

**Soglie autobiografiche:  
*Memorias habladas, memorias armadas* (1990)  
di Concha Méndez**

FRANCESCA COPPOLA  
Università degli Studi Suor Orsola Benincasa  
Università eCampus

**Riassunto**

Il proposito di questo lavoro è uno studio dell'autobiografia di Concha Méndez –*Memorias habladas, memorias armadas* (1990)– raccontata prima a voce alla nipote Paloma e poi trascritta da quest'ultima nel tentativo di riscattare, dall'oblio, non solo una figura familiare, ma una delle personalità femminili più singolari della Generazione del 27. Il testo –attraversato da storie intercalate, andirivieni temporali, molteplici soglie del ricordo– fornisce una testimonianza peculiare dei cambiamenti del racconto del sé nel Novecento. Cambiamenti che si è ritenuto utile indagare per sondare, da un lato, il ruolo e lo statuto dell'autrice in quanto soggetto letterario e le intenzioni recondite che, dietro di esso, si celano all'atto del discorso riferito; dall'altro, il grado di finzione orchestrata dall'io narrante del tempo presente il quale, volgendo lo sguardo al passato, seleziona e assembla le giunture sottili della sua impresa autobiografica.

**Autobiographical thresholds: *Memorias habladas, memorias armadas* (1990)  
by Concha Méndez**

**Abstract:**

The purpose of this work is to study the autobiography of Concha Méndez –*Memorias habladas, memorias armadas* (1990): an account of her life experience initially told orally to her niece Paloma and then transcribed by the latter in an attempt to redeem, to save from oblivion, not just a familiar figure, but one of the most unique female personalities from the Generation of 27. The text –pervaded by interspersed stories, temporal comings and goings, multiple thresholds of memory– provides a peculiar testimony of the changes that cross the literature of the self in the 20th century. Changes that it is useful to investigate in order to probe, on the one hand, the role and status of the author as a literary subject and the secret intentions that are hidden, behind it, in the act of the referenced recounted speech; on the other hand, the degree of fiction orchestrated by the present narrator, who, turning his gaze eye to the past, selects and assembles the subtle joints of his autobiographical enterprise



**1. INTRODUZIONE**

Nelle parole di George Gusdorf (1996: 8) l'autobiografia è il genere affrontato da ogni autore che “prende le distanze da sé stesso” per potersi, attraverso il tempo, “ricostruire nella propria unità”. Il medesimo processo di ricostruzione è alla base delle *Memorias habladas, memorias armadas* (1990) di Concha Méndez: narrazione da considerarsi peculiare nell'ambito dell'ampio



ventaglio delle memorie novecentesche<sup>1</sup> essendo, queste della poetessa, trasmesse ad alta voce, vale a dire ‘raccontate’, alla veneranda età di ottantatré anni, a sua nipote Paloma Ulacia Altolaguirre. È proprio quest’ultima a spiegare, nel prologo redatto per la pubblicazione del testo<sup>2</sup>, che a sua nonna Concha “le entusiasma el recuerdo de su vida. Solía repetir sus experiencias, y así, rescatando un detalle por aquí, otro por allá, fue conformando y depurando lo que constituía para ella su pasado [...]” (Méndez, 2018: 16). Sarà l’ossessione di questo racconto orale ad alimentare, in Paloma, l’idea di intervistarla. Con l’aiuto dell’amico Héctor Perea, di sabato, si reca a casa della poetessa sino ad accumulare ventitré ore di registrazione: quadro aneddotico di una parabola vitale che la Méndez riporta aiutandosi con appunti stilati nel corso della settimana. Il risultato finale, trascritto minuziosamente e poi editato dalla stessa Paloma sotto la supervisione dell’autrice, è il prodotto di una selezione e una ricomposizione d’insieme, che ha estratto dai dati a disposizione gli episodi coerenti con l’atmosfera complessiva del racconto. Si è trattato, in ogni caso, come ancora si legge nel prologo, di interventi necessari ma minimi, di natura correttiva e migliorativa, che in alcun modo tradiscono l’autenticità delle vicende autobiografiche in oggetto: “Mi preocupación principal consistió en respetar la verdad que ella quiso darle a su vida [...] de esta manera fui editando los fragmentos, siempre con la preocupación de respetar el vocabulario y los giros del idioma” (Méndez 2018: 18-19). Va da sé che il testo risulti impregnato di un doppio registro: quello del discorso riferito (o pronunciato), che diviene discorso narrativizzato nel momento in cui è trasposto sulla pagina<sup>3</sup>.

Colpisce, tra l’altro, il riferimento ai ‘frammenti’ che in precedenza erano stati i ‘dettagli’ recuperati qui e lì o, ancora, le “piezas” da unire le une alle altre, come in un “rompecabezas” (Méndez, 2018: 19). Non siamo, è evidente, dinanzi a una autobiografia a tutto tondo, di ampia estensione, dotata di un inizio, un nucleo e una fine. Al contrario, quello offerto dall’autrice madrilenica è un dossier di eventi, di ritratti, di brani scuciti che si nutrono di associazioni tematiche, interrotti da storie intercalate e andirivieni temporali attraverso cui la sua fisionomia esistenziale prende forma: nata nella capitale spagnola nel 1898, veniamo a sapere che Concha è la figlia maggiore di undici fratelli. Sarà la sua mente “inquieta” (Balló, 2016: 83) a farne, in poco tempo, “una figura conocida en los ambientes artísticos e intelectuales de Madrid” (2016: 90), sino al sofferto addio alla patria, poco prima della fine del conflitto.

Sulle donne scrittrici esiliate si è detto molte volte che persero la guerra due volte (González de Garay, 2018: 75): non solo da un punto di vista politico, ma anche personale e artistico. Il loro fu il destino di chi, doppiamente defraudato, dovette non solo sopravvivere alla diaspóra, ma subire l’oscurantismo dell’espatrio: la verità del ‘desterrado’, come spesso accade, più che nel legame con le radici, sembra albergare nelle scissioni. Queste stesse scissioni, originate nel gioco col tempo operato dall’attività memoriale, producono un effetto di anacronia ben determinato: ossia di discordanza tra l’ordine della storia e quello del racconto (Genette, 1986: 83). Un simile effetto costituisce altresì la risorsa primaria alla base del ricordo e legittima – seppur attraverso distorsioni della durata – il discorso del soggetto autobiografico, le sue “intenzioni profonde” (Gusdorf, 1996: 11), le soglie attraverso cui passa il progetto autoriale al momento della scrittura. Sarà utile, dunque, per comprendere quanto il nostro testo si

<sup>1</sup> Il corpus a cui si fa riferimento è oltremodo vasto: si tratta, difatti, di un centinaio di campioni testuali non ancora recuperato né studiato nella sua totalità. Si vedano, in merito, López García-Aznar Soler (2016) e Montiel Rayo (2018).

<sup>2</sup> Dell’autobiografia in studio sono state pubblicate due edizioni: rispettivamente nel 1990 (Madrid, Mondadori) e nel 2018 (Madrid, Renacimiento), entrambe con una presentazione di María Zambrano e un prologo della nipote di Concha Méndez, Paloma Ulacia Altolaguirre. La nostra analisi si riferirà all’edizione più recente. Da qui tutte le citazioni successive per gli estratti che saranno oggetto di commento in questo lavoro e di cui, quando necessario, si indicherà tra parentesi il numero di capitolo oltre che di pagina.

<sup>3</sup> Sul rapporto tra flusso memoriale e “acto del habla” ha scritto González de Sande (2005: 114). Sul ruolo di Paloma Ulacia in qualità di “transcriber or co-writer” si veda Leggott (2005: 94).

allontani dal racconto autobiografico canonico<sup>4</sup>, analizzare la natura di suddette soglie, e il ventaglio di soluzioni e selezioni adottate lungo i diciassette capitoli che compongono *Memorias habladas, memorias armadas*.

Al primo di essi, che accoglie un resoconto degli anni d'infanzia dell'autrice –ci viene detto, ad esempio, che la famiglia è di origini italiane e che, quella materna in particolare, da ricca e aristocratica è caduta in rovina– ne segue un secondo in cui si palesa, sin dalle prime righe, l'idea di racconto del sé cara alla Méndez (2018: 32): “Cada vez que pienso en una autobiografía tengo una sensación muy rara. [...] Pienso solo en contar anécdotas y no en buscar una interpretación de mi vida”. Come si vuole dimostrare, le pagine di queste memorie sono effettivamente puntellate da singoli ma significativi episodi che, per dirla alla maniera di Genette (1986: 204), “esercitano un'attività deformante su una temporalità apparentemente ristabilita nei suoi diritti e nelle sue norme”. Ne consegue, pertanto, una struttura a scompartimenti stagni di cui “lacune, vuoti, deformazioni tattiche” (Tassi, 2007: 82) rimandano a un significato preconstituito, che determina la “scelta dei fatti che si vogliono conservare e dei dettagli che si possono esaltare o sopprimere” (Gusdorf, 1996: 13). Ciò, a ogni modo, nulla toglie alla ricomposizione di un “tableau vivant” percorso da giunture preziose, i cui nessi sottili ruotano intorno a motivi quali l'esclusione, il sogno, il viaggio.

## 2. L'ESCLUSIONE: LAS NIÑAS NO SON NADA

Il primo dei nostri motivi emerge sin dal capitolo iniziale mediante l'enunciato “las niñas no son nada”, come a gettare un'ombra e al contempo una volontà di affrancamento dalla condizione di figlia femmina. La frase, pronunciata da un amico di famiglia, è rivolta a una Concha ancora bambina in risposta al suo desiderio, espresso ad alta voce e in forma di intromissione, di diventare, da grande, ciò che all'epoca era considerata un'occupazione ad appannaggio unicamente maschile:


Recuerdo la visita de un amigo de mis padres. Al presentarnos al señor, este preguntó a mis hermanos: “Pequeños, ¿qué queréis ser de mayores?”. No recuerdo lo que contestarían, pero viendo que a mí no me preguntaba nada, teniendo toda la cabeza llena de sueños, me le acerqué y le dije: “Yo voy a ser capitán de barco”. “Las niñas no son nada”, me contestó mirándome. Por estas palabras le tomé un odio terrible a este señor. (Méndez, 2018: 24)

L'amico di famiglia –di cui pare dimenticata l'identità o, forse, è volontariamente taciuta per rilegarne la figura all'oblio e spogliarne le parole del loro terribile peso simbolico– non si limita a scartare dal suo giro d'attenzione una rappresentante del gentil sesso, ma ne censura, sul nascere, il proposito di un futuro diverso da quello tradizionalmente destinato alle giovani del tempo. Il ricordo d'infanzia, quindi, a partire da un dettaglio all'apparenza insignificante, si scopre depositario di un “sapere rimosso” (Zatti, 2012: 57), che fa degli accadimenti di tale periodo la scintilla di un'azione futura, l'esplosione –nel caso della Méndez– di un desiderio latente: quello del viaggio e dell'indipendenza<sup>5</sup>. Il sentimento di esclusione che l'autrice

<sup>4</sup> Sullo statuto ibrido della letteratura del sé novecentesca –ci riferiamo, in particolare, alla mescolanza tra autobiografia e memorie e, altresì, al graduale spostamento dell'immaginario autobiografico verso i poli della “fiction”– esiste un vasto elenco di studi. Ci limitiamo a segnalare, tra gli altri, i lavori di Starobinsky (1975), Bruss (1976), Lejeune (1982 e 2004), Caballé (1995), D'Intino (1998), Casas (2006), Romera-Castillo (2006).

<sup>5</sup> In un ulteriore testo della poetessa –una cronaca sintetica del suo vissuto intitolata *Concha Méndez (1967)* e che, in parte, narra episodi ripresi poi in forma estesa in *Memorias habladas, memorias armadas*– l'attenzione per gli anni dell'infanzia, contraddistinti dalla vocazione al viaggio e al sogno, è già presente. Così come presente è la volontà dello scavo interiore che riporta alla memoria particolari a un primo sguardo privi di rilievo e la cui trattazione, invece, è di grande importanza: “Debí nacer con el alma un tanto viajera, pues entre los recuerdos de mi infancia destaca el puerto de Santander, en el mar Cantábrico, de donde zarpaban grandes barcos para América. Un día, a la vista de una de estas naves, grité emocionada: «¡En uno de esos barcos me iré un día!». Mis padres exclamaron:

sperimenta a questa altezza del suo vissuto, e contro cui da ora in poi si batterà vibratamente, assume un ruolo fondamentale in queste memorie: aggiunge, cioè, un nuovo tassello a quella dimensione di partecipazione commossa all'età infantile che, con la seconda metà del diciottesimo secolo, si era già andata delineando fin da *Les Confessions* di Rousseau (Orlando, 2006) e che, in pieno Novecento, si consolida<sup>6</sup>. Si legga, a riguardo, l'estratto che segue:



A los siete años ingresé, con mi hermana de seis, a un colegio francés, Santa Genoveva, en Madrid. [...] A nosotras, las niñas, nos enseñaban en la escuela materias distintas a las que aprendían los niños; a ellos los preparaban para que después siguieran estudios superiores; nosotras, en cambio, recibíamos cursos de aseo, economía doméstica, labores manuales y otras cosas que nos harían pasar de colegiales a esposas, mujeres de sociedad, madres de familia. [...] Lo demás, un poco de geografía, otro poco de historia, un poco de nada. (Méndez, 2018: I, 25)

Siamo nei primi anni del ventesimo secolo e, come è noto, alle donne è riconosciuto uno scarso ventaglio di diritti. L'educazione non è assicurata, semmai concessa e in una modalità nettamente dissimile a quella riservata al sesso opposto. Quel "poco de nada" non sarà sufficiente a placare lo spirito d'avventura della poetessa e, sebbene l'appartenenza a un'ambiente familiare conservatore le sia di ostacolo<sup>7</sup>, il desiderio di libertà che da sempre l'accompagna si acuisce progressivamente, soprattutto quando sua madre le proibisce, con fare violento, l'accesso alle aule universitarie:

Me hubiera gustado ir a la universidad. Un día acudí de oyente a un curso de literatura geográfica; entonces me enteré de que la poesía se daba en Galicia y en Andalucía, de que el teatro en Madrid y la novela en el Norte de España y en las Canarias. Volví muy contenta a casa. Entré. Mi madre hablaba por teléfono y me llamó: «Venga usted aquí». Al acercarme, me dio con la bocina en la cabeza. Me dio porque se había enterado por un hermano de mi presencia en la universidad. Me abrió la sien y me salió un chorro de sangre; de golpe sentí que se me había ido Dios a quién sabe dónde. Tuvieron que vendarme la cabeza y aún guardo la cicatriz. Ya era mayor de edad y pisar la universidad era imposible. (Méndez, 2018: III, 45)

Per Méndez, la poca considerazione di cui gode in ambito familiare è motivo di continua angoscia. Anche quando comincia a dipingere, la reazione dei genitori sull'esiguo valore dei suoi quadri –perché riprodotti da una donna– e la disapprovazione per essersi dedicata a

---

«¡Esta niña no piensa más que en locuras!». Tenía entonces unos siete años. Lo curioso fue que unos veinte años después, yo marchaba, sola y a la aventura, hacia el continente americano, en uno de esos barcos encendidos de luces. Locura o sueño se cumplió en aquel entonces". Il testo è raccolto in Valender, 2001: 15.

<sup>6</sup> Come ha osservato Zatti (2006), *Les Confessions* di Rousseau sono da considerarsi paradigmatiche per la nascita della soggettività moderna e per la nuova percezione che l'io ha della propria infanzia. A tal proposito, e limitandoci ai casi più celebri dell'ambito ispanico, oltre alle memorie della Méndez, il filo rosso che fa del racconto del sé bambino oggetto di conoscenza è certamente presente, tra gli autori del 27, anche nel primo tomo de *La Arboleda perdida (1902-1931)* di Rafael Alberti, in *Desde el amanecer* di Rosa Chacel, in *Empezando la vida: memorias de una infancia en Marruecos (1914-1920)* di Carmen Conde. Per quel che concerne gli autori della seconda generazione dell'esilio, ricordiamo *Travesías* di Jaime Salinas; *Una infancia llamada exilio* di Federico Patán López; *Paños menores* di Gerardo Deniz. Per un approfondimento si veda González de Garay 2018: 73-135.

<sup>7</sup> Non solo la famiglia ma, come si è già detto, gran parte della società dell'epoca mal tollerava la nuova idea di donna che, poco a poco, si stava diffondendo. Per questa stessa ragione, "los inicios de la vocación poética de Concha Méndez surgen en un contexto de desinformación y desconocimiento notables, propios de un época que de manera sistemática cerraba a las mujeres las puertas de un saber que pudiera alejarlas del dominio doméstico" (Sánchez-Rodríguez 2001: 118). A dispetto di ciò, i primi trent'anni del Novecento finirono per coincidere con uno straordinario sviluppo della produzione letteraria al femminile: indispensabile non solo per la ridefinizione dell'immagine pubblica della donna, ma anche per la modernizzazione dell'intera società spagnola. Sono classici, in merito, gli studi di Nash (1983), Fagoaga (1985), Scanlon (1986), Mangini (2001), Balló (2016).

tale attività, non lascia spazio a interpretazioni lusinghiere: “De todos los cuadros que hice, mi familia no guardó ninguno; creían que, por haber sido pintados por una mujer, no tenían valor; en realidad, no lo tenían, pero era doloroso el desaliento de mi medio ambiente” (Méndez, 2018: II, 40). È chiaro che i modelli imposti dal contesto familiare, scolastico e sociale<sup>8</sup> incidono sulla formazione della protagonista di queste *Memorias* e, di conseguenza, sul loro contenuto: il racconto del sé che ne deriva, quindi, muta sensibilmente rispetto all’autobiografia ‘stricto sensu’ in quanto la rappresentazione della dimensione del soggetto veicola intenzioni narrative inedite, legate a una volontà di revisione, di bilancio del proprio vissuto, persino di evasione che, a distanza di decenni, continua a emergere sotto forma di pulsione egoica: “Y en mi auténtica verdad, yo era una noche capitán de barco y, otra noche, piloto aviador” (Méndez, 2018: 24).

A complicare il quadro degli impedimenti di cui l’autrice è vittima concorre Luis Buñuel, con cui intrattiene una relazione amorosa lunga sette anni. Il racconto del loro primo incontro è collocato nel secondo capitolo, in seguito a una serie di riflessioni –che pure impregnano significativamente il testo– sul destino e sulla vita<sup>9</sup>. Queste ultime evidenziano ulteriormente come, spesso, la voce narrante passi da una sequenza all’altra del proprio vissuto offrendone un andamento a spezzoni, oltre che irregolare. La conoscenza con il regista ha luogo a San Sebastián, d’estate. La conversazione tra i due è intensa, fatta di scambi e, tuttavia, sotto la superficie si annida qualcosa che Luis non rivela, un mondo da cui tenere Concha rigorosamente fuori e che, ciononostante, le conferma l’esistenza di sentieri inesplorati<sup>10</sup>:

Cosas que hablar no nos faltaban; Buñuel vivía en la Residencia de Estudiantes; junto con García Lorca, Dalí, Moreno Villa y otros. Vivía y asimilaba, porque era un chico inteligente. Y yo, en el inconsciente, seguramente me iba enterando de la posibilidad de otro mundo, que no fuera la familia, los hermanos: cada dos años nacía uno. [...] Él llevaba doble vida. Nunca nos reunimos juntos con los chicos de la Residencia de Estudiantes. La vida dividida entre los amigos y la novia era una costumbre de la época; me hablaba de ellos; pero nunca me los presentó. (Méndez, 2018: II, 38-39)

Questa e altre tensioni segretamente coltivate<sup>11</sup> fanno sì che, per Méndez, la spinta all’indipendenza divenga un traguardo da perseguire. Successivamente all’episodio della violenza materna, ad esempio, la giovane minaccia di togliersi la vita, salvo fatta la possibilità di uscire di casa: “¡Si no me dejáis salir, me aviento por la ventana!” (2018: III, 45). Subito dopo comincia a frequentare il Centro de Estudios Históricos per ottenere il titolo di docente di spagnolo e, pregustando l’idea della fuga, insegnare all’estero; segue le lezioni di Dámaso Alonso; fonda, insieme ad altre intellettuali di spicco del suo tempo, il Lyceum Club<sup>12</sup>; ottiene un appuntamento con Federico García Lorca al telefono, chiamando alla Residencia de Estudiantes: “Hola, habla la novia desconocida de Buñuel” (2018: III, 46). I due si incontrano a casa di lei, nell’ufficio paterno, scelto appositamente per l’occasione. Parimenti, l’abbigliamento e il trucco della donna è pensato con l’eleganza che si conviene a una personalità, quella lorchiiana, circondata già in vita dall’aura mitica che sarebbe poi accresciuta nella morte. Per Concha, questo è l’appuntamento col destino:

<sup>8</sup> Sul confronto con i modelli di vita a cui va incontro il soggetto autobiografico ha scritto Fernández Romero (2007).

<sup>9</sup> Ci riferiamo, in particolare, alla seguente: “Pero llega el momento en que cada vida es un destino: mi camino es uno, el camino de la gente que encuentro es otro. Los caminos paralelos se tocan. Hay un momento de fuga; nos separamos y no hay más remedio; mientras tanto, hemos estado juntos. El momento de fusión es lo que importa; luego, el recuerdo de aquel momento”. (Méndez 2018, II: 38).

<sup>10</sup> Sulla relazione tra i due si veda anche Ulacia Altolaquirre 1993: 12-15.

<sup>11</sup> Ancora in *Concha Méndez* (1967), si legge: “Buñuel fue así la persona que, indirectamente, me puso en contacto con el que había de ser, literariamente, el segundo Siglo de Oro español” (Valender, 2001: 16).

<sup>12</sup> Sulla storia di questo centro culturale tutto al femminile, che esercitò le sue attività dal 1926 al 1936, si vedano ancora Fagoaga (1987: 178-179) e Balló (2016: 26-32).

Para recibirlo, me puse un batín morado de corte oriental y me pinté la cara como en las películas mudas. Llegó. Lo pasé al despacho de mi padre, que era una habitación independiente del resto de la casa, tenía los sillones tapizados en terciopelo azul y dos grandes balcones que daban a la calle. En el ángulo del cuarto encendí una lucecita, que creaba una atmósfera en claro oscuro. De morado, sobre el sillón azul, sofisticada, le conté las cosas que sabía de la Residencia; todo lo que viví sin vivir durante años. Fui entonces el mundo secreto de Buñuel que se revelaba ante su mundo, Federico y yo nos hicimos amigos. (Méndez, 2018: III, 46)

Tra gli artisti di spicco dell'epoca, Méndez frequenta assiduamente anche Maruja Mallo, conosciuta lo stesso pomeriggio in cui si reca al Palacio de Cristal per assistere a una mostra di pittura ibero-americana, inaugurata da un 'recital' dell'ormai sodale Federico. È in questo frangente che l'autrice sperimenta la sua personale agnizione, quella da cui avranno origine, poco dopo, i versi di *Inquietudes* (1926): "mientras escuchaba a Lorca empecé a sudar: «Esto también lo hago yo», me decía. Tuve una convulsión terrible. Sufrí tal descubrimiento que me quedé encharcada" (2018: III, 46-47)<sup>13</sup>. Quanto alla sua amicizia con la Mallo, Concha ne condivide il senso di ribellione contro le convenzioni sociali, la "lucha personal por ser reconocidas como sujeto histórico" (Balló, 2016: 20) che confluirà nel 'sinsombrerismo': "Íbamos por los barrios bajos, o por los altos, y fue entonces que inauguramos un gesto tan simple como quitarse el sombrero" (2018: III, 48). Insieme, si oppongono al divieto imposto alle donne di frequentare locali pubblici di dubbia clientela: "Estaba prohibido que las mujeres entraran a las tabernas, y nosotras para protestar nos pegábamos a los ventanales a mirar lo que pasaba dentro" (2018: III, 52). Scappa, infine, di casa, per dirigersi a Londra ed emanciparsi definitivamente, lasciandosi alle spalle una lettera di spiegazioni e il quadro che Maruja Mallo, tempo addietro, aveva dipinto chiedendole di farle da modella:

Para mis padres fue vergonzoso que me fugara de la casa y se vengaron de mí en el retrato que había pintado Maruja Mallo, aquél en el que estaba reclinada con un fondo de cipreses. Lo que no me pudieron hacer a mí, se lo hicieron al cuadro: lo acuchillaron. Años después me lo contó el chófer de la casa<sup>14</sup>. (Méndez, 2018: IV, 62)

### 3. TRA SOGNO E VIAGGIO

Strettamente legati tra loro, l'anelo a un destino diverso e la necessità di farsi spazio nel mondo, conducono la Méndez verso orizzonti sconosciuti, che ne segnano il cammino sino a

<sup>13</sup> Oltre all'impressione suscitata dalla lettura di Lorca, nelle righe immediatamente successive si fa riferimento anche al magistero di Rafael Alberti, la cui influenza è tangibile soprattutto nella prima fase della produzione poetica della Méndez (si vedano la raccolta poc'anzi menzionata, *Surtidor*, del 1928 e *Canciones de mar y tierra* del 1930, il cui titolo ricalca quasi letteralmente il *Marinero en tierra* del poeta gaditano): "En el Palacio de Cristal conocí a otros artistas. A la mañana siguiente me encontré con Rafael Alberti y le mostré mis cosas. «Pero, ¿cuándo has empezado a escribir?», me preguntó. «Fue anoche, al volver a casa». Se quedó asombrado; pero mi asombro era mayor porque los poemas me salían involuntariamente. Rafael y yo empezamos a citarnos para leer nuestras cosas en el banco de un parque. Me explicaba lo que era una metáfora o una imagen; y me decía, refiriéndose a la creación poética: «Imagina que la poesía se forma con hilos que están en el aire y el poeta los va enganchando para escribir un poema»". (Méndez, 2018: III, 47). Sull'ascendente esercitato dalla lirica albertiana in quella di Méndez si veda Bellver 1997: 7-32.

<sup>14</sup> L'amicizia tra le due donne è sigillata anche da un componimento appartenente a *Surtidor*, intitolato "Verbena", come il quadro omonimo della Mallo, di cui trascriviamo i primi versi rappresentativi dell'atmosfera che aleggia all'interno della tela: "Desconciertos de luces y sonidos. // Dislocaciones. // Danzas de juegos y de ritmos. // Los carruseles giróvagos / entre los aires dormidos / marcando circunferencias / sin compases. //". (Méndez 2008: 122, vv. 1-6).

imprimere in lei la dinamicità che ne ha fatto una “mujer moderna, audaz, cosmopolita” (Sánchez-Rodríguez, 2001: 128).

La fine della sua relazione con Buñuel e la partenza di questi per la Francia –“le ofrecieron un puesto en la Sociedad de Naciones de París” (Méndez, 2018: II, 41)– alimentano nell’autrice il sogno della liberazione e del viaggio, quello di “Irme para no volver; volver, pero ya no con relaciones” (2018: II, 41). Tale slancio si rivela dapprima sotto forma di pulsione incosciente per poi stratificarsi e divenire realtà: “Es que hay una relación estrecha entre el sueño y la vigilia; [...] Al soñar, no dejamos de vivir; en el sueño llevamos una vida enteramente surrealista” (2018: II, 42). All’insegna di questa visione, Concha si imbarca finalmente per l’Inghilterra, di cui riferisce dati nel capitolo V. Qui inizierà la sua attività di traduttrice, terrà conferenze<sup>15</sup> e letture pubbliche, insegnerà spagnolo alla gente dell’isola. Dal racconto consegnato ai posteri non si evince alcun riferimento cronologico sebbene, grazie alla visita di Lorca e Fernando de los Ríos ricevuta nello stesso periodo –i due amici sono di passaggio a Londra e diretti a New York– siamo senza dubbio nei primi mesi del 1929<sup>16</sup>. E sarà proprio Lorca il protagonista di una premonizione che nella trama della storia si colloca oltre cinque anni dopo; in quella del testo, invece, nel capitolo X: la poetessa si è ristabilita a Madrid da tempo ed è già sposata con Manuel Altolaguirre. In una sera del 1936, in casa della coppia si riuniscono gli amici di sempre per festeggiare la pubblicazione del libro di Luis Cernuda, *La realidad y el deseo*. Tra questi, è presente anche il granadino che però si comporta diversamente dal solito, l’atmosfera stessa della circostanza è intrisa di una strana quiete:

Pero esa noche fue diferente. Siempre que nos reuníamos había mucho jolgorio y la gente estaba divertidísima; sin embargo, esa noche estuvimos todos tranquilos, silenciosos, en una atmósfera como de ensueño. Vi a Federico apoyado contra el muro, elogiaba a Luis Cernuda por su libro, algo fuera de lo común, porque cuando se trataba de alguna publicación, Federico no elogiaba a nadie, pero esa noche sí lo hizo. Al día siguiente, al despertar, recordé que había soñado la muerte de Federico. Y luego, al encontrarme con la criada que tenía, me dijo: “Señora, he soñado que mataban al señorito Federico”. Habíamos soñado lo mismo, solo que en su sueño lo mataban con una escopeta y en el mío con un cuchillo. Nos quedamos horrorizadas. (Méndez, 2018: X, 101)

Non è questa l’unica occasione in cui l’autrice fa, del sogno, proiezione di un futuro avverso. Nel capitolo XII, ad esempio, l’elemento onirico le annuncia, in via esclusiva, lo scoppio della guerra col Giappone. Si scivola, pertanto, e seppur in pochissime occorrenze, da una narrazione di tipo “ulteriore”, che contempla la “posizione classica del racconto al passato”, a una di tipo “anteriore”, che assume una posizione predittiva (Genette, 1976: 266). Il sogno, tuttavia, ha anche un’altra funzione. Non si limita, cioè, a intessere le fila del ricordo giocando con l’asse della temporalità, ma serve, inoltre, ad articolare il flusso del momento presente, riportando la narrazione ora all’istante in cui essa si produce oralmente –prima ancora, quindi, che venga raccolta e messa per iscritto–, ora nuovamente al passato, favorendo una forma particolarissima di racconto data da un presente narrativo con valore di preterito: “Ahora, en estos días, escribí doscientos poemas: doscientos, de los cortos, de los que llaman haiku. Emergían del sueño: despertaba a cada rato para escribirlos” (2018: III, 54). Ma il sogno è, soprattutto, e come si è detto, volontà di evasione –ossia “sueños de barcos y mundos” (2018:

<sup>15</sup> È rimasta traccia, ad esempio, di quella tenuta al King’s College nella primavera del 1929, dedicata ai lirici spagnoli del suo tempo e, in aggiunta, di quella dal medesimo tema intitolata *Sobre la actual poesía española*. (Valender 2001: 154-156).

<sup>16</sup> Ricordiamo che il soggiorno americano del poeta granadino ha inizio in questa fase. A riguardo, scrive Valender (2001: 149): “Concha Méndez se emancipó de su familia a principios de 1929, escapándose por unos meses a Londres”.

V, 63)– che, dopo l’esperienza londinese, traghetta la Méndez dall’altra parte dell’oceano, a Buenos Aires.

I giorni della traversata in mare occupano le pagine del capitolo VI e immettono il lettore nella capitale argentina al principio del VII. È il 24 dicembre del 1929: per la prima volta gli eventi si inseriscono in una cornice temporale precisa. A partire da ora, Méndez comincia a pubblicare sue poesie su *La Nación* grazie all’aiuto dell’allora direttore della sezione letteraria Guillermo de Torre; stringe amicizia con Alfonsina Storni e Consuelo Berges, con cui passa la maggior parte del tempo e condivide iniziative di carattere intellettuale<sup>17</sup>. Alla Berges, in particolare, dedica un componimento di *Canciones de mar y tierra*: “Toma este sueño que traigo / y engázarlo a tu collar. / Amiga, toma este sueño / que vengo de ver el mar” (2018: 79)<sup>18</sup>. Se, da una parte, l’aspirazione a essere di più, a non vedersi relegata al ruolo di donna-madre accompagna l’autrice di queste memorie nel suo peregrinare oltre i confini spagnoli, dall’altra, tale aspirazione diviene dono consapevole verso l’altro, verso l’amica Consuelo che, a sua volta, prova faticosamente a ritagliarsi una posizione nella realtà dell’epoca. Non è un caso che, sin dall’incipit, l’autobiografia assuma i caratteri di una ‘búsqueda’ denotata di una spiccata mascolinità<sup>19</sup>: “Mi carácter aventurero lo relaciono con las vidas de mi bisabuelo, mi abuelo y mi padre” (I, 23)<sup>20</sup>. Concha cerca la sua essenza, e lo fa inseguendo l’intuizione di un sogno che non attiene all’etichetta semplicistica di ‘emancipazione’, ma alla pretesa di costruzione della propria identità artistica: mattone dopo mattone, parola dopo parola, la voce autoriale assembla l’armatura di sé stessa per “dare senso alla propria leggenda” (Gusdorf, 1996: 17). Questa armatura –mosaico composito tenuto insieme sull’onda di narrazioni odeporiche, nesi tra i capitoli, ritorni su luoghi o personaggi– fa dell’autorappresentazione uno spazio che non pertiene solo al mondo della scrittrice, ma ad altri soggetti, che dipendono dal fuori-testo e che, calati in esso, contribuiscono a rimarcare l’effetto di frammentarietà del sistema autobiografico in studio. In questa ottica, *Memorias habladas, memorias armadas* presenta due livelli narrativi di cui il secondo instaura un rapporto causale con il primo. Ne consegue, parafrasando Genette (1976: 282), una metalessi, vale a dire un “narrare cambiando livello” in quanto quello secondario si interseca a quello principale, sospendendolo temporaneamente, problematizzando la forma del ‘récit’. Tale procedimento è presente, sotto traccia, già dai primi capitoli<sup>21</sup>, ma si acutizza, gradualmente, sino a investire la fisionomia dei numero XIII e

<sup>17</sup> Sull’importanza della permanenza in America latina ha insistito Valender (2001: 149): “[...] la experiencia que más la marcó fue sin duda su viaje a Buenos Aires, ciudad adonde llegó, sola y sin dinero (casi), la Nochebuena de 1929 y de la que saldría, ya de regreso a Europa, unos dieciocho meses más tarde, en junio de 1931. Fue, en todo caso, uno de los episodios que más felicidad le daría recordar cuando, ya hacia el final de su vida, se pondría a hacer una revisión de cuanto había visto y vivido”.

<sup>18</sup> Il libro fu impreziosito dai disegni di Norah Borges Torres e prologato dalla stessa Consuelo Berges. Quest’ultima, in un articolo di giornale dedicato all’amica –*Hoy creo en la vanguardia* (1930)– si spende in evidenti parole di apprezzamento: “Me ha ganado a su fe, optimista y dinámica, Concha Méndez Cuesta, embajadora, en Buenos Aires, de la vanguardia madrileña. [...] Revelación, quién sabe cuándo y cómo, de la vocación literaria y, sobre todo, de la vocación vital. Y, en torno, la oposición tozuda de un ambiente social y familiar a un capricho tan inocente como escribir poemas y conocer poetas y a un propósito tan elevado como el de auscultar la vida con los propios sentidos y a una decisión tan incontenible como la de ser libre, señor y responsable de sí mismo. [...] Concha Méndez quiere hacer de la vida muchas cosas. Por lo pronto, quiere hacer de la vida arte y, sobre todo, vida. Y a eso ha venido ahora a Buenos Aires. Sin dinero y con la presentación de lo mejor de la intelectualidad madrileña, la madura y la joven”. L’articolo, conservato nell’archivio Concha Méndez, presso la Residencia de Estudiantes, è ad oggi pubblicato in Valender 2001: 89-93.

<sup>19</sup> A riguardo, secondo Roberta Quance (2001: 108) la poetessa è dotata di un “ánimo andrógino” che si riflette anche nella sua produzione poetica.

<sup>20</sup> Molti altri sono i riferimenti che sottolineano la sua condizione di donna atipica per i costumi dell’epoca come, ad esempio, quello che si legge nel capitolo VII: “en aquellos tiempos no se veía a ninguna chica que viajara sola” (2018: 74).

<sup>21</sup> Nel capitolo III, ad esempio, si racconta del pomeriggio in cui Salvador Dalí entra in una profumeria per rubare un sapone; o di come l’autrice pensi che un commerciante di libri che bussa alla sua porta sia Bécquer in persona



XIV. Difatti, dopo lo scoppio della guerra civile, alle cui innumerevoli peripezie è dedicato il capitolo undicesimo, la coppia Méndez-Altolaquirre, insieme alla figlia Elizabeth Paloma<sup>22</sup>, rimane a La Habana quattro anni per stabilirsi, infine, in Messico. Questo nuovo approdo rappresenta di certo uno spartiacque nella vita dell'autrice giacché smette di collaborare all'attività editoriale che anni addietro ha fondato con Manolo<sup>23</sup> e, soprattutto, di peregrinare da uno spazio all'altro, garantendo stabilità a un equilibrio sino ad allora precario.

Dopo una breve parentesi che li vede ospiti in casa di Pablo Neruda, i coniugi vanno a vivere all'edificio Ermita, situato in avenida Revolución del quartiere di Tacubaya, dove rimangono per ben dieci anni<sup>24</sup>. È a questa altezza del testo che la linea del racconto autobiografico si interrompe per dare spazio a diverse stazioni del ricordo –otto in totale– ognuna di esse legata agli abitanti dell'edificio che, in un modo o nell'altro, sono sopravvissuti alla guerra. Si profila, pertanto, un macroepisodio in cui il gradiente di 'fiction' aumenta sensibilmente, sino a produrre un'ibridazione tra referenza e finzione annunciata dalla stessa Méndez:



Pero antes de seguir contando cómo se desarrollaron los años, quiero recordar la historia del edificio Ermita, ya que las historias individuales, las vidas entretajadas de sus inquilinos, podrían servir para una novela. Pero como yo no soy novelista, haré solo los retratos de las vidas que conocí. (2018: XIII, 119)

L'esame del metadiscorso –si noti la dichiarazione di impotenza dell'autrice "Pero como yo no soy novelista"– ci consente di sondare i meccanismi estetici di queste *Memorias* e la postura assunta dalla Méndez-narratrice rispetto all'oggetto maneggiato. In tale prospettiva, quelle che seguono –alla maniera di storie intercalate– arricchiscono la linea principale del racconto senza intaccarla (almeno non totalmente)<sup>25</sup> e rendendola, al contempo, un contenitore o pretesto per rievocare vicende altrui di cui, come ha osservato Caballé (1995: 42), per una qualche ragione si vuole offrire la propria visione. Di queste vicende, segue un elenco nell'ordine qui riportato:

per il fatto di venderne i testi: "Y ahora que hablo de poetas del pasado, recuerdo una anécdota que me hace reír" (2018: 50). Nel VII, occupa la quasi totalità di una pagina la storia di Salvadora Medina, donna facoltosa che ospita Concha e Consuelo presso la propria dimora ai fini, e a loro insaputa, di una seduta spiritica. Nel capitolo X, infine, l'evocazione del soggiorno londinese si interrompe per dare spazio a una breve parentesi dedicata alle vicende della sorella di Manolo: "Ahora que pienso en la vida de esta mujer, no solo me interesa sino que me sorprende. Entró al convento siendo adolescente [...]" (2018: 98).

<sup>22</sup> La secondogenita della coppia nasce nel 1933, a Londra, dove i coniugi risiedono grazie a una borsa di studio concessa ad Altolaquirre dalla Junta para Ampliación de Estudios, che gli permette di approfondire la sua conoscenza del mondo delle arti tipografiche. Qualche anno prima, era venuto a mancare il loro primo figlio, morto subito dopo il parto. Da questa tragica esperienza avrà origine la quinta silloge dell'autrice, *Niño y sombra* (1936).

<sup>23</sup> Sul tempo e l'energia spesi nella gestione della 'imprenta' –un decennio circa– la Méndez torna più volte a partire dal capitolo IX, in cui racconta di come diventi socia di Altolaquirre investendo il proprio capitale e aiutandolo a situare l'impresa in una stanza dell'ormai scomparso Hotel Aragón. A La Habana, già in esilio, la coppia intraprenderà un nuovo progetto editoriale acquistando la tipografia 'La Verónica', la cui attività sarà molto intensa con i suoi quasi duecento libri stampati tra saggi, narrativa, arte, teatro. Si veda Valender, 1996: 556-566.

<sup>24</sup> L'edificio, in stile 'art déco', è famoso non solo per le decorazioni del muralista Diego Rivera, ma anche per essere stato il luogo in cui vissero, negli anni '40, molti degli esiliati repubblicani che fuggivano da Franco: oltre alla coppia Méndez-Altolaquirre vi risiedettero, ad esempio, Luis Cernuda e il famoso architetto Félix Candela.

<sup>25</sup> Va notato che, cinque di tali storie, pur collocandosi in un piano della narrazione che può dirsi secondario rispetto a quello della trama principale, condividono con quest'ultima momenti di contatto ora fugaci, ora più saldi, che le pone in un rapporto di sottile interdipendenza con l'universo primo del racconto. È il caso, come evidenziano i passaggi nel corpo del testo e di cui estrapoliamo gli enunciati più significativi, della numero 1: "Con Lucía hice amistad" (2018: 121); della numero 3: "En Navidades solíamos reunirnos un grupo de gentes del edificio, [...]" (2018: 122); della numero 4: "Un día fui con ella para que nos echaran las cartas, a mí me salió una suerte estupenda [...]" (2018: 123); della numero 6: "[...] y ahí estábamos los vecinos, asombrados [...]" (2018: 123); della numero 7: "[...] (lo vi aventarse por la ventana) [...]" (2018: 124); della numero 8: "[...] me encantaba pasar las tardes escuchándole tocar el piano. [...] también solíamos escuchar las corridas de toros por la radio." (2018: 124).

### 1. Storia di Lucía

Primero contaré la historia de amor de una señora española que vivía en un cuartito con su hijo. Con Lucía hice amistad. Durante la guerra nuestra conoció a un hombre casado y de aquella historia nació un hijo; después, la misma guerra los separó y ella se fue a vivir a Rusia con algún dinero, que empleó en ayudar a otros exiliados. [...] Pasaron los años. Cuando el hijo era ya mayor y tuvo hijos, ella recibió una carta del hombre aquel, de quien siempre había estado enamorada, tendría entonces unos setenta años y él tocaría los ochenta; la carta le comunicaba que había quedado viudo y que quería casarse con ella. [...] Lucía dejó el edificio, se rizó el pelo, se quitó el bigote, se pintó las uñas, algo que no había hecho nunca, y se fue a casar a Hungría con su único amante. (Méndez, 2018: XIII, 121-122)

### 2. Storia della coppia ebrea

Junto a nuestra casa vivía un matrimonio judío que había salido huyendo de Hitler. Después de la muerte de su marido, ella siguió comprando, año tras año, dos asientos para los conciertos en el Palacio de Bellas Artes; seguramente, en su imaginación, él continuaba acompañándola, vestido de etiqueta. La mujer se suicidó; pero antes, fue a regalarle a la vecina sus pajaritos, bajo el pretexto de que saldría de viaje. (Méndez, 2018: XIII, 122)

### 3. Storia della signora Don José

También había una señora muy pintoresca. Don José, la llamaban, porque salía de su casa con un traje de chaqueta gris; y cuando volvía, se quitaba la falda para ponerse unos pantalones de hombre; y fue por aquellos pantalones de hombres y sus modales que le pusieron nombre de hombre. Y era por sus mentiras por lo que ella sobresalía. En realidad, tenía todos los dedos de los pies mutilados, decía haberlos perdido en una explosión; y yo me digo que no era posible que una bomba fuera a mutilar justamente la punta de los dedos. También contaba que durante la guerra había sido capitán del ejército, siendo que en España nunca hubo mujeres capitanes. Y cuando nos convidaba a comer queso, jamón y vino español, aseguraba que todas esas cosas le llegaban a ella en un avión desde España. De tanto decir mentiras resultaba una mujer simpática. En Navidades solíamos reunirnos un grupo de gentes del edificio, y era Don José quien cantaba y bailaba flamenco con muchísima gracia; y al bailar, fumaba un cigarillo tras otro. Ahora ha corrido la suerte de todos aquellos extranjeros que no tienen familia, que no la trajeron, que no la hicieron con los años en México; vive en un asilo, en el que seguirá contando la historia de sus dedos, las batallas ganadas por los soldados, que la harán brillar entre los solos que le hacen compañía. (Méndez, 2018: XIII, 122-123)

### 4. Storia della coppia tedesco-viennese

Otro departamento lo ocupaba un alemán casado con una vienesa. Ella había estado casada con otro hombre en Nueva York, en donde había trabajado como modelo de una de las mejores casas de modas y además había sido concertista de piano. Su segundo marido, al que yo conocí, tenía delirio de persecución porque lo creían nazi por ser alemán. El pobre hombre se pasaba el día temblando, no sabré si en el fondo estaría lleno de remordimientos, y de tanto temblar le dio por la bebida, y contagió a su mujer. Un día fui con ella para que nos echaran las cartas, a mí me salió una suerte estupenda: la que tengo ahora, la de estar viviendo a los ochenta y tantos años y poder ver por la ventana el jardín florecido que sembré yo. A la pobre le salió una suerte muy mala; años después se contaba que terminó de prostituta en Veracruz; y

hay que imaginar la geografía de esa vida, la mala suerte de una vecina. (Méndez, 2018: XIII, 123)

#### 5. Storia dell'esiliato che morì solo

En otro cuarto vivía un exiliado español que no tenía familia ni nada. Entraba y salía del edificio sin platicar con nadie. Un día sus vecinos de piso lo echaron de menos y creyeron que habría salido de viaje. Y luego, por un olor que emanaba bajo la puerta, se dieron cuenta de que había muerto. Aquel hombre tan independiente, que había llegado de mediana edad a México, murió solo. (Méndez, 2018: XIII, 123)

#### 6. Storia del tedesco e del canarino

Y en un piso más alto vivía un alemán con su canarino. Un día se escuchó una música muy fuerte que circulaba por los pasillos del edificio; el alemán había contratado a un grupo de mariachis para que le llevaran música al pajarito. La jaula la había puesto sobre una silla y los mariachis estaban en torno; y ahí estábamos los vecinos, asombrados de que este hombre hubiera contratado toda una orquesta para su canario. (Méndez, 2018: XIII, 123)

#### 7. Storia di diversi vicini

Habría ochenta historias que contar: la vida de las modistas solteras del piso siete; los recuerdos de una alemana que perdió a su único hijo en las Brigadas Internacionales; el niño judío que tenía obligación de tocar el violín; la caída del inquilino del sexto piso (lo vi aventarse por la ventana, en el momento en que salí a mirar la hora del reloj público del edificio de enfrente al asomarme lo vi caer). (Méndez, 2018: 124)

#### 8. Storia di Ángeles y Carlos Ordóñez

Y sobre mis amigos Ángeles y Carlos Ordóñez podría decir muchas cosas, todas ellas llenas de cariño. Diré primero que él era un músico excelente, compuso la música de algunas de las películas de Altolaguirre, me encantaba pasar las tardes escuchándole tocar el piano. En casa de estos amigos también solíamos escuchar las corridas de toros por la radio. (Méndez, 2018: XIII, 124)

I quadri qui delineati assumono quasi un valore cronachistico: lo sguardo autobiografico ne registra i fatti, gli avvenimenti di maggior rilievo senza tralasciare, in sottofondo, i riferimenti alla guerra civile, all'esilio, al regime di Hitler. In tal modo, l'istanza narrativa –questa volta di tipo “intercalato” (Genette, 1976: 264)– si complica, in quanto presenta un groviglio tra storia –intesa nel suo ordine reale, logico e cronologico–, e narrazione, intesa nel suo ordine artificiale o intreccio. La seconda, inoltre, sembra agire sulla prima. Di Lucía, ad esempio, ci viene detto che intrattiene una relazione con un uomo sposato, da cui avrà un bambino, negli anni della guerra civile, e che sarà questa stessa guerra a separarli. Siamo tra il 1936 e il 1939: segmento temporale reale che serve a fissare un punto d'origine in quelle che sono le vicende private della donna. È a partire da esso, difatti, che si dipanano gli avvenimenti successivi: il suo trasferimento in Messico e tutta una vita qui trascorsa, licenziata in poche righe ma certamente sottesa ed estesa nell'arco di un settantennio; la lettera dell'amante oramai vedovo; i preparativi per la partenza (non solo pratici, ma anche fisici, strettamente legati alla cura del corpo); il matrimonio in tarda età, atteso da sempre, quale coronamento di un desiderio coltivato per lunghissimo tempo, e in segreto. Allo stesso modo, la storia della coppia ebrea è quella di chi è sfuggito all'olocausto e non solo: alla morte del marito, la moglie continua a comprare non uno, bensì due biglietti per il teatro nel tentativo di disancorarsi dal vuoto della sofferenza, che tuttavia la condurrà al suicidio. Segue poi la storia della pittoresca e bugiarda signora Don

José, che millanta di aver partecipato alla guerra di Spagna ed aver addirittura assunto la guida di un esercito. I cibi che imbandiscono il suo tavolo pare giungano dalla lontana patria, in aereo, come fosse una privilegiata tra pochi. È lei a ballare il flamenco e ad animare le serate di gruppo all'edificio Ermita, ed è ancora lei a pagare le tristi conseguenze spesso toccate in sorte agli esiliati: sola, senza alcun parente che possa accudirla, è destinata a finire i suoi giorni in un ospizio. Vi è poi la storia dell'uomo affetto da manie di persecuzione per il solo fatto di essere tedesco e, quindi, nazista nell'immaginario collettivo. Quella dell'espatriato spagnolo, privo degli affetti familiari alla stregua di Don José, la cui morte in solitudine è denunciata dal cattivo odore che oltrepassa la porta d'ingresso. Insomma, è chiaro che il macroepisodio dell'edificio Ermita produca non solo una grande vicinanza tra fabula e intreccio, una minima distanza temporale tra i due ordini di elementi, ma anche quella che Genette (1976: 275) definisce una "differenza di livello", una "soglia figurata" nell'ambito della narrazione stessa: tra il resoconto del vissuto della Méndez e il racconto delle avversità di terzi. La compagine autobiografica, in tal modo, riesce a "imprigionare un oggetto -la vita- che altrimenti, lontano dagli artifici organizzativi della parola e della finzione" (Tassi, 2007: 104), si ridurrebbe a un mero "fenomeno biologico" (Ricoeur, 1994: 178). Il ricorso -seppur, lo ricordiamo, in una prima fase orale- da parte della Méndez alle sue memorie, è un atto letterario compiuto a un primo livello in cui va a incastonarsi, a un grado secondario, il metaracconto -ossia il racconto nel racconto- di quanto accaduto nell'edificio del quartiere di Tacubaya. Tale meccanismo si avvia a una prima conclusione in virtù dell'incedere di una memoria episodica<sup>26</sup> e, in particolare, dell'effetto di anacronia a cui si è già accennato in queste pagine:

Podría seguir contando muchas cosas más, pero mi memoria cambia de rumbo. Estuvimos en el edificio durante diez años, y entre las razones por las cuales tuvimos que salir, fue porque nos llenamos de perros. Pero antes de salir del barrio de Tacubaya, quisiera volver y recordar lo que pasó con nosotros. (Méndez, 2018: XIII, 124)

A questa altezza, Méndez riannoda il filo dei ricordi direzionando nuovamente lo sguardo su sé stessa, per raccontare del tradimento del marito Manolo e del relativo divorzio. È, però, il riferimento ai cani a essere indicativo. Esso, difatti, presenta una finalità non trascurabile: in primo luogo, quella di anticipazione di quanto si legge nel capitolo successivo. In secondo luogo, segna il tipo di relazione -di carattere esplicativo- che unisce il racconto meta-diegetico al racconto primo: "Quiero recordar a los animales que he tenido, porque la vida de ellos me despierta circunstancias de afecto" (2018: XIV, 128). Ritroviamo, pertanto, una nuova serie di storie intercalate -cinque- tutte dedicate agli animali la cui presenza ha scandito la vita dell'autrice dall'infanzia al momento presente. Viene a crearsi, questa volta, un nesso di causalità diretta (Genette, 1976: 280) tra le due soglie del 'récit', che implica una continuità spazio-temporale connotata da quella che Jakobson (1960: 4) chiama "funzione emotiva": conosciamo, cioè, il rapporto che intercorre tra Méndez e le vicissitudini che la riguardano, i sentimenti risvegliati in lei da un episodio in particolare.

Di queste nuove storie, si offre un elenco nell'ordine che segue:

## 1. Storia del gatto Machaquito

Cuando yo tenía cinco años, caímos enfermos de escarlatina una hermana, un hermano de dos años y yo. En esos tiempos teníamos en casa a un gatito al que llamábamos Machaquito, que era el nombre de un torero famoso. El niño murió y las niñas nos salvamos. Mi abuela me contó que aquel gatito no se separó de la caja durante toda la noche del velatorio; y que después, cuando se lo llevaron para enterrarlo, el

<sup>26</sup> Sulla "permanente minaccia di confusione fra rimemorazione e immaginazione [che] intacca l'ambizione di fedeltà" del ricordo si veda Ricoeur 2003: 17 e la sua teoria sulle aporie (Ricoeur, 2004).

gatito se fue a esconder y pasó varios días sin comer ni beber, maullando. El gato vivió muchos años y fue muy querido por toda la familia. (XIV, 128-129)

## 2. Storia del cane 'habanero'

Cuando terminó la guerra española, no se podía pensar en los animales y tuvimos que esperar estar anclados en La Habana para poder tener un perrito habanero: era un perrito inteligentísimo que nos hacía felices. Pero como la casa siempre estaba llena de estudiantes y amigos, hubo un descuido y el perro fue atropellado por un coche. Al ver que la niña estaba tan angustiada juré no tener nunca más un perro. (XIV, 129-130)

## 3. Storia della gallina 'quiquirita'



Nos mudamos a otra casa y una sirvienta nos regaló una gallina quiquirita, que es un ave enana que se da en el Caribe. Esta gallinita era un caso increíble; se le hablaba y contestaba quiquiricando; y luego empezó a seguir a Paloma a todas partes y también caía en los brazos de cualquier visita para ponerse a hablar. Cuando había reuniones en casa, mientras alguno leía sus poemas, ella permanecía callada; pero al terminar, revoloteaba por el cuarto dando muestras de alegría. Por el calor, teníamos que dormir con las puertas abiertas para que circulara el aire. Una noche la gallinita se presentó junto a mi cama y se puso a cacarear: ya que vio que me despertaba, se fue hacia la puerta, la seguí, resulta que había en la sala un ventanal abierto, y en el jardín, sobre la rama de un árbol, un quiquirico blanco. La dejé salir y al poco tiempo puso un huevo. Como parecía de juguete, mi niña empezó a jugar con él y lo rompió; y se le ocurrió entonces sacar del refrigerador un huevo grande y ponérselo debajo. A la gallina pequeña le salió un pollo mucho mayor que la madre: como todos los pollitos, trataba de meterse bajo su ala y no había medio; así que era un pollito triste y extraño. Creció. Yo dormía la siesta en un diván de la sala y este pollo, que me veía, se acomodaba a mi lado y estiraba las piernas como yo, en vez de dormir parada como duermen las aves. Luego desapareció; debe de haberlo cogido algún vecino para comerselo. La quiquirita, con su macho blanco, puso otro huevo y le salió un pollito que sí pudo meterse bajo el plumaje. (XIV, 130)

## 4. Storia della gatta incinta

Cuando nos mudamos a la tercera casa, aún en La Habana, mi hermano Pascual fue con nosotros y llevó con él una gata que había recogido en la calle. Iba embarazada y empezó a tener hijos. Un día la encontramos en un armario, en el que guardaba la ropa de hombre de lino blanco, que mandaba lavar y planchar con almidón; sobre los pantalones tirados la gata había tenido a sus gatitos. Como nos pasábamos colocando a su familia entre la gente que conocíamos, un día decidimos llevarla al bosque de La Habana, que quedaba muy lejos de nuestra casa. A los pocos días apareció furiosa, así que tuvimos que tener gata a la fuerza, porque a donde la lleváramos, tenía que volver. (XIV,130-131)

## 5. Storia del topo Don Celedonio, altri cani e una capra

Ya en México, otra muchacha nos regaló un ratoncito blanco de las indias. Yo ya había tenido ratones porque Buñuel me regalaba de aquellos que se utilizaban para experimentos. Mi hermano llegó de Cuba, vio el ratón y le puso de nombre Don Celedonio. Otro día Paloma llevó de la calle a un gatito y se me ocurrió acercarlo al ratón para que se hicieran amigos. Después llegó mi marido y trajo una perrita, con la que hubo que hacer lo mismo. Y resulta que se ponían a jugar los tres animalitos, a veces subían al respaldo del sillón el gato y el ratón, y otras jugaban los tres por el piso. De esta amistad tan curiosa escribió un artículo Heliodoro Valle, que luego

apareció en el periódico *Excelsior*. Otro día Manolo trajo un perrito pequinés para formar la pareja; dos días después lo veo aparecer, alto como era, con un perro blanco echado al hombro, al que pusimos de nombre el Chongo. Poco tiempo más tarde llegó con una perra de circo; la llevaban atada dos tipos a la parte de atrás de un carromato y mi marido, que iba detrás del coche, al pensar que terminaría aplastada, los detuvo y les compró la perra. Después llegó con un chivito negro; lo había encontrado en la calle, llevado por un niño, y como el animal no se sostenía en pie, le propuso comprárselo. Aquel chivo negro pegaba de golpe un brinco sobre mi cama, sobre la colcha de raso rosa, y verlo ahí, negro tendido sobre el rosa brillante, era una maravilla: un cuadro. Y así fue como llenamos el departamento del edificio Ermita de animales. Después del chivo negro, mi hija bajó a la tienda y vio cómo unos tipos estaban apaleando a una perra blanca, la trajo a casa y le pusimos Linda. (XIV, 131-132)

Contrariamente alle precedenti, queste nuove storie intercalate presentano un forte tasso di interdipendenza alla diegesi principale. Il nesso di causalità diretta, come si anticipava, è dato da molteplici elementi che pongono in risalto l'atteggiamento psicologico e affettivo del soggetto autobiografico e di quello che è il suo sguardo rispetto ai parenti più prossimi.

La storia del gatto Machaquito, ad esempio, richiede un ampio sforzo retrospettivo, che riconduce l'autrice al tempo dei suoi cinque anni quando, ammalata di scarlattina, sopravvive a uno dei fratelli a sua volta contagiato. Dal catafalco del bambino morto il gatto non si separa mai, né tocca cibo per alcuni dei giorni seguenti la tragedia. Questa reazione, pare, lo renda particolarmente caro a tutta la famiglia, che gli sarà affezionata per molti anni a venire. Segue la storia del cane 'habanero', di cui si sottolineano le qualità –“era inteligentísimo”– e, soprattutto, l'effetto sentimentale che esercita sui padroni: “nos hacía felices”. La sua scomparsa (viene investito da un'auto) provoca molta angustia nella piccola Paloma e la risoluzione, da parte della Méndez, a non accogliere più cani in casa. Della gallina 'quiquirita' si insiste sulle connotazioni quasi umane più che animali: si lascia abbracciare dagli amici di famiglia, rimane in silenzio durante i 'reading' –proprio come un uditor attento e amante della poesia– per poi mostrare il suo entusiasmo a fine lettura, volteggiando qua e là: l'equivalente di un applauso. Per una circostanza sfortunata l'uovo che ha covato si rompe, sicché gliene offrono uno più grande, estratto dal frigo: ne nascerà un pollo troppo alto per godere del conforto dell'ala materna ma che, in cambio, può riposare sul divano, accanto alla Méndez, e stirare le zampe come se le sue fossero gambe da sgranchire. Molti sono, inoltre, i cani che –a dispetto di quanto deciso in precedenza da Concha– suo marito Manolo adotterà: ora per le più svariate ragioni, ora perché mosso da compassione. In balia di questo sentimento, comprerà addirittura una capra che, abituata a saltare sul letto e a starsene distesa come in un pascolo, viene accostata a un quadro al punto da sembrare “una maravilla”.

Ognuna di queste storie, offerte da un io del presente che volge lo sguardo alle sue spalle, non solo è possibile mediante il ricorso alle risorse della letteratura, ma anche grazie alla pervasività di “reti di narrazione retrospettiva, pazientemente ricostruita” (Tassi, 2007: 112) dal soggetto autobiografico la cui attività, parallelamente all'assemblaggio dell'autoritratto, presenta i caratteri strutturali del narratore (Ricoeur, 1993: 256). In altre parole, in *Memorias habladas, memorias armadas*, in aiuto alla vita reale dell'io del passato occorre la finzione orchestrata dall'autore presente, proprio come se si trattasse di un altro da sé che ricuce le giunture sottili della sua impresa autobiografica. Il labirinto della memoria è percorso, allora, in bilico tra la tentazione del romanzesco –di cui le nostre storie sono un mezzo espressivo strategicamente dosato– e le dinamiche psicologiche legate all'egotistica onnipresenza dell'io.

#### 4. PER CONCLUDERE

La emblematicità dell'esperienza che Concha Méndez mette a fuoco nella sua autobiografia può essere letta come una doppia dichiarazione di intenti: da un lato il confronto diretto con la voce più intima del proprio sé, che per mezzo del ricordo s'invera, riportando alla luce ciò che per l'autrice costituisce l'impalcatura del suo passato; dall'altro, l'adesione ai codici della rappresentazione, a un tessuto formale che, come si chiarisce sin dal prologo, mira a riscattare le minuzie del vissuto per poi modellarle e depurarle. In tal modo, i ricordi che la memoria crea tra i distinti luoghi e tempi che segnarono fortemente la poetessa -insieme ai motivi dell'esclusione (strettamente connesso a quello dell'infanzia), del sogno e del viaggio- fanno di questo testo un edificio narrativo che poggia le basi su una tensione strutturante: a una prima lettura, difatti, lo percepiamo come privo di nessi logici; a una seconda, più profonda, come luogo di condensazione di tutte le cesure, le inibizioni, le interdizioni autobiografiche che, tramutandosi in parole e in scrittura, conquistano il diritto all'esistenza letteraria. È tra questi poli che si disegna, sostanzialmente, la parabola memoriale dell'autrice, l'intento di forgiare la propria immagine "en el dictado de sus recuerdos" (Olmedo, 2010: 224). *Memorias habladas, memorias armadas*, pertanto, si configura come uno spazio narrativo dato da una successione di punti d'arrivo -che a più riprese abbiamo chiamato soglie, giunture, brani scuciti- e che divengono strumento di costruzione dell'identità del soggetto autobiografico in virtù della sollecitazione che è l'atto di raccontare e a cui, parafrasando Stendhal (1982: 833), "la memoria risponde con restituzioni improvvise". È, letteralmente, questa memoria 'armata', ricomposta, assemblata, che plasma l'esigenza di verità della storia e che, mentre la rappresenta, la investe di senso.

#### Bibliografia

- BALLÓ, Tània (2016) *Las Sinsombrero. Sin ellas, la historia no está completa*, Barcelona, Espasa.
- BELLVER, Catherine G. (1997) "Literary influence and female creativity: The case of two women poets of the Generation of 27, *Siglo XX/20th Century*, 15, 1-2, pp. 7-32.
- BERGES, Consuelo (1930) "Hoy creo en la vanguardia (1930)", in *Una mujer moderna. Concha Méndez en su mundo (1898-1986)*, J. Valender, ed., Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- BRUSS, Elizabeth (1976) *Autobiographical Acts. The Changing Situation of Literary Genre*, Johns Hopkins University Press.
- CABALLÉ, Anna (1995) *Narcisos de tinta. Ensayos sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana (siglos XIX y XX)*, Málaga, Megazul.
- CASAS, Ana (2012) *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid, Arco/Libros.
- D'INTINO, Franco (1998) *L'autobiografia moderna: storia, forme, problemi*, Roma, Bulzoni.
- FAGOAGA, Concha (1985) *La voz y el voto de las mujeres. El sufragismo en España 1877-1931*, Barcelona, Icaria.
- FERNÁNDEZ-ROMERO, Ricardo (2007) *El relato de infancia y juventud en España (1891-1942)*, Granada, Universidad de Granada.
- GENETTE, Gérard (1976) *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi.
- GONZÁLEZ DE GARAY FERNÁNDEZ, María Teresa (2018) "Laberintos de almas: autobiografías de los escritores del exilio republicano de 1939", in *Las escrituras del yo. Diarios*,

*autobiografías, memorias y epistolarios del exilio republicano de 1939*, F. Montiel Rayo, ed., Madrid, Renacimiento.

- GONZÁLEZ DE SANDE, Mercedes (2005) "El lenguaje de la memoria en Concha Méndez. Memorias habladas, memorias armadas", in *Manuel Altolaguirre y Concha Méndez. Una vida para la poesía*, G. Morelli e M. Bianchi, eds., Actas del Congreso Internacional 14-15 de Noviembre, Universidad de Bergamo, Vienneperre, pp.
- GUSDORF, George (1996) "Condizioni e limiti dell'autobiografia", in *Teorie moderne dell'autobiografia*, B. Anglani, ed., Graphis, Bari.
- LEGGOTT, Sarah (2005) "The Woman Writer in 1920s Spain: Countering the Canon in Concha Méndez's "Memorias habladas, Memorias armadas", *Hispanic Journal*, 26, 1, pp. 91-105.
- LEJEUNE, Philippe (1982) *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino.
- (2004) "El pacto autobiográfico, veinticinco años después", in *Autobiografía en España: un balance*, C. Fernández e M. A. Hermosilla, eds., Madrid, Visor.
- LÓPEZ GARCÍA, José Ramón e Manuel AZNAR SOLER (2016) *Diccionario bibliográfico de los escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*, Madrid, Renacimiento.
- MANGINI, Shirley (2001) *Las modernas de Madrid, las grandes intelectuales españolas de la Vanguardia*, Barcelona, Península.
- MÉNDEZ CUESTA, Concha (1967) "Concha Méndez 1967", in *Una mujer moderna. Concha Méndez en su mundo (1898-1986)*, J. Valender, ed., Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- (1990), *Memorias habladas, memorias armadas*, ed. P. Ulacia Altolaguirre, Madrid, Mondadori.
- (2008) *Poesía completa*, ed. C. G. Bellver, Málaga, Centro Cultural Generación del 27.
- (2018) *Memorias habladas, memorias armadas*, ed. P. Ulacia Altolaguirre, Madrid, Renacimiento.
- MONTIEL RAYO, Francisca (2018) *Las escrituras del yo. Diarios, autobiografías, memorias y epistolarios del exilio republicano de 1939*, ed., Madrid, Renacimiento.
- NASH, Mary (1983) *Mujer, familia y trabajo en España: 1875-1936*, Barcelona, Anthropos.
- ORLANDO, Francesco (2006) *Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai Romantici*, Pisa, Pacini.
- OLMEDO, Iliana (2010) "La autobiografía como reinención: Concha Méndez, poeta", *Revista de Filología*, 28, pp. 215-226.
- JAKOBSON, Roman (1960) "Linguistics and Poetics", *Style in Language*, T. A. Sebeok, ed., New York, John Wiley & Sons, pp. 350-377.
- QUANCE, Roberta (2001) "Hacia una mujer nueva", in *Una mujer moderna. Concha Méndez en su mundo (1898-1986)*, J. Valender, ed., Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- RICOEUR, Paul (1993) *Sé come un altro*, ed. D. Iannotta, Milano, Jaka Book.
- (1994) *Filosofía e linguaggio*, Milano, Guerini e associati.



- (2003) *La memoria, la storia, l'oblio*, Milano, Raffaello Cortina.
- (2004) *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato*, Bologna, Il Mulino.
- ROMERA-CASTILLO, José (2006) *De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España (siglo XX)*, Madrid, Visor.
- SÁNCHEZ-RODRÍGUEZ, Alfonso (2001) "Concha Méndez y la vanguardia. Apuntes para un retrato de mujer moderna", in *Una mujer moderna. Concha Méndez en su mundo (1898-1986)*, J. Valender, ed., Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- SCANLON, Geraldine (1986) *La polémica feminista en la España contemporánea (1868-1974)*, Madrid, Akal.
- STAROBINSKY, Jean (1975) *L'occhio vivente. Studi su Corneille, Racine, Rousseau, Stendhal, Freud*, Torino, Einaudi.
- STENDHAL, (1982) "Vie de Henry Brulard", *Oeuvres Intimes*, Paris, Gallimard.
- TASSI, Ivan (2007) *Storie dell'io. Aspetti e teorie dell'autobiografia*, Bari, Laterza.
- ULACIA ALTOLAGUIRRE, Paloma (1993), "Concha Méndez y Luis Buñuel", *Ínsula*, 557, pp. 12-15.
- VALENDER, James (1996) "Entorno a la estancia de Manuel Altolaguirre en Cuba (1939-1943)", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 20, 3, pp. 556-566.
- "Concha Méndez en el río de la Plata (1929-1930)", in *Una mujer moderna. Concha Méndez en su mundo (1898-1986)*, J. Valender, ed., Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- ZATTI, Sergio (2006) "Raccontare la propria infanzia", postfazione a Francesco Orlando, *Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai Romantici*, Pisa, Pacini.
- (2012) "Morfologia del racconto d'infanzia", in *Il ricordo d'infanzia nelle letterature del Novecento*, S. Brugnolo, ed., Pisa, Pacini.

