donde encontró el cauce para sus primeras emociones literarias.⁹ Los versos tempranos de Espina, compuestos entre 1888 y 1903, fueron recogidos en el poemario *Mis flores* (1904), autofinanciado con sumas dificultades. Este libro primerizo —“de poesías infantiles”, dijo ella misma (Carretero 1920, 36)—, publicado, sin embargo, a la edad de treinta y cinco años, antes de la ruptura matrimonial y de la mudanza a la capital, apenas se desviaba de las líneas temáticas y formales de la lírica femenina de entresiglos.¹⁰ Sentimientos, naturaleza y religión son los ejes principales alrededor de los cuales gira el medio centenar de composiciones de este libro aún ingenuo, donde alternan los versos juveniles (1888-1903), impregnados de fervores religiosos, ecos románticos y anhelos femeninos finiseculares, con otros escritos en su etapa chilena posterior a su matrimonio (1893-1898), entre los que encontramos poemas celebrativos, recuerdos de la patria y emociones maternas, que se hacen dolorosas en los últimos poemas, escritos ya en 1903, después de la pérdida de uno de sus hijos. El poemario nunca se volvió a publicar ni Espina consintió en que se incorporase a sus *Obras completas* de 1944.

Desde bien pronto, la prosa, “cumbre de la literatura”, como ella decía (Pérez Bernardo 2009, 106), ya se había convertido para la autora en medio de vida y fuente de éxitos literarios.¹¹ No solo fue la piedra angular de su carrera profesional en el campo literario y el puntal de una autonomía personal y familiar difícilmente accesible para las mujeres de la época, sino que sirvió también, una vez atesorada la poesía en el ámbito

⁹ “Sucedo que yo nací bajo el signo cándido y loco de la rima, y que rimé en la imaginación esos renglones incautos antes de saber escribirlos, es decir, desde el alba de mi estrella. Y no con precoces orgullos, sino con la dolorosa inquietud de un delirio que hiere y canta” (Espina 2019, 247).

¹⁰ Como prueba de ello, su ilustre prologuista coterráneo, el escritor Enrique Menéndez Pelayo, enarbolaba en su prefacio todos los tópicos al uso destinados a arropar y a legitimar los versos de las mujeres, insistiendo en el espíritu religioso de la autora y en el carácter experiencial y espiritual, que no erudito, de sus poesías (Espina 2019, 39-42).

¹¹ “¿Y no escribe usted en prosa? [...] ¡La vida es prosa!” (Espina 2003, 5), le había revelado en 1893 el director del periódico *El Porteño* de Valparaíso, cuando la autora, que hasta ese momento solo había compuesto versos, pretendía ganarse la vida como poeta en la prensa chilena. “Desde entonces, trabajando denodadamente, escribí en prosa, hice novelas, publiqué libros y gané el dinero suficiente para sostener mi hogar con modesto decoro” (6).

privado, para encauzar el caudal principal de su vena lírica con cierta distancia: “Mi mejor poesía está en mis novelas”, explicaba en 1945 (en Pérez Bernardo 2009, 160). En aquel momento, hacía ya varias décadas que el verso había quedado, para Espina, reducida a una *alerta* del espíritu sin pretensión de trascendencia,¹² una *debilidad* de su vocación literaria, desconocida para muchos, tal como señala en el prólogo a su tercer y último poemario, *La segunda mies* (Espina 2019, 247). Desde esta perspectiva, y aunque verso y prosa pasan a constituir desde bien pronto dos dimensiones paralelas —la privada y la pública—, en la creación literaria de Espina, ambas sirven para canalizar, como podremos comprobar más adelante, algunas de sus inquietudes más acuciantes.

Probablemente esta concepción *íntima* de la poesía explique en buena medida el amplio lapso temporal que separa su primer libro de versos del siguiente, *Entre la noche y el mar* (1933), casi tres décadas en las que la autora acumula, sin embargo, numerosas experiencias vitales y literarias. Durante esos años, de febril productividad narrativa, la actividad poética pública de Espina es, no obstante, mínima, limitándose apenas a unas cuantas composiciones intercaladas en algunas de sus obras de este período¹³ y otras pocas publicadas a finales de los años veinte en la prensa revisteril.¹⁴ La mayoría de los versos de esas décadas, por el contrario, son cuidadosamente reservados en la intimidad hasta que la autora los hace públicos en *Entre la noche y el mar*.

Ambos espacios, noche y mar, quedan establecidos desde el inicio del libro de 1933 como lugares de refugio para ese yo solitario y desazonado que se enhebra en él —“Me basta mi corazón / sin razón / entre la noche y el mar” (“Bandera”; Espina 2019, 160—,¹⁵ un yo que Espina reserva para su creación poética o para su prosa de mayor lirismo y que desafía la imagen firme y compacta, maternal, autosuficiente y espiritualmente serena en la que solemos reconocer a la escritora santanderina y que ella misma se ocupó esforzadamente de forjar.¹⁶ Precisamente en el poema “Bandera”, pórtico

¹² “Mis versos [...] han sido sencillas manifestaciones de mi vida espiritual”, le confesaba en *La Estafeta Literaria* a Florentino Soria (Pérez Bernardo 2009, 160).

¹³ *Despertar para morir* (1910), *Agua de nieve* (1911) y *La esfinge maragata* (1914) contienen poemas.

¹⁴ De hecho, tres de los poemas de *Entre la noche y el mar* se publican en los años previos en *La Esfera*: “Portada de un libro”, que en el poemario de 1933 lleva el título de “Bandera”, el 14 de mayo de 1927; “La sombra en el mar”, el 27 de octubre de 1928, y “Aviación”, el 23 de agosto de 1930.

¹⁵ Las citas de los tres poemarios de Espina provienen de la edición realizada por Fran Garcerá para Torremozas (2019).

¹⁶ “Mi vida no tiene importancia. Soy una mujer que cuida de sus hijos, que labora en silencio, [...] que tiene una gran voluntad y que carece de sacudimientos espirituales”, le decía a Alfonso Camín en 1925 (en

y antesala de este inesperado y tardío devaneo lírico del año treinta y tres, la autora nos traslada su concepción de la poesía: luz y pasión, una guía ardiente, luminosa y apaciguadora que en el oscuro piélago de su existencia dirige el corazón solitario y magullado a otra ribera más halagüeña; “un rezo de mujer / Libro, rosario, cantar” (160), en suma, un acto íntimo y femenino —sin más pretensiones— de refugio y dolorida autoafirmación frente al inhóspito mundo exterior; un ejercicio catártico, como diría años después en su tercer poemario, “agitado por los vientos de la mar y los temblores de la tierra” (247). En el ya citado prólogo al último libro de versos que da a la imprenta una década más tarde, *La segunda mies* (1943), Espina reivindica su pulsión lírica, una “canción invencible y doliente” (247), tan silenciosa e íntima como inevitable, a cuyos frutos previos viene a sumarse esta segunda cosecha —“el fruto de mi dolor. / Enlutadas florecillas / de un trágico anochecer” (251)—, cuya función es la de balizar de forma recoleta y ferviente el último tramo del camino vital de la autora.

No obstante, si *La segunda mies*, agavillado a la sombra de la vejez y la muerte, recalca fundamentalmente en la vida espiritual, *Entre la noche y el mar*, poemario en el que centraremos nuestro análisis, contiene los versos espinianos de mayor vuelo lírico y también los más agitados y angustiados, donde recurren los temas íntimos que la inquietan en aquellos años veinte de éxitos literarios y sinsabores sentimentales, condensados aquí en la enunciación poética de un conflicto entre el yo material femenino y su yo trascendente que enhebra, de hecho, toda la producción literaria de la autora.

En el siguiente epígrafe estableceremos los fundamentos de esta tensión espiniana entre el cuerpo y el alma, que también se textualiza en las obras en prosa de la autora y que nos permitirán, en los siguientes apartados, desgranar y analizar su dimensión más íntima a través de las formulaciones poéticas que alcanzan en *Entre la noche y el mar*.

2. El elemento espiritual y la pecadora arcilla

Es la mujer en su mera significación espiritual y en la íntegra soberanía del sentido humano; de tal modo que posee la más exquisita gracia de la materia y domina las más altas regiones del sentimiento.

Pérez Bernardo 2009, 113). Los poemas de *Entre la noche y el mar* no avalan, como comprobaremos, esta pretendida paz interior.

Cuando Santo Tomás de Aquino, agudo intérprete de la filosofía aristotélica, reformuló la teología cristiana medieval apostando por la conciliación del mundo material con los dogmas del cristianismo, estableció dos formas distintas de manifestar la racionalidad humana en función del sexo biológico: por un lado, la razón material, instrumental e *incorporada* de las mujeres, ontológicamente imperfectas, identificadas con la naturaleza, la *fisis*, el placer sexual y la procreación o generación de sustancia humana; por otro, la razón pura e incorpórea del varón, la forma, la plenitud del ser encomendado a las tareas del espíritu, la ciencia y la praxis política. Esta dualidad racional dispuesta por el aquinate, que hundía sus raíces en los mismos inicios de la cultura griega¹⁷ y que después dejó sus posos, a través de la filosofía escolástica, en las bases de nuestro pensamiento moderno, tuvo unas consecuencias que en buena medida condicionaron la vida de las mujeres durante los siete siglos siguientes, en los que libraron una batalla más o menos fragorosa, en función de sus condicionantes educativos y religiosos, para lidiar con esa identidad impuesta de cuerpos sexuales y reproductores y conseguir acceso al territorio vedado de las altas esferas espirituales.

Concha Espina fue una mujer profundamente religiosa, que recibió una educación conservadora, propia de una familia española provinciana y acomodada de finales del siglo XIX. Y, aunque, como se ha señalado anteriormente, su trayectoria personal muestra algunas transgresiones poco acordes con los estereotipos femeninos de su tiempo, sus valores fundamentales, moral cristiana y nacionalismo, permanecen incólumes en su vida y en su obra a lo largo de más de cuatro décadas. La conflictiva relación literaria que la autora mantuvo con lo corporal y lo sexual cobra sentido al conectarla con su ideología tradicionalista, su catolicismo militante, su inflamada vocación espiritualista y su constante defensa de “los frutos mentales limpios del gusano material” (Espina 2010, 67),

¹⁷ Los fundamentos epistemológicos y ontológicos de la filosofía platónica, sostenida a su vez sobre la de Píndaro, los pitagóricos, los órficos y los hipocráticos, incluían ya el dualismo psicosomático, es decir, la distinción entre la esfera inteligible —dominio del alma— y la esfera sensible —dominio del cuerpo—, y establecían la preeminencia de la primera sobre la segunda.

Recordemos que, en el *Banquete* platónico, Sócrates relata su conversación con la sacerdotisa Diotima de Mantinea en la que esta pondera el valor inmortal de la fecundidad del espíritu y la invención masculinos frente a la inmediatez de las producciones salidas de los cuerpos femeninos —la pura reproducción de la especie—. Así deja abierto el filósofo griego, por boca femenina, el camino para la lógica binaria —cuerpo-alma, carne-espíritu, naturaleza-cultura, instinto-razón, femenino-masculino— que vino a determinar durante siglos la posición de las mujeres en la sociedad y en la cultura.

rasgos que, sin embargo, colisionaban con una mujer de carne y hueso, de temperamento sensible y apasionado. Por eso, tal y como señalábamos anteriormente, la tensión entre la vida material y la espiritual es una constante que atraviesa la obra espiniiana, en verso y en prosa, desde sus manifestaciones más tempranas. En diferentes lugares, de hecho, dejó la autora plasmado su celo por el desarrollo de la existencia emocional y psíquica,¹⁸ que ella entendía, desde su acendrado espiritualismo de tintes cristianos, como un necesario antídoto contra la tendencia contemporánea al materialismo y la autogratificación.

Esta es, por ejemplo, una inquietud recurrente en las obras escritas durante los años veinte y treinta, resultantes de los viajes que emprendió la autora en ese período y que le permitieron contrastar los auténticos valores morales, para ella intrínsecamente españoles, con los de otras culturas cercanas que, sin embargo, habían seguido derroteros históricos diferentes. Es el caso, por ejemplo, de la novela *El cáliz rojo* (1923) y la colección de relatos *Tierras del Aquilón* (1924), derivados del viaje realizado por la autora a Alemania en 1922. En ambas, la sociedad alemana de la década de 1920 se propone como ejemplo de ese páramo espiritual que caracteriza, en opinión de la autora, a la Europa emergente de la Primera Gran Guerra. En el prefacio de *El cáliz rojo*, por ejemplo, Espina se lamenta de la intensificación progresiva del “desastroso conflicto entre la vida interior y exterior” que conduce a la sociedad moderna a renunciar a los ideales, a los fines inmortales, al anhelo de un más allá, para embriagarse en “la prisa de los éxitos visibles, la lucha por los placeres groseros, el apetito de los amores fáciles, el bárbaro desdén a cuanto sea puro, íntimo, serio, perdurable y veraz” (Espina 1923, 10). La ausencia de valores e ideales y la exaltación del placer y del bienestar físico de la sociedad europea se contraponen en la novela a la superioridad anímica y a la honda vida interior de la nación española, encarnada esta en la figura ejemplar de su protagonista, Soledad Fontenebro.

Idéntica comparación entre ambos planos de la existencia humana, el interior y el exterior, encontramos en diversos relatos de los comprendidos en *Tierras del Aquilón*, ambientados también en Alemania. La fascinación por los placeres mundanos, de tipo económico o sensual, está en el punto de mira de algunas de sus narraciones, como “Cristales”, donde la protagonista, Annchen, en consonancia con la decadencia moral

¹⁸ El espiritualismo *cósmico* de Espina y su constante búsqueda textual de la trascendencia anímica se observan, por ejemplo, en las primeras páginas de *Copa de horizontes*, donde nos invita a “levantar nuestra copa mejor, a todos los horizontes del mundo, y colmarla de latidos” y pondera “la trascendencia milagrosa del espíritu, inmenso devenir de las criaturas en la órbita infinita del tiempo” (Espina, 1930: 9).

generalizada, elige equivocadamente el bienestar material en lugar del sentimiento auténtico; en otras, la autora vuelve a plantear el contraste entre los depurados valores morales de los personajes españoles, como Carmen en “Un dólar” o Miguel en “Erika”, y las pasiones vulgares de las representantes de la sociedad alemana, como Gertrudis y Erika, respectivamente, en los dos cuentos citados.

Unos años después, en 1929, Concha Espina emprendía un viaje a Norteamérica, con parada en Cuba, Puerto Rico y Santo Domingo, para impartir un curso sobre su obra en el Middlebury College de Vermont. Las experiencias de este viaje aparecen recogidas en forma de breves ensayos en su obra *Singladuras*, publicada en 1932, cuya parte más extensa corresponde a su estancia en Nueva York, donde la autora queda fascinada por una modernidad exterior cuya ostentación de progreso, alegría y dinamismo ocultan bajo su superficie visible la inmediatez efímera de los valores que la sustentan. El declive de la institución familiar y el individualismo feroz, la educación de la ciudadanía en el utilitarismo y el materialismo, la reverencia al dinero, al lujo y al placer son, en el análisis de Espina, algunos de los síntomas flagrantes del “enorme vacío espiritual” (Espina 2010, 54) que aqueja al “país del capitalismo y las máquinas” (69), una sociedad aparentemente feliz pero poblada por “criaturas fuera de sí”, ignorantes de su última conciencia y diluidas mecánicamente en los otros (60). En este particular, la prospección de la vida interior de las mujeres neoyorquinas arroja un balance claramente negativo, articulado en torno a tres rasgos con los que Espina caracteriza a la “hembra autómatas” norteamericana: el culto a la materia física —cuerpo y bienes materiales—, la ausencia de preocupaciones religiosas y de freno moral y el sensualismo exacerbado (54 y 56-57).¹⁹

El implacable análisis de la feminidad norteamericana que realiza Espina en este libro de ensayos se matiza un tanto en los textos inspirados en su estancia en Vermont, donde tiene ocasión de conocer más de cerca a las jóvenes estudiantes de Middlebury College y de observar las rutinas femeninas dentro y fuera de esta antigua y prestigiosa universidad de Humanidades y Artes, una de las primeras en instaurar la coeducación en las postrimerías del siglo XIX. Tres décadas más tarde, a finales de 1920, en los esquemas mentales de Concha Espina acerca de los roles sociomorales de las mujeres impactan

¹⁹ Al año siguiente, estos estereotipos sobre el materialismo y la falta de sustancia espiritual de las mujeres norteamericanas se encarnan en el personaje de Glen Parks, de la novela *La flor de ayer* (1933) —retomado después, en Victoria en *América* (1944), perteneciente a la etapa de la autora más comprometida con la ideología conservadora—, frente a la cual se alza la superioridad moral de Victoria, la hembra hispánica por excelencia.

profundamente la libertad de movimientos y la autonomía moral de las que disfrutaban las alumnas del College, que ella traduce en una ausencia de inquietudes y creencias sagradas: “Toda una juventud calculadora y fría, saciándose en las cosas de la tierra, igual que si pensara [...] que [...] nada trasciende más allá de las cenizas apagadas” (Espina 2010, 128). En sus reflexiones sobre el asunto que nos ocupa, la autora identifica, sin suscribirlo, el camino para una nueva moralidad femenina articulada sobre unos principios inversos a los de los países viejos, una “ética revolucionaria” en la que la custodia de “alta vida del espíritu” desplazara a la de “la pecadora arcilla”, y la pura satisfacción de las necesidades físicas perdiera su trascendencia en el plano moral (126).

Lo significativo es que, ni a través de esta “moral acomodaticia” y desdeñosa con el “delito carnal” (Espina 2010, 126) propia de las mujeres norteamericanas, que la autora identifica como un gesto egoísta y pragmático de hedonismo femenino, ni tampoco mediante la *antigua moralidad*, la que invita a sus féminas a entregar conjuntamente y sin remisión materia carnal y alma, logra Espina resolver una brecha entre el mundo físico y el espiritual que atormenta a todos los *alter ego* femeninos que pueblan sus novelas. De hecho, en estas, ambas dimensiones parecen condenadas a no superponerse ni entrecruzarse nunca: las existencias mundanas, enraizadas en lo material, sufren una carencia absoluta de proyección espiritual que las destina a la infelicidad permanente, mientras que las almas sensitivas y trascendentes no encuentran proyección ni respaldo para sus emociones en el plano físico y quedan escindidas, expuestas a una fractura irreparable entre su ser terrenal y su ser anímico. Esto es especialmente palmario en el plano amoroso, cuestión medular en las novelas de Espina, que ofrecen modelos femeninos antagónicos en lo referente a su forma de lidiar en aquel con los dilemas de la existencia corpórea de las mujeres. Así, mientras algunas de sus protagonistas conducen su trayectoria vital a través de actos volitivos egoístas y autogratificantes, encaminados a satisfacer sus deseos inmediatos, otras, por el contrario, anestesiando su materia carnal, se elevan sobre los apetitos mundanos para potenciar su lado anímico; en cualquiera de estos casos, no obstante, el anhelo de totalidad, de realización plena, que implica la fructífera aleación del cuerpo y del alma en la relación amorosa, nunca se cumple, y ello genera tragedias narrativas de diverso calado.

Este es el tema principal, por ejemplo, de dos novelas de los tempranos años diez, *Despertar para morir* (1910) y *Agua de nieve* (1911). En la primera, las dos opciones existenciales que Espina reserva para las protagonistas de sus libros, placeres materiales

versus valores morales, aparecen encarnadas en dos mujeres, Eva y Pilar, que conducen sus vidas y sus relaciones personales por caminos opuestos: la primera, esclava de la belleza física y de los bienes materiales, casada con Diego por interés, despierta a la auténtica vida, la emocional, justo a tiempo para morir; la segunda, Pilar, es, por el contrario, una de esas heroínas del plano espiritual que Espina propone en sus novelas como modelos femeninos, infelices pero ejemplares, y por eso, aunque su inexperiencia la conduce a un matrimonio equivocado con Gracián, se mantiene firme hasta el final en su amor ideal hacia Diego, tan casto como irrealizable. En la última escena de la novela, tras renunciar a cualquier posibilidad de hacer efectiva su relación platónica con Diego, pero no a sus sentimientos amorosos, Pilar se encierra en el dormitorio mientras Gracián aporrea la puerta exigiendo sin éxito sus derechos conyugales, lo cual da buena cuenta de las reservas de la autora sobre la posibilidad de realización sentimental femenina mediante una gratificante amalgama del cuerpo y del alma en un todo indisociable.

Al año siguiente, en *Agua de nieve*, Espina añade un elemento más al conflicto entre la vida espiritual y la corporal: la existencia racional, que, junto con la sensualidad, cautiva a su protagonista, Regina de Alcántara, ávida lectora de Nietzsche y Schopenhauer y gran defensora del voluntarismo inmune al sentimiento y a las emociones. Curiosamente, al final de la novela, Alcántara descubre las mieles de la existencia emocional, con sus correspondientes dosis de renuncia y sentido moral, a través de la experiencia corporal más sublimada de la auténtica vida material de las mujeres, la maternidad, para convertirse en ejemplo de que la felicidad femenina se consigue, como bien enseñó la ideología patriarcal, al situar la dimensión espiritual —el amor, la entrega total— en el centro de su estar en el mundo.

De hecho, lo habitual en las novelas espinianas es que el cuerpo sea un motivo de sufrimiento y de conflicto íntimo para las mujeres. Muchas de ellas se encuentran encerradas en sus cuerpos reproductores, esclavizados, entregados a sus maridos y a la tierra, como Mariflor y el resto de los personajes femeninos de *La esfinge maragata* (1914), animalizados por el primitivismo de la vida rural, como el título sugiere; o son objetos sexuales de hombres desconocidos y poseen, en ese caso, cuerpos femeninos prostituidos y bestializados, como los que pueblan el lupanar El Vaivén en *El metal de los muertos* (1920); a veces son también cuerpos engatusados con promesas sentimentales y después abandonados, como Aurora de España en la novela de tesis feminista *La virgen prudente* (1929), personaje que resulta no ser ni lo uno ni lo otro, pero que asume con

determinación su compleja condición de madre soltera; o cuerpos violentados, como el de Salvadora, la protagonista de *Un valle en el mar* (1950), una de las últimas novelas de la autora, escrita a los ochenta y un años, cuyo tema es precisamente el de la violación y sus consecuencias en la cerrada sociedad rural.

Posiblemente la obra narrativa en la que Espina aborde de manera más poética el tema de la prisión corporal femenina sea el relato breve “Talín”,²⁰ que lleva el nombre de la niña tullida cuyas ansias de libertad quedaron definitivamente condenadas al lanzarse desde una cerca huyendo de la fatal embestida de un toro. Desde la ventana de su buhardilla, encarcelada en su cuerpo defectuoso, Talín sueña con soltar amarras y levantar el vuelo, extasiada por la inmensidad azul del cielo y el mar, símbolos de eternidad que, como veremos, se repiten también en los poemas de Espina. El amor le llega a Talín encarnado en un piloto, Rafael, que maneja, tanto en sentido metafórico como literal, las alas que a ella le faltan para romper las ataduras corporales y elevarse sobre su invalidez. Pero la joven sabe que esas ansias de amor y de trascendencia están lastradas por su menudo cuerpo lisiado. Al final del relato, Talín consigue ese deseado vuelo con Rafael en su aeroplano: “La viajera, en pleno tramonto, arrebatada a las humanas ligaduras en aquel glorioso viaje, siente la vaga estupefacción de vivir, el infinito roce de la eternidad” (Espina 1917, 351) y, tras deshacerse de sus bastones, se deja caer al vacío, fundiéndose con el mar. En definitiva, en su día Talín venció a la muerte a cambio de la prisión corporal y ahora renuncia a su asfixiante y constrictiva vida material para alcanzar la libertad absoluta.

Esas ansias de ideal, de amor total y de vida espiritual que se despoja gustosa de sus ataduras corporales cobran forma de mujer unos años después en la novela ya citada *El cáliz rojo* (1923), que la autora describiría como “una tragedia puramente espiritual, una novela de vida interior” (Espina 1923, 11).²¹ Es, de hecho, la novela de un alma de mujer escindida de su mitad complementaria, la experiencia amorosa corporal, a la que no tiene ya acceso por causa de una ruptura sentimental. El corazón en llamas (el cáliz rojo) de Soledad, *alter ego* de la autora y centro neurálgico del relato, se niega a aceptar

²⁰ Este exquisito cuento, incluido en la colección *Ruecas de marfil* (1917), se inspira en el vuelo sobre Santander que realizó la autora el año anterior en el aeroplano San Ignacio, pilotado por Juan Pombo, pionero en realizar el trayecto aéreo entre la capital cántabra y Madrid.

²¹ Esta novela, con escaso, por no decir nulo, movimiento argumental, fue muy celebrada por la crítica coetánea por su hondura lírica, su idealismo depurado y sus escasas concesiones al gusto popular (*Concha Espina. De su vida* 1928, 187-193; Fría Lagoni 1929, 207-229).

ningún tipo de realización personal en la que ambas dimensiones de su ser, cuerpo y alma, no se reúnan, y por tanto se consagra —con gran pesar por parte de Ismael Dávalos, que trata a toda costa de sacarla de su estado misantrópico— a una vida de soledad, ascetismo y sufrimiento espiritual. Conforme avanza la novela, el reino anímico de Soledad va creciendo y anulando su receptáculo carnal, debilitado y enfermo por falta de cohesión con su otra mitad, hasta el punto de llegar a convertirse en el tabernáculo donde se funden lo espiritual y lo erótico-sensual, que ya no requieren de la materia física para realizarse en plenitud. Así queda patente en la última parte de la novela, “Exaltación”, en una escena de connotaciones erótico-místicas, en la que, ante la mirada estupefacta de Ismael Dávalos, Soledad se entrega “en un orgasmo indescriptible” al sol poniente, “el masculino”, símbolo del amante perdido, que “la desnuda con sus rayos taladrantes, la besa todo el cuerpo, la abrasa, la toma, y ella recibe en el íntegro ser, como un germen fogoso y viril, aquel chorro caliente de sangre ultramontana, semilla de una posesión inmortal” (Espina 1923, 186).²²

En definitiva, las obras anteriormente citadas, *El cáliz rojo*, “Talín”, *Despertar para morir*, *Singladuras*, etc., tienen en común su vocación de traducir, en forma de prosa narrativa o ensayística, las teorías de Espina sobre la auténtica esencia femenina, la experiencia amorosa de las mujeres y la difícil conciliación —que en el caso extremo de Soledad Fontenebro es un divorcio absoluto— entre la vida física, que parece, por su inmediatez y superficialidad, condenada al fracaso o a la dependencia del otro, y la psíquica, esbozada como un espacio de realización y autonomía para las mujeres, e incluso como una vía hacia una trascendencia místico-sensual. Esta visión espiniiana, profundamente enraizada en una experiencia personal de fracaso del proyecto de totalidad amorosa que suscribe, se vuelve aún más perturbadora y angustiosa, como veremos en el epígrafe siguiente, en su obra poética, donde la tensión entre los deseos y la pasión insatisfecha del yo lírico se resuelve, desde una perspectiva subjetiva e intimista, en una vocación de trascendencia impregnada de espiritualidad religiosa.

3. La criatura incinerada: entre la noche y el mar

Deja correr tu grito en el fragor

²² En el elogioso capítulo que dedica Consuelo Berges a Espina en *Escalas* (1930), señala las coincidencias de la santanderina con la mística del XVI, aunque indica que, al contrario que Santa Teresa, que humanizaba el amor divino, “Concha Espina diviniza extrañamente la llama del amor humano” (Berges 1930, 179).

caliente de mis venas
encarnadas.

(Espina, *Entre la noche y el mar*, 2019, 226)

Es significativo consignar que, aun cuando algunos de los poemas de *Entre la noche y el mar* se encuentran fechados entre 1915 y 1920, la mayor parte se compone entre 1922 y 1933, una década sentimentalmente difícil para la autora, que despierta en ella una emoción lírica impulsada por el dolor, adormecida quizá hasta ese momento por la estabilidad personal y satisfecha por el aliento poético que insufla en su creación narrativa. La médula de *Entre la noche y el mar*, publicado cuando Espina había alcanzado la edad de sesenta y cuatro años, está atravesada por la desilusión sentimental, la traición, la pérdida amorosa, la angustia de la soledad forzosa y, sobre todo, por la tensión entre los afanes terrenales y la búsqueda de una serenidad espiritual que, a modo de antídoto para las urgencias del cuerpo, marque el rumbo del otoño vital inminente. Así lo expresaba la autora años después en la composición titulada precisamente “Entre la noche y el mar”, de *La segunda mies* (1944), poema que actuaba de engarce entre los dos libros:

Entre la noche que está dormida
y el mar dormido que sueña y lucha
tengo enhebrada mi ardiente vida
alma que alerta ronda y escucha.

[...]

Aquí las mieses y las derrotas
son infinitos que yo paseo;
haces de vidas, ansias remotas
vasto refugio para el deseo. (Espina 2019, 253)

En el epígrafe que a Concha Espina dedica Cansinos Assens en el segundo volumen de sus ácidas memorias, se hace eco con bastante explicitud de una relación literaria y sentimental entre la santanderina y Ricardo León, que habría terminado bruscamente en 1922 con el matrimonio tardío e inesperado del escritor. Efectivamente, ambos se conocieron ya en los primerísimos años de la nueva centuria durante la estancia de León en Santander, quien era entonces colaborador habitual de *El Cantábrico*, periódico en el

cual Concha Espina publicó diversos poemas y artículos.²³ En los tempranos años diez se reencontraron en Madrid, donde él —que había sido premiado con el Fastenrath por *El amor de los amores* en 1911 y estaba bien apadrinado por Maura en lo político y en lo literario— tenía una inmejorable posición en el mundo cultural, que se materializó en 1915 en su ingreso en la RAE, dirigida en aquel entonces por el expresidente del Gobierno, y en la publicación de sus *Obras completas* en ocho volúmenes. León, de ideología conservadora, profundamente cristiano y ardiente defensor del idealismo frente al materialismo mundano, como se observa en *El amor de los amores*, compartía con Concha Espina una similar visión del mundo que explicaría la cercanía y afinidad de ambos en la segunda década del siglo y también, si damos crédito al testimonio de Cansinos, la disposición del académico por impulsar, mediante sus contactos en el *establishment* político-cultural, la carrera literaria de su amiga (Cansinos Assens 1995, 295).

Sin restos documentales que avalen una supuesta relación sentimental,²⁴ lo cierto es que, coincidiendo con la boda de León en 1922, Concha Espina realizó un largo viaje por Alemania donde, además de visitar a su hijo enfermo, gestó la citada novela *El cáliz rojo*, impregnada de sufrimiento, desamor, exaltado espiritualismo y notorio sabor autobiográfico.²⁵

Precisamente en esos años, tras la aventura alemana, escribió también muchos de los poemas de conflicto místico-sensual que después recogería en *Entre la noche y el mar*. Las treinta y tres composiciones incluidas en este libro, arracimadas en cinco secciones temáticas —“Portalada”, “Caminos”, “Rezos”, “Confidencias”, “Manojo”—, están casi en su totalidad fechadas y vinculadas a lugares concretos, muchos de ellos lejanos, escalas europeas y americanas en las que recaló durante los años veinte la inquietud viajera de la autora, y algunos más próximos, como los escenarios cántabros y otros parajes peninsulares. Unos y otros no son, sin embargo, sino los referentes externos de una

²³ “En Santillana del Mar conoció a Ricardo León [...] y empezó unas relaciones sentimentales y literarias de las que, según dicen las malas lenguas, salieron varios libros y un par de hijos” (Cansinos Assens 1995, 295)

²⁴ Señala González Gómez, biógrafo de León, que solo se conservan en el archivo del autor unas pocas notas y tarjetas postales escritas por Espina y algunas dedicatorias en las primeras ediciones de sus obras, *La niña de Luzmela*, *La rosa de los vientos* y *Ruecas de marfil* (González Gómez 2002, 104).

²⁵ Tres años más tarde, en la entrevista concedida por la autora a Alfonso Camín, reconocía con cierta amargura haber pospuesto su vida sentimental en aras de la profesional y la familiar, aludía al reciente matrimonio de uno de sus amores y expresaba su propósito de recobrar su vida trabajando para estar consigo misma (Pérez Bernardo 2009, 115).

geografía íntima que la autora trata de reconstruir a través de este periplo poético cuyas dos líneas maestras, la dimensión corporal y la espiritual, convergen o divergen en función de la dimensión temporal. En otras palabras, es el paso del tiempo el elemento que determina en este poemario —agavillado, como ha quedado señalado, en la madurez de la autora— el encuentro o el desencuentro entre la vida corporal y la espiritual de un yo profundamente angustiado y fragmentado, fluctuando en los versos entre esos dos espacios simbólicos que dan título al libro, la noche y el mar, hacia los cuales el sujeto lírico navega, buscando, al final de su camino vital, una paz anímica que la impronta aún viva de la pasión amorosa insatisfecha le niega.

El libro ofrece una visión retrospectiva, hilvanada desde la pérdida, de una sacudida emocional profundamente ligada a la experiencia amorosa corporal. Algunas composiciones se retrotraen a la experiencia juvenil de un sujeto lírico, expectante y esperanzado, con ansias de beber la vida pasional a grandes sorbos, como la ingenua muchacha cántabra que se perfila en los primeros versos de “Yo”, autobiografía poética que abre, junto con el poema “Bandera”, la “Portalada” del libro:

Un ímpetu de vuelos en la mente;
un sabor a romances en la boca;
una codicia loca
de vivir y de amar eternamente.

[...]

tuve sed de ternura,
sentí ganas fatales
del Amor ejemplar que no termina. (Espina 2019, 160-161)

O como la joven recién casada que marchó a Chile poco tiempo después, “la carne flor en sueños, / el corazón en llamas / [...] Iba ciega de soles; / Tanta luz en la mente (“Valparaíso”; 174).

Esas ansias juveniles de plenitud amorosa del sujeto poético quedaron satisfechas en algún momento incierto del pasado que en el libro se evoca desde el presente, como un vínculo intenso y profundamente ligado a una experiencia física negativa —dolor, grito, mordedura—, marcada por la traición y la pérdida:

El dolor aterrado en la espesura
del ambaje siniestro
donde lanza su grito la criatura
porque todo el sendero es mordedura
y la traición galopa al lado nuestro. (“Elevación”; Espina 2019, 184)

Así se cierra, por ejemplo, el romance “Una vez”, fechado en Comillas en 1920, que lamenta la marcha del amante, “marcial y poeta”, hacia Santillana del Mar: “Así te clavaste, agudo / como el cuchillo que mata, / indeleble en mi existencia, / camino de Santillana” (224). También en la primera parte de “Tiranía” el yo se dirige al amante ya ausente recordando la naturaleza de la relación amorosa en términos absolutamente corporales:

Navegaste en mis venas
y pusiste
un ancla en mi torrente.
Y se han enrojecido tus cadenas
sobre el grito latente
de mi corazón triste.

Con brisas de mi pecho
Se han henchido
en tu nave las haldas
y te han brezado en orgulloso lecho
con su enorme sagido
mis hondas esmeraldas.

Para ti he sido campo, he sido mar,
simientes y cosecha;
en tus ojos el vivo luminar;
en tu boca el cantar;
en tus manos un arco y una flecha. (227)

La segunda parte del poema se instala ya en el tiempo presente —“Ya no vives en mí” / [...] no me devuelves mi tesoro” (227-228)— para constatar la persistencia angustiosa en el sujeto lírico de ese yugo anunciado en el título —“La oscura tiranía / que ejerces, todavía, / en la flor de mi ser...” (228)—, que es al tiempo sentimental y carnal.

Las imágenes que Espina enhebra a lo largo del libro para describir ese lazo, angustiosamente perdurable a su pesar, demuestran la dualidad de su alcance y las dificultades del yo femenino para deslindar el dolor emocional consustancial a la pérdida amorosa del puro vacío carnal. En el poema “Insomnio”, por ejemplo, el sujeto poético busca en el callado pulso de la noche sosiego para los delirios de “una mente condenada al fuego / de cárdenos amores” y un bálsamo para la “roja herida / que nunca duerme” (Espina 2019, 229). En los “Poemas vivos” (“La playa desierta”, “La montaña altiva” y “El cielo claro”), fechados en 1922 en Oriñón (Cantabria), el sufrimiento de ese yo desazonado se recrea en una serie de imágenes corporales que a su vez se reflejan en los movimientos y fenómenos de la propia naturaleza, playa, monte y cielo:

Soy una contigo, playa,
tu arena y tu pleamar.
Agua sangrando en un pecho
herido del vendaval;

[...]

en tu pulso me derramo
con incesable latir
ebria de tus amarguras,
deshecha de tu gemir.

(“La playa desierta”; 238)

Monte que trepas y subes
hacia la cara de Dios,
ceniza ardiente en mi cuerpo,
vaso de mi corazón.
Labios de tu cumbre dicen
mi propia interrogación.
Soy una cosa en ti mismo,
arbusto, espina, rabión.

(“La montaña altiva; 239)

Vasta copa de cicuta,
espejo de inmensidad,
refleja el agua marina
la hoguera de mi panal.

[...]

Soy criatura incinerada,
leño, pavesa, y también
racha sombría del aire
que nos apaga a los dos
cuando el día se deshace
en vespertino livor.

(“El cielo claro”; 240-241)

Dolor, ausencia y existencia física constituyen una sola cosa en los poemas de *Entre la noche y el mar*. En la más pura tradición neoplatónica, el sujeto lírico se encuentra encerrado en una “cárcel de tierra”, como nos dice en el poema “Filtro”, a la que está ligado, precisamente, por ser materia carnal perecedera: “¡Cómo sacudes, raudo, corazón, / en mi cárcel de tierra, / el vuelo de tus alas!” (225). Su existencia parece estancada en una tensión permanente entre el deseo de seguir siendo materia humana, viva, y, por tanto, lacerante —de ser corazón, latido, venas, sangre, pecho, herida—, y la necesidad perentoria de deshacerse definitivamente de las zozobras y ataduras de la prisión terrenal.

De esta manera, los poemas, como el citado “Filtro”, en el que la mujer de carne mortal se reivindica con vehemencia como tal —“no te silencies, corazón, [...] Deja correr tu grito en el fragor / caliente de mis venas / encarnadas. / Déjame tu rebato de pasión / como única vereda / de mi alma, / y en tu ardiente reloj / filtre su arena / mi vida sollamada” (Espina 2019, 226)—, conviven con muchos otros en los que el mandato físico y el yugo corporal ceden su lugar a las ansias de elevación, al afán de espiritualidad, de paz interior y de liberación.

Así lo vemos, por ejemplo, en el poema “Delante de mi estatua”, fechado en Santander, en agosto de 1930, e inspirado en la estatua de la propia autora ubicada en los Jardines de Pereda de la capital cántabra. La composición, en la que Gerardo Diego veía asomar a “una poetisa desmelenada y sáfica, al estilo de una Delmira o una Gabriela” (Diego 1970, xl), es una vehemente imprecación del yo poético a la réplica inerte de sí mismo, emocionante en su contenido y formalmente rotunda. Los cinco quintetos que conforman la primera de sus dos partes constituyen una revisión absolutamente arrebatada de algunos de los aspectos que conforman la dimensión corporal y emocional femenina —el amor, el desamor, el sexo, la maternidad, la amistad— y que su *alter ego* de mármol y bronce jamás ha gozado ni sufrido. Con esta intensidad laten, por ejemplo, las dos primeras estrofas del poema:

Mujer de ojos que no han llorado,
mujer de carne que no ha dolido:
tú no has tenido el cabello alado,
nuncio de ensueño maravillado,
ni labios rojos, ni pie rendido.

Nunca rugiste como una loca
ni te inflamaste como una hoguera;
tú no has gustado sangre en la boca,
zumo del beso que desespera
porque se acaba cuando se toca. (Espina 2019, 207)

Este tono de exaltación sensual, que parece anunciar el triunfo del yo *in-corporado* sobre su copia pétreo, se invierte, sin embargo, en los cinco últimos quintetos, que conforman la segunda parte del poema, donde la mujer de carne y hueso ansía precisamente lo que su vulnerable naturaleza humana le niega, pero la de mármol sí posee: la imperturbabilidad del alma, la serenidad espiritual y la resistencia al imbatible paso del tiempo:

Mármol que luces frías las venas
donde no cunde recia pasión,

vaso de castas líneas serenas
donde no gime, triste en cadenas,
el ave roja del corazón.
Dame tu hielo para la mente;
para mi alma, tu rigidez;
dame tu dura piedra inocente
para mis labios, para mi frente,
como un vendaje de candidez.
[...]
Dame la fimbria de tu vestido
que ningún viento puede agitar,
para mi ropa que ha sacudido
el aire negro y enfurecido
sobre la tierra, sobre la mar. (208)

El afán de soltar lastre material, que, como explica Plaza-Agudo, es en las poetas conservadoras consustancial a la exaltación del amor espiritual, no contaminado por la dimensión material (Plaza-Agudo 2015, 91), se traduce en los poemas de *Entre la noche y el mar* en dos tropos recurrentes: el vuelo y el mar. Este es, como señalamos anteriormente, un poemario absolutamente peregrino, cuyas rimas se pergeñaron en puntos muy distantes del globo (San Juan de Puerto Rico, Santo Domingo, La Habana, Mar de las Antillas, Mar del Norte, Cassel, Hamburgo, Montreal, Nueva York, Bremen, Berlín, etc.), lugares que la autora alcanzó practicando una afición moderna que comparte con otras poetas *flâneuses* de su tiempo, como Concha Méndez (Broullón-Lozano 2021): viajar, surcando mar y cielo.

El aeroplano, motivo de extraordinaria acogida en la literatura de su tiempo (Alarcón Sierra 2020), es también un elemento constante en este poemario, en el que, como hemos señalado, el vuelo físico sirve para evocar y simbolizar el deseo de elevación interior del yo poético: “Juntos en un mismo acento, / ilusión, metal y barro” (“Sol”; Espina 2019, 178). Varias son las composiciones enhebradas a partir de la metáfora del vuelo y del dualismo simbólico de espacialidad positiva y negativa —o ascendente y descendente—, que reproducen el enfrentamiento entre lo que Gilbert Durand definía en *Las estructuras antropológicas de lo imaginario* como “la verticalidad espiritual” y “la llaneza de la carne” (Durand 1981, 119): “Aviación”, “Sol”, “Eólica” y “Alígera” —esta última, celebrando la ruta aérea de la autora entre Hamburgo y Berlín en el fatídico año de 1922, dividida a su vez en cinco poemas con una secuencia muy elocuente: “Elevación”, “Vértigo”, “Desengaño”, “Dibujo” y “Caída”—. En todas ellas el ascenso hacia la bóveda celeste —el “divino aeródromo”, como se identifica en “Vértigo” (185)—

simboliza el intento del yo de descargar el “peso triste” (“Elevación”; 184) de lo perecedero, de lo material, de aligerar “su lastre a los manojos / de la mies que gravita en los estíos / calientes de mis ojos” (“Eólica”; 194), para acercarse a la eternidad y a la infinitud de Dios, cuyo anhelo contrarresta en el libro la inevitable fuerza gravitatoria que impulsa al yo hacia el lodo terrenal. En cualquier caso, ese movimiento ascensional parece aún en este poemario condenado al fracaso, como nos hacen ver las últimas secciones de “Alígera” (“Desengaño”, “Dibujo” y “Caída”), en las que el descenso de la nave hacia el aeropuerto de Berlín revela un paisaje de grandezas desmoronadas, que encuentra su correlato en el estado anímico de la autora:

Ya del viento la furia movedora
se deslíe en un cándido ventalle
y no puja mis alas de aviadora.
Es que mi corazón rinde su proa
en la tierra dramática del valle. (188)

Otro de los símbolos que contrarresta en el poemario el peso de la materia y sirve para apagar el incendio de la “criatura incinerada” es el mar, mediante el cual la autora alude al encuentro final con el propio yo, el descanso espiritual permanente en unión con Dios.²⁶ La conjunción de agua y fuego es, como ya nos explicó Octavio Paz, una metáfora clásica “empeñada desde el principio en resolver la oposición de los elementos en unidad” (Paz 1995, 65). En este sentido debemos interpretar una de las composiciones más bellas y más sugerentes del libro: “La sombra en el mar”, fechada en 1929 en San Juan de Puerto Rico. Allí el yo poético femenino se desdobra y se dirige a un tú que es ella misma, mujer caminante y “peregrina”, para invitarla —invitarse— a abandonar serenamente las direcciones terrenales, el mediodía vital —“porque te da sobre la frente el sol, / y tú misma eres lumbre y eres huella” (Espina 2019, 217)—, y seguir, en su lugar, las sendas que conducen hacia el ocaso y el mar, allí donde el ser y su sombra se funden, donde reinan el misterio y la eternidad:

Deja que el sol se vaya
de tu frente espaciosa
de tu pecho rehogado en luminares:
verás crecer de tu perfil la raya

²⁶ En el capítulo anterior a este, Roberta A. Quance estudia las formulaciones y significaciones del mar en los versos de dos poetas del 27 bastante más jóvenes que Concha Espina, Concha Méndez y Josefina de la Torre. Para ellas es un espacio de libertad, de ensanchamiento de horizontes, donde el eros femenino puede filtrarse poéticamente mediante el juego simbólico-metafórico sin excesivo atrevimiento. En la poesía de Concha Espina, como en otros poetas de su tiempo (Correa 1966), el mar adquiere un sentido trascendente y místico, de fusión con lo divino, de eternidad y de plenitud del ser.

extendido en la rosa
de los ágiles vientos cardinales.
Que en lo almo de tu ser
y fuera de ti misma
arribarás, mujer,
a tu ácida marisma
en plena inundación de manaderos,
hartos de resbalar;
y hallarás dirección
en cada prisma
de todos los senderos
transparentes
y de todas las fuentes
de la vida, que corren a la mar.

[...]

Cuando lleguéis a la tremante orilla
la sombra y tú, ella será un espejo
cristalino y profundo
convertida en reflejo
de tu mortal arcilla.
Contéplala un segundo
porque la fauce inmensa te reclama;
anochece en tu mundo,
va el sol de queda con tu propia llama,
el misterio te llama. (218-219)

La composición que cierra el poemario de 1933, “Colofón”, fechada el mismo año de su publicación, es ya un claro anticipo de la apuesta de Espina por deshacerse de las trabas materiales, de ese yo que se abrasa en un amor material ausente y que, como contrapartida y escape, aspira a arder espiritualmente en la llama del amor divino. El poema es una plegaria a Dios en la que la autora le suplica, a través de metáforas absolutamente amorosas y corporales, la gracia de su amor infinito:

Entra, Señor,
en mis oídos
y abre su resonancia
frente al silencio enorme del olvido.
Enciéndeme los ojos
como dos cirios
que no se apaguen nunca en la belleza.
Estírame los brazos nadadores
hasta el sol mismo;
que yo ponga en mis dedos el astro
como un anillo,
la eterna llama de mis bodas
para siempre contigo. (244)

4. Trayecto final y conclusión: hacia la liberación poética

Ya no me duele ningún latido
donde la carne tenga sabores.

(Espina, *La segunda mies*, 2019, 286)

En los epígrafes anteriores hemos tratado de mostrar cómo la dialéctica cuerpo-alma, que se aborda desde la reflexión teórica y la praxis novelesca en la obra en prosa de Espina, impregna también sus versos de forma sustancial y trata de resolverse poéticamente recorriendo un camino íntimo y lacerante hacia la espiritualidad que se avista ya en las últimas composiciones de *Entre la noche y el mar* (1933).

Este afán se acentúa una década más tarde en *La segunda mies* (1944), último poemario de la autora, publicado a la edad de setenta y cinco años. Además de varias composiciones del volumen anterior, en este se recogen otras veinticuatro nuevas,²⁷ todas ellas dispuestas en tres secciones: las dos primeras, “Intimidad” y “Horizonte”, respectivamente, enlazan directamente con las líneas temáticas fundamentales del libro anterior: el recuerdo de la felicidad, el anhelo de paz interior, la traición, la desilusión, la soledad, la pasión amorosa en su compleja dimensión carnal y espiritual y, sobre todo, el paso del tiempo. Así se apunta, por ejemplo, en el “Romance de la hija”, la cual, con el transcurso de los años, ha sufrido la transmutación de la luz de su frente, sus trenzas oscuras y el fulgor de su sangre lozana “de criatura virgen / predispuesta a morder su manzana” en “una cabellera fosca y mutilada”, “un sabor a ceniza en los labios” y unos ojos “que no buscan nada” (Espina 2019, 259-261).

Los poemas nuevos de este libro añaden una visión retrospectiva, más serena, de las aflicciones pasadas y desnudan el alma de un yo enfrentado con sosiego y entereza a la vejez y a la muerte, como se observa en “Mi tesoro”:

Nadie puede violar
de mis joyas herméticas la suerte;
secretos de la mar,

²⁷ En 1944, *La segunda mies* fue incluido, junto con *Entre la noche y el mar*, en el segundo volumen de sus *Obras completas*. En esta versión del poemario la autora eliminó los poemas “Laurel”, “Santander”, “Navegación” y “Romance de abril” e incluyó en su lugar “Mi rosa en el mar”, “Soledad”, “Mes de abril”, “Plegaria a la Virgen del Carmen”, “La Virgen y la paloma” y “Sola”.

reliquias de alma fuerte
más allá de la vida y de la muerte. (Espina 2019, 254)

O en el soneto “Candelero”, cuyos dos últimos tercetos recogemos aquí:

Reposa en un descanso placentero
allí junto a las pálidas arenas
que a mi vida le den cauce postrero,
y no hallarás heladas mis cadenas
que el amor prenderá su candelero
en el tronco marchito de mis venas. (262)

Ese último trayecto vital queda balizado en *La segunda mies* por la aspiración permanente a la liberación de las ataduras materiales, que marca el rumbo final del yo:

Para mí todas las noches gayas;
para mí todos los océanos;
lejos la tierra, lejos las playas:
ningún anillo para mis manos.
No quiero engarces prometedores
con el mezquino polvo sediento,
donde el gusano vive en las flores
y la veleta gira en el viento. (“Entre la noche y el mar”; 254)

La segunda sección del poemario, “Horizonte”, refleja también en algunas de sus últimas composiciones la vena patriótica en pro de la España sublevada que la autora desarrolla en sus novelas en el segundo lustro de los años treinta y que se agudiza especialmente en el periodo bélico.²⁸ Esta deriva ideológica, intensificando y visibilizando valores ultraconservadores —patria y religión— que ya formaban parte del núcleo celular espiniano, explica también la última sección del libro, “Plegaria”, dedicada a la exaltación de Jesús y la Virgen, un broche ferviente, recoleto y cargado de afán de trascendencia para una trayectoria poética bastante convulsa, que viene a representar, nos explica Payeras Grau, “la superación de cualquier error personal o contradicción íntima” (Payeras Grau 2009, 217).

Recurrimos en este punto final a “Liberación”, última composición de “Horizonte” previa al citado manojito de lírica religiosa, como síntesis y recapitulación de los fundamentos del viaje lírico de Concha Espina desde el yo material al yo trascendente del que nos hemos hecho eco en estas páginas. Precisamente en este poema la autora traza

²⁸ Durante estos años, Espina escribe narrativa muy comprometida con la ideología del bando nacional y acerbamente crítica con la España republicana, como *Retaguardia* (1937), *Luna roja* (1938), *Alas invencibles* (1938) y *Princesas del martirio* (1940).

una retrospectiva de su recorrido interior desde los antiguos derroteros, por donde dice haber andado con desatino, hasta su situación presente, en la que parece haber logrado alcanzar una suerte de ataraxia espiritual reparadora a partir de la disolución de todo aquello que la amarraba a su tormentosa existencia corpórea:

Quedaron rotos los duros lazos
que me tuvieron encadenada,
libres al viento, fuertes, los brazos
para el tramonto de la jornada.

Ya no me duele ningún latido
donde la carne tenga sabores;
toda la vida que me ha dolido
es ya un perfume de mis dolores. (Espina 2019, 286)

Frente al dolor y a la oscuridad de la vereda terrenal, en este nuevo y sublime camino iluminado por los resplandores celestiales, el sujeto poético puede declararse definitivamente triunfador en su batalla íntima entre el cuerpo y el alma, entre el dolor consustancial a la precariedad de la vida material y la feliz autonomía de la existencia espiritual:

Vencí la sombra, pisé la niebla
sobre la espina de toda cumbre,
y donde el alma ya nunca tiembla
en el sol mismo prendí mi lumbre. (287)

En definitiva, la “criatura incinerada” en la hoguera de la materia que boqueaba buscando el aire en el poemario del año treinta y tres conseguía por fin prender su lumbre espiritual una década más tarde; un camino poético conmovedor, agónico incluso, para una mujer como Espina, que creyó firmemente en la vida del alma y que trató, en vano, de conciliarla con la arcilla mortal en “el impulso loco / de vivir y amar eternamente” (“Yo”; 165).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALARCÓN SIERRA, R. (ed.) (2020). *Nuestro futuro está en el aire. Aviones en la literatura española (1911-1936)*. Sevilla: Renacimiento.
- BERGES, C. (1930). *Escalas*. Buenos Aires: Talleres Gráficos Argentinos.
- BRETZ, M. L. (1980). *Concha Espina*. Boston: Twayne Publishers.
- BROULLÓN-LOZANO, M. (2021). “¿Anhele la libertad de salir sola: ir, venir, sentarme...?”. La flâneuse entre dos siglos: del XIX a la mujer moderna en la Edad de Plata española”, *Feminismo/s*, 37, *La mujer moderna de la Edad de Plata (1868-1936)*:

disidencias, invenciones y utopías, Romero López, D. (coord.), pp. 81-106. DOI: < <https://doi.org/10.14198/fem.2021.37.04> >.

- BURGOS LEJONAGOITIA, L. (2012). “Maternidad y rol social de la mujer en el drama *El Jayón* (1918), de Concha Espina”. En: Vilches de Frutos, M. F. y Nieva de la Paz, P. (coords.). *Imágenes femeninas en la literatura española y las artes escénicas: (siglos XX y XXI)*. Philadelphia: Society of Spanish and Spanish-American Studies, pp. 151-166.
- CANSINOS ASSENS, R. (1924). *Literaturas del Norte. La obra de Concha Espina*. Madrid: Hernández y Sáez.
- (1995). *La novela de un literato*, vol. 3. Madrid: Alianza Editorial.
- CARRETERO, J. M.^a [El Caballero Audaz] (1920). “Nuestras visitas. Concha Espina”, *La Esfera*, 313, pp. 36-37.
- Concha Espina. De su vida. De su obra literaria al través de la crítica universal* (1928). Madrid: Renacimiento.
- CORREA, G. (1966). “El simbolismo del mar en la poesía española del siglo XX”, *Revista Hispánica Moderna*, año 32, 1/2, pp. 62-86.
- DENDLE, B. J. (1988-1989). “La novela española de tesis religiosa”, *Anales de Filología Hispánica*, 4, pp. 15-26.
- DIEGO, G. (1955). “Poesía y novela de Concha Espina”, *Ínsula*, 115, pp. 1 y 8.
- (1969). “Homenaje a Concha Espina”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 45, pp. 15-33.
- (1970). *Centenario de Concha Espina. Edición y Antología*. Santander: Institución Cultural de Cantabria.
- DURAND, G. (1981). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid: Taurus.
- ESPINA, C (1917). “Talín”. En: *Ruecas de marfil*. Madrid: Renacimiento.
- (1923). *El cáliz rojo*. Madrid: Renacimiento.
- (1930). *Copa de horizontes*. Madrid: Renacimiento.
- (1955). “Palabras”, *ABC*, 20 de mayo, p. 37.
- (2003). “Noticias de mi vida y mi obra”, *Hibris: Revista de Bibliofilia*, 13, pp. 4-11.
- (2010). *Singladuras. Viaje americano*. Madrid: Ediciones Evohé.
- (2019). *Concha Espina. Poesía reunida*. Edición de F. Garcerá. Madrid: Torremozas.
- FERNÁNDEZ GALLO, C. (2011). *Concha Espina: narrativa extensa de una novelista que quiso ser poeta*. Santander: Ediciones de Librería Estudio.
- FRÍA LAGONI, M. (1929). *Concha Espina y sus críticos*. Toulouse: Figarola Maurin.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M. (2002). *El final del modernismo en la obra de Ricardo León*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.
- HIERRO, J. (1955). “Concha Espina”, *Revista de Literatura*, 8 (15), pp.100-103.
- LAVERGNE, G. (1986). *Vida y obra de Concha Espina*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- LEÓN, R. (1910). *El amor de los amores*. Madrid: Renacimiento.

- MANGINI, S. (2001). *Las modernas de Madrid*. Barcelona: Península.
- MORI, A. (1922). “Concha Espina y el clasicismo”. En: Espina, C. *Simientes*. Madrid: Viuda de Sanz Calleja, pp. 7-13.
- MULLOR-HEYMANN, M. (1998). “‘General y Señor: Yo te bendigo’. Concha Espina y las escritoras partidarias de Franco”. En: Albert, M. (coord.). *Vencer no es convencer: literatura e ideología del fascismo español*. Frankfurt am Mein/ Madrid: Vervuert/Iberoamericana, pp. 87-100.
- PAYERAS GRAU, M. (2009). *Espejos de palabra. La voz secreta de la mujer en la poesía española de posguerra (1939-1959)*. Madrid: UNED.
- PAZ, O. (1995). *La llama doble. Amor y erotismo*. Barcelona: Seix Barral.
- PÉREZ BERNARDO, M.^a L. (2009). *Concha Espina: perfil biográfico y literario*. Santander: Ediciones Tantín.
- PLATÓN (s. f.). *Banquete*. Biblioteca Virtual Universal. Disponible en: <https://biblioteca.org.ar/libros/133505.pdf> [Consultado: 21-9-2021].
- PLAZA-AGUDO, I. (2015). *Modelos de identidad en la encrucijada. Imágenes femeninas en la poesía de las escritoras españolas (1900-1936)*. Málaga: UMa Editorial.
- ROJAS AUDA, E. (1998). *Visión y ceguera de Concha Espina. Su obra comprometida*. Madrid: Pliegos.
- SORIA, F. (1945). “Tres literatos hablan de Concha Espina”, *La Estafeta Literaria*, 20, 30 de enero, p. 3.
- UGARTE, M. (1997). “The Fascist Narrative of Concha Espina”, *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 1 (1), pp. 97-114.