

Ante el proceso de escritura y recepción: Concha Lagos a través de su escritura memorialística

MÍRIAM POVEDANO NAVAS
Universidad de Córdoba

Resumen: El acercamiento a la obra memorialística de Concha Lagos supone conocer las idiosincrasias más personales de una mujer con fuertes convicciones sobre el mundo literario que la rodeaba y el mercado en el que se vertían sus obras. Las ideas que arrojamamos a lo largo de estas páginas deambulan desde un entramado editorial que cercó la publicación de los poemarios y las memorias, dejando algunos inéditos a día de hoy, hasta las opiniones sobre la función del lector con las tendencias poéticas imperantes en el medio siglo, desembocando en el funcionamiento de un panorama literario marcado por el interés y la canonización.

Palabras clave: Concha Lagos, *Prolongada en el tiempo*, *La madeja*, literatura contemporánea, memorias

Against the process of writing and receiving: Concha Lagos through his memorial writing

Abstract: The approach to the memorial work of Concha Lagos means knowing the most personal idiosyncrasies of a woman with strong convictions about the literary world that surrounded her and the market in which her works were poured. The ideas that we throw along these pages wander from an editorial network that surrounded the publication of poems and memoirs, leaving some unpublished to this day, even opinions about the role of the reader with the poetic tendencies prevailing in the half century, leading to the functioning of a literary panorama marked by interest and canonization.

Keywords: Concha Lagos, *Prolongada en el tiempo*, *La madeja*, contemporary literature, memories

Introducción

Las memorias y autobiografías han formado parte, desde la perspectiva de la teoría literaria y comparada, de las conocidas como «escrituras del yo» (Romera Castillo, 2006), las cuales fueron definidas por Philippe Lejeune (1992: 48) como un «relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad», aunque más tarde se empezara a hablar de epistolarios, autorretratos, novelas autobiográficas, poemarios, ensayos, autobiografías dialogadas, autobiografías y memorias noveladas, etc. como formas de escritura autobiográfica (Romera Castillo, 2006). Desde la perspectiva más sociológica, los relatos del yo son una fuente de información para completar el ideario de los autores, las redes de sociabilidad, la configuración de fenómenos esenciales en el panorama de su tiempo o el propio proceso que sufrieron las obras de sus creadores. En definitiva, una multitud de ideas que van más allá de la configuración de la imagen del sujeto autobiográfico y los mecanismos de actuación que operan en la sociedad que lo determina. Junto con esto, hemos de acudir a la teoría literaria en tanto que concibe la literatura como un hecho social de comunicación que pasa por un proceso de producción, recepción, mediación y transformación, de modo que esta será otra de las premisas para estructurar el análisis.

1. Un entramado creativo y editorial

En las páginas que pueblan las memorias de Concha Lagos hallamos un sinfín de referencias a momentos claves, cuestiones editoriales o polémicas acerca de algunas de las obras de la autora. En ellas viene a reflexionar sobre su carrera literaria desde su debut poco afortunado al presentarse con «dos libros ingenuos¹: *El pantano* en prosa y el balbuciente de poemas *Balcón*»

¹ La autora se refiere a ambos libros como un equívoco fruto de los primeros pasos por el sendero de la literatura, ya que aunque se publicaron en 1954 y 1955 ambos fueron escritos durante la Guerra Civil, en 1936 y 1937 respectivamente. El primero de ellos, *El pantano*, relata Lagos en *La madeja*, que se estructura como un diario de su estancia en Galicia durante la guerra, aunque hemos de señalar que se compone de breves capítulos con cierto tono reflexivo y melancólico. A ello, ha de sumarse la compilación de *El balcón*, escrito a lo largo de la década de los treinta, pues Lagos relata que fue Rafael Millán, el que por esa fecha estaría trabajando en la publicación de la antología *Veinte poetas españoles* (1955) en la editorial de la cor-



(Lagos, 1988: 6) hasta los últimos años dedicada a la prosa y a la escritura memorialística: «no sé si volveré al verso, por ahora me bastan estas páginas» (Lagos, 1988: 6) con un espíritu siempre crítico e inconformista, llegando a desear reescribir su obra al más puro estilo juanramoniano.

En el periplo por los recovecos de los pensamientos *lagosianos* se ofrece información sobre los lugares de escritura y de publicación de sus obras, las ediciones de *Teoría de la inseguridad* (1981), *En la rueda del viento* (1985) o *Los Anales* (1986) y el plagio de algunos títulos como *Los obstáculos* (1955) o *Tema fundamental* (1961), así como apuntes sobre sus dos obras teatrales: *Después del mediodía* (1961) y *Ha llegado una carta* (1964). Además, sabemos que sus poemas fueron incluidos en *Panorama de la literatura en Córdoba* (1990), una antología realizada por la Caja de Ahorros de Córdoba, y en el libro *Diez poetas españoles dicen su poesía flamenca* (1969). Mención aparte merece la antología realizada por el crítico Emilio Miró que estudia los motivos centrales de su poesía hasta 1976, incluyendo poemas de *Gótico florido* (1976). A ello hemos de sumar la consideración de *El cerco* (1971), *La aventura* (1973) y *Fragmentos en espiral desde el pozo* (1974)² como una trilogía, lo cual cobra relevancia si atendemos a que en 1986 publica *Segunda trilogía* y en 1993, *Tercera trilogía*, pero lo que aún a los tres libros es el carácter de exploración del intimismo y el existencialismo que rodea al sujeto poético que emana de ellos, el cual culminará en los siguientes poemarios; y el arduo proceso de preparación de *Gótico florido* (1976): «el último de poemas está listo, a la espera de que lo soliciten, como a las solteronas» (Lagos, 2021: 68), pero cuando se lanza a la aventura de la publicación en la sevillana editorial Ángaro aumenta su descontento con la mala edición de la obra porque quieren publicarlo sin la revisión pertinente, con pruebas llenas de erratas y sin atender a las sugerencias:

me dicen que *Gótico florido* estará listo dentro de una semana [...] Casi me desmayo del susto. ¿Cómo es posible si no he corregido un solo verso? [...] Me pregunto cómo puede editarse poesía con esa inconsistencia. ¡Que sea lo que Dios quiera!, digo al cerrar el sobre que las llevará de nuevo a su destino (Lagos, 2021: 137).

dobesa, quien se encargara del poemario, dejando entrever que ella no tuvo voz en la edición del mismo.

² Este fue traducido al francés en una edición bilingüe por Marie Chevallier gracias a la revista *Nouveau Commerce* de André Dalma y Marcelle Fonfreide, pero según Lagos sufrió la pérdida de calidad literaria en la traducción porque no llegaron a expresar con exactitud las ideas que subyacían en el poemario ni la intensidad de las mismas.

Finalmente, el poemario se publica sin atender a sus correcciones y plagado de erratas, lo que supone un descontento total aunque su marido le prometa otra edición, de modo que desde el primer momento en el que sale a la luz la obra comienza a corregir erratas y a realizar modificaciones de cara a una reedición que la satisfaga, que como bien indica Muriello Rubio y Castán (2021), se produce un año después en Gráficas Orbe: «estoy contenta de esta nueva versión sin erratas y cubierta acorde con el contenido. Me compensa del disgusto de la primera» (Lagos, 2021: 151), aunque no ilustrada, como era su deseo, por el coste que esto suponía. Como culmen, dos personas afines a Lagos, Emilio Miró y Ernestina de Champourcín, realizan la crítica positiva³ del libro en *Ínsula y Poesía Hispánica*, respectivamente.

Sin duda, la gran aportación de las memorias vira hacia las obras inéditas de Lagos como *El anillo de fuego*, del cual se dice que es el cuarto libro dedicado a la canción⁴ y continúa la saga que conforman *Arroyo claro* (1958), *Canciones desde la barca* (1962) y *La paloma* (1982); *La ciudad bajo el humo*, que tiene como protagonista a Carranque de Ríos y queda inédita por su escasa calidad literaria para la autora: «Con cierta ingenuidad y total desconocimiento del oficio literario [...] Inédita seguirá, o pasto de los ratones» (Lagos, 1988: 93) o *La cometa*, que iba a ser publicada en la Colección Sinhaya de Gaos, pero este muere. El último libro de los inéditos que Lagos menciona es *El libro de las flores*, escrito en el verano de 1988, entregado a Paz Altés y esperando a ser publicado la primavera de 1989, pero del que no sabemos su paradero final. Este estaba pensado como «un libro, en cierto modo, ecologista al que añadí poemillas y canciones de otros, hace años agotados [...] Me gusta dejarlas en manos de los niños, despertarles con ellas amor a la naturaleza» (Lagos, 1988: 126), aunque a él hemos de añadir la intención frustrada de recopilar

³ Emilio Miró bajo el título de «Concha Lagos. *Gótico florido*» en el número 365 de abril de 1977 y Ernestina de Champourcín en el número 292 de abril de 1977 escribiendo «*Gótico florido*, de Concha Lagos». A estas buenas opiniones, hemos de sumar la Ana María Fagundo en *Alaluz, revista de poesía y narración* en el nº 2 de otoño de 1976; la de Julián Martín Abad en *Artesa* en febrero de 1977; la de Rafael Alfaro en *La estafeta literaria* el 15 de mayo de 1977 y una segunda reseña de la propia Champourcín en *La actualidad española* en el número 1318. En definitiva, una buena acogida crítica que no sufrieron otros de sus libros como *Diario de un hombre* (1970), un poemario autobiográfico, según la autora (Lagos, 2021: 110), escrito en 1965.

⁴ La apuesta de Lagos por las canciones y, más concretamente, por la soleá es clara, desde el momento en el que es consciente del gusto lector por esta versificación, que entronca con la faceta popular de los Machado, Ricardo Molina y el flamenco, al casi agotar los ejemplares de *Canciones desde la barca* y escuchar algunas composiciones de *Arroyo claro* cantadas por los tablaos de Cádiz, Almería y Sevilla.

las composiciones aportadas a revistas y a homenajes de autores bajo un libro titulado *Poemas sin libro*⁵.

Si en *La madeja* vamos siendo conscientes de los sentimientos de la autora hacia su propio trascurso escritural autobiográfico, donde se siente imposibilitada para concluir el proceso por más que lo desee: «Será lo que busco, estamparle un fin a la *Madeja*. Invento pretextos, recurro a lo inimaginable, aunque vencido el primer impulso me cueste luego interrumpir la tarea» (Lagos, 2021: 283), pues este supone la excusa perfecta para volver a reflexionar sobre sus emociones, acciones y vivencias de un pasado no tan remoto que pulula por las páginas de todas sus composiciones; en *Prolongada en el tiempo* atendemos al proceso de la posible publicación de la obra antes mencionada. En primera instancia, los hechos se ralentizan por trámites burocrático, pese al interés del rector de la Universidad Complutense de Madrid parece mostrar en la obra: «esperaré, me duele sacrificarles, aunque empiezo a dudar si alcanzaré a verlas. Puedo esfumarme antes en ese para siempre, ya a la vuelta de la esquina, que brinda el más allá» (Lagos, 1988: 107). Y es que en el trascurso temporal al que atendemos en *Prolongada*, se aprecia que casi un año después *La madeja* sigue inédita por la pésima actuación del rector, aunque en la propia *Madeja* auguraba la posibilidad de no verlas publicadas en vida:

A Medardo, cuando este verano leyó unos capítulos de la *Madeja*, le confesé mi temor a no verla publicada. No es que lo considere urgente, pero me alegraría ver lo escrito en tanta soledad fundido al palpitar humano. Supongo que a estas alturas es un deseo comprensible. Su contestación no fue muy consoladora: «¡Qué importa!, ya se publicará después...».

Ese después se ha ido agrandando hasta convertirse en niebla escalofriante, heladora. Niebla que invade todo, que frena impulsos y ahonda el desaliento (Lagos, 2021: 316).

La madeja es para Concha Lagos una forma de perpetuar amistades y recuerdos de otro tiempo donde prima la sinceridad. No las tituló «memorias»

⁵ No ha de omitirse que, según Osuna (2004), estas acciones de publicar poemas en revistas responden a una tendencia de lo que podríamos denominar ejercicio poético y de autopromoción, siendo *Cuadernos de Ágora* un buen ejemplo de ello. Ricardo Molina, Julia Uceda o la propia Concha Lagos entre muchos otros publicaron poemas que tendrían antes o después acogida por ejemplo en la *Elegía de Medina Azahara* (1957), *Mariposa en cenizas* (1959) y *Tema fundamental* (1961), respectivamente. En alusión a la obra de Uceda, Navarrete Navarrete (2023) apunta que sería un caso de promoción del poemario.

por la libertad de las ideas que en ella pululan y, tampoco, quiso que fuese una especie de diario que acotar a fechas: «fue en devanar sin itinerario, sin cronología, sin técnica, o con esa técnica de la ola que va y viene: del pasado al futuro mi devanar, de éste al presente; de lo real a lo soñado» (Lagos, 1988: 58), pero, sin duda, el proceso de sumergirse en la escritura autobiográfica suponía un litigio contra su propia memoria y el desafío a las normas, pues el discurso escritural implica alejarse del plano doméstico, de ahí que ya en 1961, diecisiete años antes de que comenzara a escribir sus memorias, en *Tema fundamental* adelantase la necesidad de una «madeja azul», subvirtiendo dos elementos prototípicamente de reclusión femenina como son la maternidad y tejer para convertirlos en la insignia de su pluma.

2. De la conquista a la crítica

A la altura de la segunda mitad del siglo xx la figura del lector en el mercado literario estaba más que integrada, por lo que no es extrañar el uso continuo de fórmulas de falsa modestia al señalar que todos los sucesos que en su obra habitan no merecen ser recordados o no tienen el estatuto de relevancia, pero desde el título hasta el propio hecho de la escritura muestran un motivo bien distinto. En ellas atendemos al predominio de sentimientos como la desolación, el desengaño y una vitalidad ilusionista que se transmutan al ideario literario y al lector que, por un lado, debe actuar como juez: «Puede que la mayoría de libros de poesía no necesiten críticos. Lo que por encima de todo cuenta es el lector, a quien al final va[n] dirigidos. Milagrosos y emocionantes, esos lectores que la casualidad nos descubre» (Lagos, 1988: 139) y, por otro, como coautor de lo escrito: «Es bueno dejarles que interpreten lo nuestro a su manera, desde su íntima y particular sensibilidad» (Lagos, 1988: 147).

Las concepciones vertidas en las obras objeto de análisis no solo proporcionan información sobre la producción de Concha Lagos, sino que también lo hacen sobre temas como las preferencias estéticas, el mundo literario, las generaciones poéticas o las figuras más relevantes del contexto de posguerra. Así, Concha Lagos muestra su particular gusto por la brevedad que permite la depuración del lenguaje y la concentración poética: «lo importante para el escritor debe ser acertar con cierta manera de expresión. No importa que



se nos enrede a costumbrismos, realismos o vanguardismos» (Lagos, 1988: 136) a sabiendas de la dificultad de luchar contra tendencias imperantes y cánones preestablecidos que, con suerte, glorifican al autor póstumamente. A este rechazo del retoricismo y las modas literarias⁶, se une la crítica a la simpleza, a la ausencia de contenido y a la falta de elaboración. En definitiva, postulados que atentan contra los movimientos vanguardistas porque no hemos de obviar que estos suponían una ruptura, un juego de fondo y forma que llevaba a cierto hermetismo lingüístico que acarreaba mayor nivel de decodificación del poema, contraviniendo, así, el verso claro y sincero por el que apuestan sus composiciones y facilitan la comprensión del lector, pues se escribe para un receptor que compra los libros, por lo que el lenguaje subordinado a la técnica complicaba la facilidad que profesaba la nueva sociedad: «Me pregunto si el exceso de sabiduría, al menos en esto del verso no actuará como limitante, nublando intenciones [...] Si en vez de poesía se tratará de ciencia, la cosa sería distinta» (Lagos, 2021: 102).

Llegados a este punto, el carácter crítico de Concha Lagos parece ser cuestionable, más aun si cabe cuando el asunto vira hacia dos de las cuestiones más tratadas en el panorama literario de la posguerra española: la poesía como comunicación o como conocimiento y la tendencia social. Respecto al primer tema, el conflicto deriva de la concepción de la escuela catalana del grupo *Laye* por su rechazo al centro cultural que suponía Madrid y postular que la composición debe someterse a un proceso de despersonalización (Teruel Benavente, 2002), así como al tambalear el concepto del mensaje cerrado y estable del poema (Debicki, 1997). Nuestra escritora rechaza fulminantemente la concepción de poesía como comunicación de Aleixandre, lo cual cobra sentido si atendemos a la opinión que la propia autora tiene del poder del lector en la obra que se ha mencionado unos párrafos arriba. Además, si viramos hacia la producción y las poéticas de las escritoras coetáneas en la década de los cincuenta y sesenta, se apreciará una apuesta absoluta por la poesía como conocimiento (Ugalde, 2003) en un intento de exploración íntima que se plasmará en los sujetos poéticos que reinarán en los poemarios y en el intimismo que cerca a este grupo del 50 (Diez de Revenga, 1995).

⁶ Dentro de estas modas literarias no solo se encuentran las escrituras de la vanguardia, sino que se une a ella el cultivo de la poesía amorosa, especialmente la creada por mujeres que siguen un ideal: «se concentran a lo erótico, con olvido del amor, de todo latido espiritual; de la ternura» (Lagos, 1988: 59).

Palomo Ortega (2021: 61) sostiene que «Para los poetas sociales, la poesía y el poeta deberían tomar partido ante los problemas y dificultades del mundo que les rodea y convertirse en instrumentos y voz de la conciencia colectiva para transformar el mundo», de modo que el problema de este ideal, según Teruel Benavente (2002), subyace de la consideración de la poesía social como plasmación de la realidad en la literatura en tanto que es un testimonio, obviando que el lenguaje poético supone la introducción de lo subjetivo, pero para Lagos es un intento de poesía como comunicación caracterizada por el «Abuso de lo narrativo tuvo, de prosaísmo» (Lagos, 1988: 115), donde no es que la poesía se instrumentalice, es que se banaliza: «creo que muchos de los “poemas sociales”, tan celebrados en esos años, eran simples pancartas. Podría citar algunos, a cuáles más tópico y falso» (Lagos, 2021: 113) porque parte de la aversión que esta tendencia desprende se relaciona con sus representantes⁷, pues la corriente que tiene a Celaya como máximo exponente componía una poesía mediocre, carente de verdad por la condición social de muchos de sus escritores, donde hay un cierto aire de Unamuno y Machado en la concienciación del desastre, pero sin llegar al poder expresivo de Miguel Hernández, pese a su buena intención y concienciación en el lector porque para Lagos no basta con el simple hecho de acercarse a él, sino que se debe dar ejemplo al transmitir con los poemas lo realmente humano y sincero: «No es lo mismo hablar del pueblo que hablar con el pueblo» (Lagos, 2021: 81) y «En cuanto a lo de escribir para el pueblo lo considero una tontería. Pueblo somos todos. Quererlo dividir y hacer apartados supone ya discriminación. Lo rechazo rotundamente» (Lagos, 2021: 276). Al mismo tiempo, introduce la complejidad terminológica en tanto que compromiso es el que adquiere todo autor al dedicarse a la escritura y no tiene por qué asociarse a reflejar la ideología en una composición. Además, esta, no hemos de olvidar, que parte de una concepción de la poesía como comunicación:

Cómo se puede hablar a un tiempo de libertad y literatura comprometida.

⁷ Es realmente curioso su posicionamiento respecto a esta idea, la oposición que realiza entre Celaya y Blas de Otero en el cultivo de la poesía social, pues si mantiene una estrecha relación con ambos vates como ejemplifica su legado documental de la Biblioteca Nacional (ARCH.CLAGOS/1-14), pues su tertulia comenzó gracias a la llegada de Celaya a Madrid, de la que se poseen testimonios fotográficos y en ella también hace su aparición Amparo Gastón, al igual que Blas de Otero, quien colabora en *Cuadernos de Ágora*, por eso a Lagos no le tiembla el pulso para afirmar que el guipuzcoano es la cabeza visible de ella, sitúa a otro de sus máximos exponentes en otro plano poético, quizá por el mayor intimismo de sus composiciones: «Lo de Blas mana de otra fuente, de otras cimas también, aunque intente bajar alguna vez al arroyo» (Lagos, 2021: 238) y, por supuesto, a José Hierro, quien formó parte del consejo editor de su revista.

Contrasentido es. Me he preguntado muchas veces, sobre todo en los años de la “Poesía social”: ¿Comprometida con quién? A diario machacaban sobre el tema, pero sin aclarar se me quedó. Siempre he creído que la literatura tiene un primer deber, un primer compromiso: el de la fidelidad del escritor consigo mismo (Lagos, 1988: 98).

Y es que en el panorama del último tercio de siglo ya se había impuesto la retórica del *best seller* y consagrado por completo a la novela en los enveses de la mercantilización literaria, lo cual conllevaba un cuestionamiento de gustos literarios en la sociedad que le acontece, pues frente a la Posmodernidad con su estética de la fugacidad y volátil se impone el subgénero novelesco al cuentístico o a lo poético⁸ cuando son estos los máximos exponentes de la concisión, lo cual repercute en la publicación de las obras: «Las editoriales siguen sin interesarse por la poesía y el cuento, ahora lo que priva es la política y cierta clase de novelas. No me extrañaría que mis libros se quedaran en un largo sueño» (Lagos, 2021: 274), aunque el verdadero problema pasa por la influencia en los gustos lectores de una nueva época y el descrédito que se impone sobre los escritores de cuentos por no apoderarse de los derroteros novelescos:

El de cuentos, digamos que es harina de otro costal. Los editores no los quieren. No es negocio, dicen. Sí, es un género que pasa casi desapercibido, puede que por falta de promoción. Habría que mentalizar a los lectores, ya que encaja más con nuestra época que la novela, entre otros motivos por su extensión. No todo el mundo dispone hoy de horas suficientes para leerse una novela de cuatrocientas páginas. El cuento puede paladearse a pequeños sorbos y, por lo general, suele estar mejor escrito. En él no vale trampear. Hay autores de novelas que a la hora de lanzarse al cuento se les ve el plumero (Lagos, 2021: 68).

3. El verdadero eje literario

En una generación especialmente marcada por las antologías en tanto que fueron el principal mecanismo de fijación de una nómina canónica, Concha

⁸ La poesía aunque es el gran género desde el comienzo de la historia literaria y especialmente relevante en el contexto de la posguerra, en la Transición se vio ensombrecida por el auge de la narrativa: «A la poesía se le sigue dedicando el último espacio, al final de la página, como si se tratara de un canto rodado que nadie se explica cómo ha llegado hasta allí» (Lagos, 2021: 154-155).



Lagos no duda en apuntar la inutilidad de las mismas, el carácter imparcial de los antólogos y la problemática que suscita la selección por los no incluidos, afirmando en sus memorias que

Esto de las antologías ha sido y es, por lo general, labor deficiente y subjetiva; de componenda amistosa unas veces y con intereses de índole vario otras. Creo que fue Dámaso Alonso quien dijo: «Es inútil pedirle a la poesía que tenga sentido común, basta con que tenga sentido poético». Pues bien, en la mayoría de las antologías, ni lo uno ni lo otro (Lagos, 2021: 284).

Y es que fue, precisamente, con la publicación de la antología de Gerardo Diego sobre el grupo del 27 cuando se abre la veda hacia estas compilaciones, pues desde 1940 hasta 1975, según Emili Bayo (1986), se llegaron a publicar 235 antologías, aunque las pioneras y más conocidas son las de Ribes, Millán, Castellet, Jiménez Martos, Leopoldo de Luis, Batllo y Cano. Pero serían las de Millán y Jiménez Martos las que tendrían incidencia en la vida de Concha Lagos, esta última por ser una de las pocas en las que fue incluida. Hecho acaecido, sin duda, porque fue su colección quien la sufragó.

A la altura de 1955 comenzaba la andadura editorial de Lagos de la mano de la Colección Ágora, siendo una de sus primeras empresas la antología de Rafael Millán, que recogía las voces más notables de la década de los 40. Por las declaraciones de la cordobesa conocemos que la selección realmente corrió a cuenta de Leopoldo de Luis, el que después compilaría la antología de la poesía social; los gastos a su costa y el nombre público de la obra a manos de Rafael Millán, aunque las consecuencias fueron para Lagos. Como señala Sánchez Dueñas (2013), sabemos que en esta obra los incluidos eran: García Nieto, Bousoño, Eugenio de Nora, Victoriano Crémer, Pérez Valverde, Blas de Otero, Celaya, Garciasol, Ricardo Molina, Pablo García Baena, Rafael Montesinos, López Anglada, Ángel Crespo, Ángela Figuera, Rafael Morales, L. de Luis, Hidalgo y J. Hierro. Nombres conocidos del momento, pero en el que faltaban otros muchos y dos de los omitidos que cargaron contra Concha Lagos fueron: Jacinto López Gorgé y José Luis Cano, dos antólogos:

una vez la antología en la calle empezaron a llover cartas y críticas adversas de los no incluidos [...] Conservo sin embargo algunas trasapeladas en las carpetas de Ágora. Si para muestra basta un botón, destacaría la de Jacinto López Gorgé. Posiblemente el no estar incluido fue lo que le llevó a

eliminarme luego de su *Antología amorosa* [...] Por igual motivo me silenció siempre José Luis Cano (Lagos, 2021, pp. 58-60).

La actitud de López Gorgé es más que clara al ver el perfil y los nombres de los incluidos, más si cabe cuando una parte de la poesía de Lagos pivota sobre la temática amorosa, pero lo curioso es que casi la mayoría de los incluidos en esa antología o fueron personas afines a la cordobesa o publicaron en *Cuadernos de Ágora*, lo cual él mismo hizo en dos ocasiones: en el número 7-8 Mayo-junio 1957 y 21-22 Julio-agosto 1958 y, además, mantiene correspondencia con la autora entre 1958 y 1960 a propósito de sus colaboraciones en *Ágora* y de las de Lagos en *Ketama*, la revista del madrileño, aunque, casualmente, años más tarde se olvidaría de su poesía en la selección. El caso de Cano es todavía más paradigmático de la fuerte impronta de interés que rodeaba estos círculos y las riñas existentes porque entre 1956 y 1972 se cartearían hasta el punto de colaborar él en la revista y realizar un homenaje a la figura de escritora cordobesa, pero en su antología publicada en 1957 y reeditada en 1963, 1967 y 1978 nunca tendría cabida el nombre de Concha Lagos.

Esta actitud tan controvertida se extiende hasta la concesión de premios literarios. En el número 33-34 de *Cuadernos de Ágora* del año 1959, Lagos introduce una «Carta abierta a Ricardo Bofill y un grupo de universitarios catalanes» al escribirles estos por la concesión aleatoria e imparcial de un premio, a lo cual ella contesta posicionando este tipo de entregas como una forma de canonizar a alguien que dependía de alianzas previas y personales. Un claro ejemplo de esto es la concesión del Premio Nacional de Poesía de 1961, que supone una ruptura con el mundo literario para Lagos.

En *La madeja* relata que le habían concedido el premio hasta que horas más tarde la llaman para comunicarle que había sido un error y se lo habían dado a otro escritor. Este otro, por los indicios que da Lagos de la correspondencia mantenida, su vinculación con lo que María Teresa Navarrete denomina la red literaria de *Ágora* y la fecha de publicación de los libros, parece ser López Anglada, tal y como subrayan, además, Murillo Rubio y Castán Aldonz (2021) en oposición a lo que sostiene Palomo Ortega (2021) ya que esta se decanta por García Nieto. Como decíamos, por el material conservado de la tertulia y las declaraciones de la propia escritora sabemos que López Anglada visitó «Los viernes de *Ágora*» en varias ocasiones, Lagos le publicó en 1955 *Elegías del capitán*, en 1963 publicó una antología de su poesía hasta la fecha y participó

en el número 9-10 de 1957 de *Cuadernos de Ágora*, en la misma fecha que se produciría la ruptura de la correspondencia mantenida entre ambos escritores por motivo de la concesión del Premio, aunque en 1970 López Anglada volvería a escribir a Concha Lagos para pedirle ayuda con la finalidad de reeditar el Premio Nacional de Poesía de 1962: *Misere en la tumba de R.N.*, de Prado Nogueira que se publicó en la sevillana *Ixbiliah* en 1960 y *Oratorio del Guadarrama* de 1956 en *Ágora*, con el propósito de llevarlas a su colección *Arbolé*, lo cual se produciría en 1974 gracias a la intervención de Lagos, con el pequeño detalle de que fue, precisamente, gracias a Prado Nogueira que la cordobesa conoció a López Anglada y, además, fue el primero quien animó a Lagos a presentarse al certamen, pero después intervino para que no fuera premiada y, por tanto, perdió dos amistades de un plumazo: la de López Anglada y la de Prado Nogueira.

Como consecuencia de estas encrucijadas que la llevan a perder un Premio Nacional de Poesía por segunda vez, Lagos acepta que *Canciones desde la barca*, la obra presentada, fuese publicada en la editorial de los premios, pese a, en primera instancia, rechazar la creación de un premio para ella no solo por el desplante que le habían hecho y la necesidad de recompensación, sino por lo que ella creía debía considerarse como calidad literaria.

Otro claro ejemplo de los desplantes y controversias a los que se vio sometida Concha Lagos pasa por la convocatoria del Premio de Poesía *Ágora* en marzo de 1963. La concesión del Premio se sujetó al deseo de la escritora de que «fuera un premio limpio, al margen de los conocidos y frecuentes apañños» (Lagos, 1988: 137) y por ello recayó en Vicente Gaos con su obra *Tiempo de incrédulos* tras la deliberación de Lagos, Ramón Barcé y Manuel Mantero en el jurado. Fue la inserción de este último, la que creó un conflicto con el grupo sevillano del cincuenta y tantos al apoyar férreamente a Mariano Roldán, quien también se presentó al certamen y no copó ninguno de los accésit otorgados. Las presiones fueron tales que supusieron «la pérdida de algunos amigos, nuevos silencios sobre mi obra y ser excluida de varias antologías» (Lagos, 1988: 137). Manuel Mantero fue acogido por Lagos en su revista tras llegar a Madrid para compartir con Jiménez Martos la sección de crítica, lo cual le costó el enfrentamiento con este último, aunque cada uno se dedicara a un grupo concreto, y la salida de Jiménez Martos de *Cuadernos de Ágora* en 1961. Además, las desavenencias por el premio acarrearón la exclusión de la antología de Mantero en 1966, la pérdida de varios ejemplares que Lagos



prestó para el telón crítico de *Ágora* y la paralización del proyecto editorial de un poemario, así como ciertos resquemores con Julia Uceda.

Como se viene ejemplificando, el mundo literario de posguerra está lleno de autopromoción y el reconocimiento no es más que una forma de insertarse en dicha corriente, de ahí que Lagos cuestione reiteradamente a lo largo de las dos obras que componen sus memorias el concepto de gloria literaria, asemejándolo a «una alucinación compartida» (Lagos, 1988: 70), puesto que la acción predominante es captar adeptos o maestros que conviertan al escritor en un ente público y los canonicen. Por ello, la caída de Lagos se produce tras el cierre de *Cuadernos de Ágora* en 1964, cuando ya no podía desempeñar esta función, aunque se venía augurando años antes con la publicación de *Tema fundamental* en 1961 cuando la obra no gozó de ningún acomodo crítico. Así comienza a divagar por los caminos del olvido, el rechazo y la desidia afirmando que «de los asiduos a la Tertulia, pasaban de veinte, solo cuatro se preocuparon de llamar alguna vez por teléfono; a muchos ni he vuelto a verles. Esta experiencia me hizo meditar y preguntarme si valía la pena» (Lagos, 2021: 72-73) porque su revista cerró por la falta de colaboración de quienes presuponía como sus amigos ante el número en homenaje al tan manido Antonio Machado, de manera que no dudó en reflejar esta negativa en la nota al cierre de su revista. Una nota cargada de condena al utilitarismo y a las formas de encumbramiento de una literatura mediocre y de amistades:

Habíamos destinado este número a recordar a Antonio Machado. Durante seis meses hemos pedido y esperado la generosa aportación de varios poetas españoles. No ha llegado. Nuestro gran muerto en Colliure no ha tenido suerte. Un hecho así, por supuesto, no acaba con una revista experimentada, sería, aunque es revelador de muchas cosas. El confusionismo en la poesía de España es tan grande que hay que preguntarse si tiene razón de ser el esfuerzo y el rigor generoso de *Ágora*. El historiador de nuestras gentes de hoy deberá pertrecharse de cuantos medios le ofrezca la ciencia: detector de mentiras, focos potentes para aclarar lo más turbio e insondable, grandes tijeras para reformar chaquetas de figuras y personajillos, unas veces muy chicas y otras muy grandes.

Concha Lagos siempre tuvo las puertas abiertas de sus proyectos a todos los escritores que a ella acudían con la necesidad de encontrar espacio y por ello, creó una red literaria en la que convergían voces consagradas del 27, con las tendencias del 50, las nuevas figuras emergentes como Carlos Sahagún y,



por supuesto, la voz silencia de las escritoras, pero no todos ellos tuvieron sus manos tendidas para ella, lo cual se convirtió en un completo desaliento y desolación, pese a su tentativa de dedicarse en exclusividad a la escritura porque nadie es ajeno a lo que le rodea y mucho menos a las desilusiones y pesares. No sería hasta 1973 cuando Lagos se retirase de la vida pública literaria para dedicarse única y exclusivamente a la creación. Desde esa fecha, rechazó cualquier tipo de acto público y se volcó en la redacción de cerca de una veintena de poemarios y de sus memorias, en cuyas composiciones fue dejando botones de muestra de olvidos, conflictos, decepciones, rupturas y desengaños.

4. Notas al cierre

Concha Lagos, en el enclave del medio siglo, fue una figura crítica con ella misma en un afán de progreso constante, marcado por el desarrollo de un entramado literario que auspició la oportunidad de verter sus más sinceras opiniones en textos memorialísticos escritos en el tramo final de su vida cuando ya se había retirado del mundo literario que tanta desazón le provocaría, pero sus memorias son una fuente de conocimiento de los acontecimientos literarios más allegados, desde los pensamientos estéticos poéticos hasta los del funcionamiento del rechazo literario que completan el estudio de un autor para trazar afiliaciones y descréditos en un contexto determinado, al mismo tiempo que permiten rastrear las genealogías y procesos de los textos. Así, se puede comprender con mayor exactitud la figura de una escritora cuya acción fue clave en la literatura de posguerra y sus opiniones que involucran a críticos, lectores, tendencias imperantes y cuestionamientos sobre las bases de la literatura del medio siglo, en paralelo a la comprensión de la edición de obras cuyo proceso de publicación fue una larga letanía en los difíciles senderos del espacio canónico reservado a la autoría masculina, acarreando que muchas obras quedarán inéditas por esa falta de campo literario que afectaba, especialmente, a las escritoras en un periodo dictatorial.

Referencias bibliográficas

DEBICKI, Andrew Peter (1997), *Historia de la poesía española del siglo XX*, Madrid, Gredos.



- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (1995), «Los poetas españoles en 1950: consagrados, exiliados y jóvenes rebeldes», en *Literatura española alrededor de 1950: panorama de una diversidad*, págs. 15-39.
- LAGOS, Concha (1963-1964), «Nota» en *Cuadernos de Ágora*, 85-73, pág. 3.
- LAGOS, Concha (1988), *Prolongada en el tiempo*, Inédito.
- LAGOS, Concha (1990), *Autobiografía*, Inédito.
- LAGOS, Concha (2021), *La madeja*, Madrid, Torremozas.
- LEJEUNE, Philippe (1992), «El pacto autobiográfico» en *Suplemento Anthropos*, 29, págs. 41-45.
- MURILLO RUBIO, Juana y CASTÁN ALDONZ, Rafael (2021), «Introducción: “La madeja. Memorias de Concha Lagos”» a Concha Lagos, *La madeja*, Madrid, Torremozas, págs. 5-36.
- NAVARRETE NAVARRETE, María Teresa (2023), «Mediación cultural y poesía: Cartas de las poetisas españolas exiliadas a Concha Lagos» en *Romance Quarterly*, 2, págs. 87-100.
- OSUNA, Rafael (2004), *Las revistas literarias: un estudio introductorio*, Cádiz, Universidad de Cádiz.
- PALOMO ORTEGA, Ana (2021), *Perspectivas de la existencia en las poetisas de la generación del medio siglo* [Tesis doctoral, Universidad de Córdoba].
- ROMERA CASTILLO, José (2006), *De primera mano: sobre escritura autobiográfica en España (siglo XX)*, Madrid, Visor Libros.
- SÁNCHEZ DUEÑAS, Blas (2013), «Aportaciones andaluzas al canon del grupo poético del 50: paradojas de una marginación» en *Ámbitos: revista de estudios de ciencias sociales y humanidades*, 29, págs. 41-52.
- TERUEL BENAVENTE, José (2002), *La joven poesía española del medio siglo* [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid].
- UGALDE, Sharon Keefe (2003), «Las poéticas de las poetisas del medio siglo», en Ángeles Mora, Marga Blanco, Lola Fuentes, Teresa Gómez, Luz M^a Moralo y Milena Rodríguez (eds.), *Palabras cruzadas*, Granada, Universidad de Granada, págs. 127-139.

