

Las hilanderas de Concha de Marco¹

Las hilanderas by Concha de Marco

Sharon Keefe UGALDE

Autoría:
Sharon Keefe Ugalde
Texas State University, EE. UU.
su01@txstate.edu
<https://orcid.org/0000-0002-1539-9582>

Citación:
UGALDE, Sharon Keefe. «Las hilanderas de Concha de Marco», *Anales de Literatura Española*, n.º 38, 2023, pp. 115-133. <https://doi.org/10.14198/ALEUA.2023.38.06>

Fecha de recepción: 23/03/2022
Fecha de aceptación: 05/09/2022

© 2023 Sharon Keefe Ugalde

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).



Resumen

Este artículo analiza *Las hilanderas* (1973) de Concha de Marco (1916-1989). El poemario ofrece una poética alegórica que revela lo que De Marco considera fundamental en su quehacer poético. La estructura del libro se basa en una écfrasis del cuadro de Velázquez *Las hilanderas*. El ambiente femenino del lienzo, con las míticas Aracne y Minerva, se integra en la representación de la poética. Se fusionan el hilar y el escribir. La poeta señala varios aspectos de su poética, siempre representados en relación con el cuadro de Velázquez. De Marcos subraya la importancia de adquirir un conocimiento de la tradición poética, el papel fundamental de una mirada intensa, la exploración de la intimidad, y los dilemas de todos los poetas, considerar los límites del contenido del poema y la cortedad del decir. Sobresale una poética de sueños que responde a la construcción del género durante el franquismo. En sus memorias, Concha de Marco revela las dificultades que tuvo por ser poeta y mujer. Las mujeres en la época franquista estaban destinadas al espacio doméstico y a sacrificar sus propios gustos y necesidades por los del marido. Se le negaba a la mujer independencia y autodeterminación. La poética de sueños abre las puertas hacia la libertad. La poesía es capaz de traspasar los límites impuestos en la realidad y de hacer que

1. Aportación realizada en el marco del Proyecto de I+D+I «Género, cuerpo e identidad en las poetisas españolas de la primera mitad del siglo XX», dirigido por la Dra. Helena Establier y financiado por el Programa Estatal de Generación del Conocimiento (Ref. PID 2020-113343GB-I00).

los sueños existan. En el poema es posible detener el tiempo, dar rienda suelta al deseo, ser libre.

Palabras clave: autoría femenina, poesía, posguerra, Aracne, écfrasis, Velázquez, poética.

Abstract

This study analyzes *Las hilanderas* (1973) de Concha de Marco (1916-1989) as an allegorical representation of De Marco's poetics. The book has an ekphrastic structure based on Velázquez's *Las hilanderas*. The feminine ambiance of the painting, with the mythical Arachne and Minerva, is integrated into the representation of a poetics. De Marco underscores several aspects of a poetics: the importance of acquiring a knowledge of the poetic tradition, the fundamental role of intense observation, the exploration of one's intimate being, the limitless scope of poetry, and the classic impasse of all poets, the failure of words. A poetics of dreams is an original formulation and is, at least in part, in response to construction of gender during the Franco regime. In her memoirs De Marco reveals the difficulties she had as a poet because she was a woman. In the postwar years women were destined for domestic spaces and expected to put the preferences and occupation of their husbands before their own. Women were denied independence and self-determination. Poetry can move beyond imposed limits and make dreams exist. In a poem it is possible to still time, fulfill desires, and find freedom and independence.

Keywords: women writers, poetry, postwar, Arachne, ekphrasis, Velázquez, poetics.

Concha de Marco, poeta, ensayista, traductora y autora de relatos, nació en Soria en 1916 y falleció en Madrid en 1989. La década de 1966 a 1977 constituye el auge de su producción poética. Publicó seis poemarios, el primero cuando tenía cincuenta años, y dejó otros tres inéditos². También aparecieron poemas sueltos en *Árbol de Fuego. Poesía*, una revista venezolana dirigida por Jean Aristeguieta, y en *Estafeta Literaria*, y relatos en *Ínsula y Cuadernos Hispanoamericanos*. Participaba en actividades literarias en Madrid donde vivía,

2. Concha de Marco tiene los siguientes libros de poesía: *Hora 0'5* (1966), Santander, La Isla de los Ratones; *Diario de la mañana* (1967), Madrid, Editorial Mediterráneo; *Acta de identificación* (1969), Madrid, Editorial Mediterráneo; *Congreso en Maldoror* (1970), Madrid, Biblioteca Nueva; *Tarot* (1973), Madrid, Editorial Mediterráneo; *Las Hilanderas* (1973), Caracas. *Árbol de Fuego*, n.º 64; *Una noche de invierno* (1974) Madrid, Colección Adonáis, Editorial Rialp; *Celda de castigo* (1974), Poemas inéditos. Edición del Ayuntamiento de Soria, 2016; *Y es noche siempre [Antología poética]* (2017), Ed. Hilario Jiménez Gómez, Sevilla, Renacimiento. *Poesía última (1974-1977)*. *Celda de castigo*, *El Urbión*, *Cantos del compañero muerto*, (2021), Ed. Hilario Jiménez Gómez, Madrid, Colección Contrapunto de Poesía, Sial Ediciones.

pero su relación con el mundo literario es más estrecha cuando se trata de otras mujeres poetas.

Ser poeta y mujer

En sus memorias, *La patria de los otros. Memorias de una mujer libre* (2018), insinúa un «nosotras» cómplice entre escritoras: «Recibí de Noel-Mayer un libro dedicado a la poesía española donde me da muchísima importancia. Dice que las poetisas actuales somos «el orgullo de España». Nos menciona así: Conde, Figuera, Fuertes, March, Lacaci, Marco» (De Marco, 2018: 91). Una fotografía en el apéndice de *Versos con Falda* documenta la participación de Concha de Marco en la séptima sesión de «Alforjas para la Poesía», celebrada en el Teatro Lara el 7 de mayo de 1967 (Garcerá y Porpetta, 2019). Ella lo confirma nombrando a las participantes en sus memorias: Marisa Chicote, Adelaida las Santas, Acacia Uceta, Elena Andrés, Sagrario Torres, Gloria Fuertes y ella misma (2018: 395).

En una ocasión De Marco, junto con Elena Andrés, organizaron una cena para celebrar el setenta cumpleaños de Carmen Conde, un encuentro que se transformó en una reunión mensual: «Cuando en 1967, como ya he referido, se organizó la cena a Carmen Conde nos volvimos a ver y a partir de entonces comenzamos unas cuantas escritoras a reunirnos en el mesón de San Isidro [...] Del mesón nos marchamos a otros sitios, pero siempre los primeros martes de mes» (2018: 422-23)³. Por otra fotografía, incluida en el catálogo de la exposición *Una mujer a la altura de sus circunstancias. Concha de Marco* (25 marzo-25 mayo de 2021, Centro Cultural Gaya Nuño, Soria) sabemos que Concha estuvo presente en el restaurante Lhardy en Madrid, 23 de febrero de 1978, para celebrar en compañía de otras poetas la elección de Carmen Conde para la Academia de la Lengua (Ayuntamiento de Soria, 2021: 34).⁴

A pesar de sus publicaciones, su participación en actos literarios, y contribuciones a revistas de poesía, difícilmente se encuentra el nombre de Concha de Marco en los manuales, en la crítica o en la historia de la poesía española del siglo XX. De Marco aprovechó su participación en otro acto en homenaje

3. De Marco nombra a las poetas que iban a las reuniones del Mesón: Carmen Conde, Carmen Bravo, C. Llorca, Carmen González Más, Concha Castroviejo, Elena Soriano, M.^a Alfaro, Consuelo Burell, Elena Andrés, Angelina Gatell, Concha Llorca, y Carmen Debén (2018: 34).

4. Una fotografía incluida en el catálogo de la exposición en Soria indicada que las siguientes poetas estuvieron en la celebración en Lhardy: Pura Vázquez, Carmen Conde, Concha de Marco, Ernestina de Champourcin, Elena Soriano, Consuelo Burell, Pureza Badell, Beatriz Domínguez, Carmen Llorca, Pilar Uría, Carmen Bravo-Villasante, Acacia Uceta, Carmen González Mas, Concha Castroviejo, y Ana María (Ayuntamiento de Soria, 2021: 34).

a Carmen Conde, organizado por La Tertulia Hispanoamericana en la ocasión de su ochenta cumpleaños, para exponer el porqué de su ausencia, y la de otras poetas, en el panorama literario. Esa noche del 8 de noviembre de 1977, Concha de Marco recalca la división jerárquica del espacio literario: ellos por encima y ellas, abajo, intentando hacerse oír. Se desvía de alabar a la homenajeadora para reivindicar la marginación de las poetas, dejando en claro el porqué de las reuniones solo para «nosotras».

La nota en *ABC* sobre el homenaje organizado por La Tertulia Hispanoamericana subraya los objetivos «inesquívamente reivindicatorios» de la intervención de De Marco (anón., 1977: 37). Con un tono desafiante y cierta ironía mordaz, denuncia la exclusión de las voces femeninas del canon:

Bien. Decía que uno con otro, críticos, ensayistas y poetas han mencionado nombres pertenecientes a la generación del 27, del 36, del 39, del 41, etc. y, cosa curiosa, no he hallado en sus columnas el de una sola mujer, ni vieja ni joven, ni alta ni baja, ni guapa ni fea. Nada: La poesía escrita por mujeres no existe. [...] desgraciado es el hombre que niega a una mujer su calidad poética, oponiéndose a equipararla de igual a igual con la de los varones, concediéndole, a lo sumo, una categoría dentro de esa especie de gineceo tonto que es la poesía femenina (cit. en Ayuntamiento de Soria, 2021: 33).

No es la única vez que Concha de Marco expone con vehemencia la desigualdad en el campo de las letras. En 1972, contestando la pregunta «¿Existe una literatura específicamente femenina?», formulada por Jacinto López Gorgé, la poeta rebate con lo siguiente: «Conozco muchas mujeres inteligentísimas que podrían estar haciendo literatura, pero que no la hacen porque están envilecidas por el trabajo del hogar, no pueden salirse de él» (López Gorge, 1972, 17). En otra ocasión, respondiendo a la pregunta «¿Qué importancia y qué vigencia tiene para usted la Generación poética del 27?», se eleva el tono reivindicando con dejes de amargura: «Y qué le voy a decir a usted sobre la importancia de la generación del 27 que ya no se haya dicho [...] yo respeto mucho a todos estos señores, también a las señoras, aunque estas nunca han tenido derecho a generación que valga ni al cohete de una feria que se quema allá arriba» (De Marco, 1977: 35).

En contraste con la denuncia pública, reina conformidad con el dominio masculino en la vida privada. En sus memorias De Marco describe cómo se entregó a los gustos y necesidades de su marido, sacrificando los suyos:

En cambio, yo cedí en lo importante abandonando mi libertad, mi independencia, muchas de mis aficiones, en suma, le entregué mi propia vida, mi insignificante vida [...]. Le serví de secretaria, de enfermera, de ama de llaves, de chica de recados, de cocinera, de todo que pude servir. Y lo hacía con amor, con una total entrega a mí misma haciendo dejación de mis posibilidades,

de mi libertad. Yo, amigos míos, fui una esclava, una esclava voluntaria, una esclava feliz (2018:153, 183-4, 186).

Durante el franquismo se fortaleció la tradicional desigualdad de género. El ideario femenino de la Falange –omnipresente en libros de texto, pronunciamientos del régimen, encíclicas, y medios de comunicación como revistas, cine, y radio– establecía preceptos para la mujer casada de cómo comportarse con el marido: «Escúchale, déjale hablar primero; recuerda que sus temas de conversación son más importantes que los tuyos»; «los intereses de las mujeres son triviales comparados con los de los hombres»; «demuéstrale tu deseo por complacerle»; «A través de toda la vida, la misión de la mujer es servir» (cit. en Lergo, 2017). Varias revelaciones en las memorias, sobre todo la de ser «esclava voluntaria», parecen indicar que Concha de Marco había internalizado la subyugación femenina promovida por el régimen. «Voluntaria», sí, pero consciente de y resentida por las consecuencias que su «cautiverio» tiene en su vocación de poeta: «Hoy es poco menos que heroico ser mujer casada y sostener una actividad intelectual» (2018: 86). Una referencia a Carmen González Mas recalca que la situación de Concha de Marco no era única, sino representativa de muchas escritoras de la posguerra. La llama «la Carmen inédita», insinuando que la poesía de González Mas se esfuma entre sus obligaciones de mujer casada, «incluida la conducción del coche» (De Marco, 2018: 366).

Al retratar a su marido, De Marco confiesa no solo que era ella quien tenía que ceder en todo, sino también que el machismo había penetrado en Juan Antonio hasta la médula: «Yo, cansada, J.A. tan fresco junto al aire acondicionado, como invitado principal. Creo que, como era habitual en él, no me ayudará ni a traer un plato» (2018: 366-367). Se trata de un comportamiento naturalizado que ella no rechaza, aunque no sin reconocer la injusticia de dejar de lado su poesía para cumplir con las obligaciones domésticas.

La histórica dependencia económica de la mujer la predispone a entregarse por completo a un hombre. Esa dependencia se transforma en subyugación y acaba borrando una identidad autodeterminada. Este legado de género, internalizado y naturalizado, le llevó a Concha a dejar en segundo lugar su vocación literaria. Esta situación explica, por lo menos en parte, la publicación tardía de sus libros y la ausencia de su nombre en las nóminas de las generaciones poéticas. Como pregonó Lord Byron, para la mujer, el amor –el encontrar a su hombre– es todo: «Man's love is of man's life a thing apart. 'Tis women's whole existence». La idealización y los elogios de su marido en *Patria de los otros* parecen dar la razón a Byron: «Y era un encanto. Para ese hombre yo hubiera rodado o andado descalza. Él se merecía todo. Punto. Intocable» (367). Al describir como su marido murió en sus brazos, anota en el margen de las

memorias: «Yo viví su vida, ahora que él ha muerto comienza a morir la mía» (187).

Concha de Marco vivió la construcción del género de forma contradictoria. Por un lado, se conformó con el papel asignado a la mujer durante el franquismo: ocupar un segundo plano, dejando apartados sus intereses para entregarse voluntariamente a las necesidades del marido. Por otro, experimentó la injusticia de la situación, llegando a denunciar la ausencia femenina en la historia literaria. Reconoció el reto, muchas veces insuperable, de ser mujer y poeta. Sin embargo, logró escribir y publicar. En el contexto de la autoría femenina sobresale su poemario titulado *Las hilanderas* (1973) porque reflexiona sobre la temática de la mujer artista y delinea una poética propia. El abordar de forma seria y detenidamente el quehacer poético de las mujeres constituye una refutación al despectivo «gineceo tonto que es la poesía femenina», utilizado para menospreciar la calidad de la obra de autoría femenina (cit. en Ayuntamiento de Soria, 2021: 34).

Antes de *Las hilanderas*, De Marco había publicado ensayos que abrieron un espacio para el reconocimiento de la producción literaria femenina. En 1969, aparecieron dos, «La poesía española femenina de este siglo», en *Árbol de fuego*, y «Veinticinco años de poesía femenina española», en la revista *Cormorán y Delfín*. Tres años después, la editorial Everest en León sacó en dos tomos *La mujer española del romanticismo*, un inventario panorámico, cuidadosamente documentado, de mujeres del siglo XIX, soberanas, infantas, escritoras, artistas, actrices, cantantes, bailarinas.

Las hilanderas: lienzo y poemario

La publicación de *Las hilanderas* –inserto en el número 64 de la revista *Árbol de fuego*– confirmó el interés de Concha de Marco de consagrar el arte literario de autoría femenina, incluyendo el suyo. Jean Aristeguieta, directora de *Árbol de fuego*, subraya el carácter metapoético de *Las hilanderas*, afirmando que la obra «patentiza la verdad creadora de la poeta» y que constituye una «vigilia alegórica de su ser poético» (1973:1). El poemario contiene trece poemas de entre 21 a 95 versos. La meditada estructura confirma la capacidad de Concha de Marco de imaginar esquemas estructurales ingeniosos.

Una estructura astutamente pensada y cuidadosamente elaborada es característica de la poesía de De Marco. En *Diario de la mañana* (1976), por ejemplo, la secuencia de los poemas es una réplica de las secciones de un periódico –portada, editorial, vida cultural página financiera, sucesos necrológicos, crucigrama, etc. Igualmente, en *Congreso de Maldoror* (1970), la poeta utiliza una estructura deliberadamente pensada, dividiendo el libro

en dos partes, «Ponencias» y «Discusiones», y en *Una noche de invierno* (1974), los poemas se asocian con los cuartos de hora que transcurren entre las seis y las doce de la noche. Esta organización implica cierto juego intelectual que enriquece el contenido conceptual de los poemarios.

En *Las hilanderas*, la écfrasis de un cuadro de Velázquez perteneciente a la colección del Museo del Prado forma la base de la estructura. En el lienzo, titulado igual que el poemario, resaltan juegos de luz y perspectivas y múltiples figuras, narraciones y planos. El maestro del siglo XVII entreteje la mitología, el realismo, la metapintura y reflexiones sobre el valor del arte. La complejidad de la obra maestra reta al observador a descifrar distintas interpretaciones. El intertexto pictórico barroco introduce en *Las hilanderas* de Concha de Marco una coherencia estructural y una determinada temática: la creación artística femenina y la metapoésia.

De Marco estaba inmersa en el mundo del arte; su marido era crítico e historiador del arte, y ella colaboraba con él en sus proyectos. En 1969, Juan Antonio Gaya Nuño publicó *La historia del museo del Prado*, un libro seminal sobre el museo. En los años cincuenta, Concha de Marco empezó a traducir del francés y del inglés monografías de arte, nueve en total, desde Vermeer hasta Picasso.⁵ En 1960 contribuyó a un volumen en honor de Velázquez con un ensayo titulado «Los niños en la pintura de Velázquez».⁶ Cuando escribió *Las hilanderas* ya era gran conocedora del arte y capacitada para extraer los enigmáticos significados del cuadro barroco.

Una descripción sumaria del cuadro de Velázquez facilita apreciar cómo Concha de Marco lo transforma en intertexto estructural y temático. La narración central del cuadro es el duelo entre Aracne y Minerva (Atenea). En el mito, según las *Metamorfosis* de Ovidio, la joven Aracne presumía de su talento de tejedora proclamando que era mejor que la diosa Minerva. Ésta, molesta y disfrazada de vieja, retó a Aracne a un concurso a ver cuál de las dos tejía el mejor tapiz. Aracne no solo ganó el concurso, sino que representó en su tapiz las infidelidades de los dioses. Atenea se molestó por ambas razones y convirtió a Aracne en araña.

5. Concha de Marco tradujo los siguientes libros de arte: *Picasso* (1959, 1966) de Roland Penrose; *El primer arte medieval* (1965) de John Beckwith; *La escultura moderna* (1966) de Herbert Read; *El arte del Renacimiento* (1966) de Peter y Linda Murray; *Gauguin* (1969) de Lee Van Vovski; *Arte islámico* (1967) de David Talbot; *Arte medieval* de John Beckwith; *Vermeer de Delf* de A. B. de Vries; *Panorama de las artes plásticas contemporáneas* de Jean Cassou.

6. El ensayo se publicó en A. Gallego y Burin (ed.), *Varia velazqueña. Homenaje a Velázquez en el III centenario de su muerte, 1660-1960*. Madrid, Ministerio de Educación Nacional, 1960.

En el primer plano del lienzo, Velázquez alude al mito de manera realista con la presencia de unas tejedoras artesanas, situadas en lo que podría ser una fábrica de tapices. La pierna joven de la tejedora a la izquierda indica que su apariencia de vieja es un disfraz, clara referencia al mito. En el tercer plano –adonde se dirige la mirada por la luminosidad del fondo– vuelven a aparecer las figuras míticas. Inicialmente parecen estar incorporadas en el tapiz, pero una segunda mirada las localiza delante del tapiz, como si fueran actrices en un escenario. La diosa Minerva ahora asume una postura de poder, simbolizada por el yelmo dorado y el escudo; posiblemente está comunicándole a Aracne su castigo. La doble representación del duelo, una realista y la otra de carácter explícitamente mitológico, enriquece la complejidad barroca del cuadro.

Si se interpreta a las tres mujeres en el segundo plano como damas mirando una obra de teatro, se descubre símbolos de las distintas artes. También podrían estar observando el concurso de las tejedoras. Lo que sí es indiscutible es que «hay tantas referencias directas a la creación artística y a la propia historia del arte que no se pueden soslayar a la hora de enfrentarnos a su contenido» (Camarasa, 2018). El tapiz del fondo alude a la historia de la pintura porque reproduce un fragmento del rapto de Europa, un mito que atrajo a los grandes antecesores de Velázquez. Tiziano lo pintó como parte de una serie de *poesie* o fábulas mitológicas, un encargo de Felipe II. Después Rubens, cuando estuvo en la corte en 1628-29, copió la versión del mito de Tiziano. (Portús Pérez).

El fragmento del rapto de Europa añade una dimensión metapictórica a *Las hilanderas* de Velázquez, una reflexión sobre la tradición artística que enfatiza el intercambio y transformación de estilos y la originalidad de cada artista. El cuadro aborda otro tema relacionado con el arte: la nobleza del arte. Una obra de arte no es una simple labor de artesanía sino una creación noble, algo elevado que sobrepasa lo mundano, que trasciende. El lienzo comunica esta distinción al situar el ámbito de artesanía en un nivel bajo y el del arte noble –el de los grandes pintores como Tiziano, Rubens, y el mismo Velázquez– dos simbólicos peldaños más arriba e iluminado (Bladé, 2021).

Las hilanderas, la poeta, y su poética

El poema «I» de *Las hilanderas* de Concha de Marco confirma que el título del poemario alude al cuadro de Velázquez. Inicialmente, al describir las figuras del lienzo, el yo poético utiliza el imperativo como si hablara a un grupo mirando el cuadro. Expresa admiración por el logro de una geometría perfecta y por la

ingeniosa integración de distintos planos. Es de notar que, desde este poema, las hilanderas, el yo poético, y sus artes se (con)funden. En los versos iniciales, la hilandera está absorta en su labor, pero más adelante la misma mano que teje escribe:

No escucha
la hilandera pensativa,
su mano abandonada
en el centro del cuadro,
oh, número de oro
no empañado,
escribe
distribuyendo los distintos planos (1973: 4).

La poeta nombra a Minerva y Aracne, aludiendo a su doble presencia en el primer y tercer planos y a sus posturas y actividades representadas en el lienzo. También hay referencias a las tres mujeres en el segundo plano y a algunos detalles del tapiz en el cuarto plano. Una función primordial de la écfrasis es enfatizar la creatividad de las mujeres artistas. La incorporación en el poema de las míticas Minerva y Aracne, reconocidas por su gran talento como tejedoras, mantiene la atención en la creación artística femenina. Desde poema «I», el ámbito femenino del arte de *Las hilanderas* de Velázquez –todas mujeres, artesanas, compradoras de arte, dioses artistas– invade el poemario. A partir de línea 20, y sin abandonar el ámbito de la creación femenina, las referencias al cuadro apuntan a un esbozo alegórico del quehacer poético: la tradición como punto de partida, la observación como primer paso del proceso poético, la exploración de la intimidad, la idea de que la poesía abarca todo, y una poética de sueños.

La tradición

La referencia a una de las damas de segundo plano que mira el tapiz del fondo y «anhela adquirirlo todo» sugiere que el paso inicial del quehacer poético es apoderarse de la tradición existente, algo que enfatiza Velázquez al aludir indirectamente a Tiziano y Rubens. Concha de Marco explica en sus memorias que cuando acaba de aprender a leer descubrió a Antonio Machado y que él se quedó siempre entre sus preferidos (2018: 54). Además de Machado y los clásicos del Siglo de Oro (De Marco, 2018:234), De Marco incluye en la tradición poética que le ha influido a Juan Ramon Jiménez, Rafael Alberti, García Lorca y a muchos extranjeros (cit. en Martínez Laseca, 2002: 261).

La mirada

El papel de la observación en el proceso poético es otra consideración que señala Concha de Marco. En el primer poema, la éfrasis incluye una referencia a la dama del segundo plano que mira hacia atrás, como si observara los detalles del taller y lo que podría existir en un más allá:

la otra no compra, roba
toda la escena
con sus ojos curiosos
y no sólo el taller sino el trasmundo
más allá de la escena (4).

Esta mirada, transferida a la alegoría poética, enfatiza que el proceso poético empieza con prestar atención, mirando con intensidad, o como Charles Altier lo formula, «seeing in a vital way» (1985: 97) [ver de una forma vital]. Observar la realidad con una concentración intensa transporta la mirada más allá, y así lo observado culmina en un momentáneo florecimiento de la imaginación, un instante de intuición poética (Revell, 207: 12, 20).

La intimidad

Una descripción de Aracne apunta a la importancia que Concha de Marco adscribe al contenido emotivo de la poesía: «Aracne obedece sólo / a su corazón, hoguera sobre el azul. El cambio de tercera a primera persona hacia la mitad del poema «I» es una indicación de que De Marco concibe la poesía como un arte que indaga las verdades íntimas. El yo poético se desdobra como si se hablara consigo mismo. Al presentar este aspecto de su poética –el profundizar en la intimidad– la poeta cuida de mantener la unidad estructural, mencionando el arte de tejer y las cortinas rojas visibles a la derecha del lienzo:

Es la hora,
levanta la cortina
de mi propio corazón,
no quiero desperdiciar mi imagen
en el otro ámbito
sino incluirme en la trama labrada (5).

Al reflexionar sobre la intimidad, vista a través del lente del paso del tiempo, el yo poético se identifica con la hilandera disfrazada de vieja. Un aire de desilusión entra en el poema al reconocer un posible desajuste entre lo que uno se imagina para sí mismo y lo que es en el presente:

Triste de aquel que no supo
pensarse a tiempo,
le es imposible volver atrás
a rehacer lo hecho (5).

La última alusión a Velázquez en el poema «I» es al revés del lienzo, una negrura que presagia un futuro de «oscura puerta como un espejo negro». la mirada desolada que se impone al final del poema es característica de la obra de Concha de Marco. Inmaculada Lergo Martín la describe como «brutalmente desolada», «dolorida», «desesperanzada» (2017). María Ángeles Maeso, comentando dos libros de la poeta, *Una noche de invierno* y *Celda de castigo*, señala un aire de pesadilla, relacionado con «una dictadura que ha obligado a vivir como exiliados en su propio país a esta poeta y a Juan Antonio Gaya Nuño, su marido» (2016). El título, *Celda de castigo*, «más que una hipérbole visionaria, es un símbolo de su vivir, herméticamente sellado», y las siniestras imágenes «ayunta(n) las horas felices que no se detienen en 'este bulto tan complejo, y extraño, plural, / dentro del que estoy cautiva» (Maeso, 2018).

La poesía de De Marco no es siempre desolada. Hay momentos cuando se abren rendijas por donde filtran la luz, la paz y la felicidad. En el espacio poético la imaginación es la llave de la libertad. Angelina Gatell afirma que «en sus temas hay también ambición, acaso la de buscar la esperanza a través de un panorama desolador» (cit. en Martínez Laseca, 2002: 269). Los poemas finales de *Una noche de invierno* y *Celda de castigo* revelan que la poesía es capaz de crear «su propia e imaginadora liberación» (Martínez Laseca, 2002: 265). El poema «Intento de fuga», por ejemplo, busca la libertad ansiada «encontrando su puerta de salida por medio de sonoridad de la música y de la poesía» (Martínez Laseca, 2002: 267).

Todo cabe en el poema y la cortedad del decir

En *Las hilanderas* De Marco reflexiona sobre aspectos del arte poético que todo poeta confronta. Se pregunta: ¿Cuáles son los límites del contenido de mi poesía? ¿Por qué la intuición desaparece justo al alcanzarla? ¿Dónde están las palabras que necesito para interpretar el mundo? En poema «XIII», una descripción extendida de un puerto alude alegóricamente a la idea de que no hay límites, todo cabe en el poema: muelles, barcos, mercancías pudriéndose, barcos hundidos, algas, telas, maderas preciosas, herramientas agrícolas, grúas, navíos esperando zarpar, seres humanos, diversos idiomas, luz y sombra.

Esta alegoría del quehacer poético se personaliza en la última estrofa del poema al introducir la primera persona singular: «Yo soy el navío». Lo

misterioso, lo exótico, la sombra, la luz, lo material, lo podrido, lo puro, lo elevado, lo humano, todo tiene cabido en el poema. En sus memorias, insiste en esta visión amplia de la poesía: «La poesía significa compromiso absoluto con las condiciones de vida. Y no me refiero solamente al compromiso político, y social sino al humano en todas sus manifestaciones» (2018: 86).

Todas las manifestaciones humanas caben en el poema, pero a veces faltan las palabras. De Marco se enfrenta con el tópico medieval de la «cortedad del decir», utilizado por Dante en el canto XXXIII del *Paraíso* y recuperado por el místico San Juan. Los poemas «V» y «XII» de *Las hilanderas* exponen esta dificultad recurrente. En el «XII» el yo poético indaga los recuerdos en búsqueda de momentos hermosos para salvaguardarlos en el poema. Sin embargo, la búsqueda se estanca ante la ausencia de las palabras necesarias, y el yo poético se siente abandonado por sus artistas cómplices del lienzo:

Me abandonaron las diosas,
ni Aracne laboriosa,
ni Minerva con su casco de oro
quieren hilar para mí.
...
Es el misterio
lo que me lleva el alma
y no puedo expresar
interpretar el mundo,
lo grande y lo pequeño.
Palabras, palabras
¿dónde estáis? (17).

Una poética de sueños

De Marco interpreta a la dama a la izquierda del lienzo, la que tiene la espalda inundada de luz brillante, como «la vendedora de sueños». La poesía es capaz de traspasar los límites de la realidad y hacer que los sueños existan. Velázquez clasifica el arte pictórico como noble, al nivel del «número de oro», capaz de alcanzar la divina proporción. En su alegoría poética, De Marco hace eco del estatus elevado del arte, subrayando alturas expresivas que traspasan los límites de la realidad:

La vendedora de sueños
ha abierto una alta ventana
y un raudal de luz penetra
como un gran manto
sobre su espalda.
Vende los sueños y el cielo
la realidad terminada (4).

En *Las hilanderas*, De Marco acentúa, más que en otros libros, una poética alentadora de liberación. Hay un énfasis en imaginar panoramas, aunque fugaces, alejados de la desolación y de las limitaciones que la vida real impone. En *La patria de otros*, De Marco describe una experiencia anómala de libertad durante su estancia en Castruera (Badajoz) en 1943 como maestra mientras su marido Juan Antonio seguía encarcelado: «Yo fui feliz en aquel pueblo, en medio de mi desgracia. Al parecer fue mi destierro, pero también fue un encontrarme serenamente con mi yo verdadero, con mi punto de apoyo en la vida [...] Aquella era yo, sin interferencias, desligada de ajenas voluntades, independiente como nunca volvería a serlo hasta ahora [que estoy ya] viuda» (2018: 233). Es ese «yo verdadero» que desea generar en la poesía. El recuerdo de Castruera confirma que no es casualidad que quiénes le acompañan al yo poético en *Las hilanderas* sean mujeres artistas. El arte, sea de hilos o de palabras, es un portal de sueños en los cuales una mujer puede ser dueña de sí misma, «desligada de ajenas voluntades, independiente».

El *DRAE* da cuatro definiciones de la palabra *soñar*, dos de las cuales se aplican a la poética de Concha de Marco: 1. «Discurrir fantásticamente y dar por cierto y seguro lo que no es», y 2. «Anhelar persistentemente algo». Las dos definiciones se entrelazan en la poesía de De Marco. En el poema «II» se manifiesta el anhelo de detener el fluir del tiempo y la fantasía de lograrlo en el poema. El yo poético, fundiendo de nuevo las artes de tejer y de escribir, se dirige a la mítica Aracne, como si estuvieran juntas en el taller y compartieran el deseo de traspasar la temporalidad:

Hilaré la memoria
con una hebra tan fina
con tela de araña.
Hilanderas de las horas y los días.
Urdimbre de los sueños (6).

El arte poético logra salvar los momentos felices, el momento irrepetible / y la sorpresa», e imaginar para el futuro una vida plena y gozosa (6). El anhelo de superar la inevitabilidad del fluir temporal le obliga a la poeta a entregarse a su labor, implorándole a Aracne: «Guárdame la vida / para la próxima primavera, / Aracne, déjame seguir / torciendo la hebra» (6).

En el poema «IV», el yo poético se encuentra sin límites del *soñar* poético. La enumeración de sustantivos, que siguen uno tras otro con rapidez, recalca el poder creativo de la poeta. La desnudez de los sustantivos es una preferencia estilística de De Marco: «No hay partes muertas ni complementos ornamentales. Cada palabra, cada frase y cada verso posee una función expresiva plena, apretada de contenidos, incorporada a un conjunto ricamente significativo, en

el que no hay fisuras ni concesiones formales» (Barce, c. 1970). Por la brevedad de los versos y la ausencia de ornamentación resaltan dramáticamente el «Yo» y el «y soy» iniciales. Es un yo que asume una identidad abierta y fluida que imagina/crea posibles existencias. Fluyen velozmente las formas imaginadas –sustantivos limpios como recién nacidos– hacia la culminación del poema:

Yo
 que tantas cosas he sido
 y soy
 un valle verde
 un río
 un pájaro
 un bosque de palmeras
 un emperador
 un mago
 un loco
 una mendiga
 una calle del atardecer
 quisiera alguna vez
 ser tan solo una idea
 una figura de un cuadro
 un personaje de novela
 un sueño tan sólo
 sin vida
 sin muerte
 una sombra
 nada (8).

Al final se revela cuál es el sueño máximo persistente: existir en la nada sin la sombra de la muerte. Las fantasías, hechas reales en el arte –«cuadro», «novela», y por metonimia, el poema– permiten al yo poético experimentar una gama amplia de subjetividades –emperador, mago, loco, mendiga– y otras existencias al fundirse con la naturaleza. El último anhelo alcanza dimensiones metafísicas al imaginar una existencia sin la conciencia de una muerte inevitable.

En la estrofa inicial del poema «VI» se contrapone la fugacidad del tiempo y su recuperación en el mundo soñado que existe en el poema:

Ahora que muere la pasión
 del mundo
 quiero elevar mis pasionales
 monumentos (10).

En los versos que siguen, la poeta crea la fantasía de un encuentro amoroso –salir a las calles urbanas, dejar que la espontaneidad sea la guía, disfrutar

hasta el amanecer. Pero el yo poético reconoce que las limitaciones del soñar poético impiden que la escena amorosa se realice: «Ayudadme a poner un sillar / en el imposible edificio / de un presente inventado» (10). Sin embargo, la imposibilidad de hacer cierta la fantasía no detiene a la poeta. Muestra una férrea voluntad de dedicarse al arte, enfatizada por la repetición, al comienzo y final del poema, de «quiero elevar mis pasionales / monumentos»:

Apoyada
 en la perfecta imposibilidad
 de las precauciones
 verbales
 quiero elevar
 mis pasionales monumentos (10).

La poética del sueño se manifiesta en los poemas «VIII» y «IX» con imaginaciones sexuales. Frente a un magnífico cuerpo masculino se da rienda suelta al deseo. En sus memorias, De Marco, con el habitual tono objetivo, reconoce que siempre refrenó el deseo sexual. Hubiera querido escaparse con el amor que conoció en Castruera a Málaga o Sevilla para saciar la sed, pero no sucedió: «No podía. Siempre la idea del deber, la idea del honor. [...] Al cabo de los años, incluso mucho antes de enviudar, supe que había cometido un error contra mi propia naturaleza, que yo no tenía derecho en nombre de nada a privarme de aquel deseo que tanto el cuerpo como el alma me pedía» (2018: 241).

En el poema «VIII» los frenos del deber y del honor se aflojan. El yo poético cede la palabra a Minerva, dueña de la verdad, quien proclama la imposibilidad de resistir la hermosura de un cuerpo:

Por el cuerpo
 quien no sería capaz
 de someterse
 a la más férrea y turbulenta
 infidelidad (12).

En la estrofa central se alaba los dones del deseado –«muslos columnas del metal más puro»; «caderas troncos de sagrados bosques» (12)–. Se intensifica la irresistible observando el acercamiento agresivo masculino: «Exaltado peligro, riesgo, avasallador / [...] horadan con sus ojos / la oscura selva de la feminidad».

El contraste entre la realidad y el sueño –hecho realidad dentro de los límites del texto– se expresa explícitamente al final del poema. Inicialmente, el lenguaje altisonante y decorativo de Minerva caracteriza la descripción de las figuras masculinas atrayentes:

oh catedral de su cuerpo,
 órgano estremecido
 con altas y profundas lontananzas de su voz
 relicario del corazón pájaro cautivo
 en el arco iris elevadamente complicado
 de sus pensamientos (12).

Repentinamente, el tono grandilocuente se sustituye por otro cuando las «hilanderas de la vida monótona» toman la palabra. Ellas, con un toque de humor caricaturesco, un vocabulario cotidiano y la ausencia de recursos retóricos crean una imagen, sumamente directa y realista, del señor de la casa que reemplaza a los de «cuerpos gallardos»:

el hombre con sus gafas
 llega a casa
 le servís la comida,
 lee el periódico,
 con él os vais a la cama (12).

Con una resignada conformidad el poema cierra con la realización de que no queda más remedio que adaptarse / a las circunstancias» (12). La poética de los sueños tiene sus límites.

Es posible leer el poema «VII» en relación con las confesiones íntimas, citadas arriba, de Concha de Marco. Pero también el texto invita a escuchar una voz colectiva de mujeres. El verbo *servir* en la segunda persona plural sugiere una complicidad entre mujeres que se conforman con los deberes y con la represión sexual femenina, un comportamiento promovido por el régimen franquista y arraigado en la tradicional construcción del género.

En el poema «IX» aparece un Apolo magnífico e incitante, totalmente irresistible. La voz poética se atreve a confesar que no le interesa tanto la inteligencia del hombre como su cuerpo «terrible y maravilloso» al cual está dispuesta a entregarse insensatamente (13):

Podéis estar seguras
 de que devoraré el cristal de la ventana
 por verle con sus fuegos de diamante
 y me consumiré como lívida llama
 árbol abierto en cruz por la tormenta (13).

Se transparenta en el poema una realidad histórica: la educación sexual de las mujeres promovida durante la posguerra. El régimen compartió la labor educativa con la Iglesia católica y con las instituciones de socialización de la mujer encabezadas por la Sección Femenina y Acción Católica (Caballero Mesonero, 2004: 1525). Como la tradición eclesiástica considera la carne –el

acto sexual– el origen y la raíz de casi todos los pecados, las lecciones de moralidad que se impartían eran «por excelencia la moral sexual» (Tejada, 1977, p. 21). Normas de la decencia cristiana, diseminadas por múltiples vías y arduamente vigiladas, apoyaban la desaparición del cuerpo –mangas y faldas largas– la separación de los sexos, y la virginidad de la mujer antes del matrimonio. Es una fórmula para la represión sexual femenina. Con su poética de sueños, Concha de Marco supera esta realidad histórica recuperando «los horizontes escondidos del ser», los deseos sexuales obligatoriamente soterrados:

Apolo, eterno héroe,
cuerpo, presencia, materia de sueños
que fui hilando a lo largo de mi vida,
tú eres el dueño (13).

Conclusión

Las hilanderas de Concha de Marco, como *Las hilanderas* de Velázquez, es una obra compleja de varios planos y con una pátina neobarroco conceptual. La éfrasis que da unidad estructural al poemario introduce y mantiene un enfoque en el arte femenino. Todas las figuras representadas son mujeres, pero las más destacadas son las míticas artistas Minerva y Aracne. De Marco establece como base del poemario un juego ingenioso: la fusión del arte de tejer y el arte poético, para exponer alegóricamente una poética. El yo poético, siempre con las hilanderas como cómplices, destaca aspectos sobresalientes de su poética. Algunos son clásicos: la importancia de una tradición, la mirada intensa, el profundizar en la intimidad, la amplitud del contenido, y la cortedad del decir. De máximo interés es la representación de una poética de sueños. Es una poética arraigada en la sociedad de posguerra que categorizaba a las mujeres como intelectual y artísticamente inferiores, y que, además, las destina al encierro doméstico y sexual. Una poética de sueños es la liberación. En el poema es posible crear otras realidades: detener el fluir temporal o ser una mujer libre e independiente, ser uno mismo, «desligado de ajenas voluntades» (De Marco, 2018: 233).

Bibliografía citada

- ALTIERI, C. (1985), «Why Stevens Must Be Abstract, or What Poets Can Learn from Painting», en Albert Gelpi (ed.), *Wallace Stevens: The Poetics of Modernism*, Cambridge, Universidad de Cambridge, pp. 86-118.
- ANÓN. (1977), «Emocionante homenaje de la Tertulia Hispanoamérica a Carmen Conde», *ABC*, 19 noviembre, p.37.

- Ayuntamiento de Soria (2021), *La mujer a la altura de sus circunstancias. Concha de Marco. 1916-1989. Exposición*, Soria, Ayuntamiento de Soria e Instituto Castellano-Leonés de la Lengua.
- BARCE, R. (c. 1970), «Dos libros de poesía»: <https://studylib.es/doc/4761793/pdf-dos-libros-de-poes%C3%ADa--rese%C3%B1a---biblioteca-virtual-mi>
- BLANDÉ, R. (2021), «“Las hilanderas”, el genial secreto de Velázquez», *La Vanguardia*, 7 diciembre: <https://www.lavanguardia.com/historiayvida/edad-moderna/20210712/7595509/hilanderas-velazquez-dimensiones-originales-museo-prado.html>
- BYRON, G. G. B., & DAVISON, T. (1819). *Don Juan*. London, Printed by Thomas Davison, Whitefriars.
- CABALLERO MESONERO, B. (2004), «‘Nosotras, las decentes’. La salvaguardia de la moralidad femenina en una ciudad de provincias» en *Memoria e identidades: VII Congreso de Asociación de Historia Contemporánea, Santiago de Compostela-Ourense, 21-24 septiembre de 2004*. Santiago: Universidad de Santiago de Compostela, Servizo de Publicaciones e Intercambio Científico, 1CD-Rom, pp. 1525-1548: <https://maytediez.blogia.com/2009/012302-nosotras-las-decentes.-la-salvaguardia-de-la-moralidad-femenina-en-una-ciudad-de.php>
- CAMARASA, V. (2018), «Las hilanderas. Velázquez. Análisis y comentario», *El Señor del biombo*, 2 febrero: <https://seordelbiombo.blogspot.com/2018/02/las-hilanderas-velazquez-analisis-y.html>
- DE MARCO, C. (1973), *Las hilanderas*, Caracas. *Árbol de fuego*, n.º 64.
- DE MARCO, C. (1977), «¿Qué importancia y qué vigencia tiene para usted la Generación poética de 27?», *Estafeta literaria*, 618-619, p. 35.
- DE MARCO, C. (2018), *La patria de otros. Memorias de una mujer libre*, ed. J.M. Martínez Laseca, Palencia, Cálamo.
- GARCERÁ ROMÁN, F y Porpetta Jiménez, M. (2019), *Versos con faldas*, Madrid, Torremozas.
- LERGO MARTÍ, I. (2017), «Concha de Marco: *Y es noche siempre* (Antología poéticas, 1966-1977)», *El Imparcial*, 29 de octubre: <https://www.elimparcial.es/noticia/183074/los-lunes-de-el-imparcial/concha-de-marco:-y-es-noche-siempre.-antologia-poetica-1966-1977.html>
- LÓPEZ GORGÉ, J. (1972), «Coloquio por Jacinto: ¿Existe una literatura específicamente femenina?», *La Estafeta Literaria*, 501, p.17.
- MAESO, M.A. (2016) «Concha de Marco: “Celda de castigo”», *ArtesHoy*. Revista Digital de las Artes: <https://www.arteshoy.com/?p=10061>
- MARTINEZ LASECA, J.M. (2002), «Concha de Marco (1916-1989)», *Celtiberia*, 96, pp.259-271.
- PORTÚS PÉREZ, J. «Hilanderas o la fábula de Aracne, Las [Velázquez]», Museo del Prado Enciclopedia: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/>

hilanderas-o-la-fabula-de-aracne-las-velazquez/4f0e21a4-cbd9-4bd7-be26-891e894ead41

REVELL, D. (2007), *The Art of Attention: A Poet's Eye*, Minneapolis, Graywolf.

TEJADA, A. L. (1977), *La represión sexual en la España de Franco*, Barcelona, Biblioteca Universal Caralt.

