



**Universitat de les
Illes Balears**

TESIS DOCTORAL 2017

**LA OBRA POÉTICA DE
FRANCISCA AGUIRRE:
HISTORIA Y MEMORIA**

Lorena Culebras Carnicero



**Universitat de les
Illes Balears**

TESIS DOCTORAL 2017

Programa de Doctorado en Lenguas y Literaturas
Modernas

LA OBRA POÉTICA DE FRANCISCA AGUIRRE: HISTORIA Y MEMORIA

Lorena Culebras Carnicero

Directora: María Payeras Grau

Tutora: María Payeras Grau

Doctora por la Universitat de les Illes Balears

Aprender a mirar de otra manera.
Aprender a confiar de un nuevo modo.

Francisca Aguirre

Dedicado a toda mi familia y amigos,
a mi abuela Adelina,
a mis padres, a mi hermano, a Edu,
a Cris, a María Payeras,
a Francisca Aguirre...
a todas las víctimas de un episodio
de la historia que jamás debió suceder,
y por supuesto a todas las mujeres
a las que muchas veces nos intentaron callar...
¡Aquí estamos, dispuestas a contar!

DEDICATORIA

Perdimos la Guerra. Sí, me incluyo en las víctimas del más trágico suceso en la historia de España, porque además de los asesinatos, las persecuciones, el exilio, el hambre, el dolor... perdimos la oportunidad de avanzar y seguimos pagando el atraso por la guerra y una dictadura de casi cuarenta años... ¿Qué hubiera sido de este país sin este trágico suceso? ¿Cuánto habiésemos conseguido? Seguramente no habría tantas desigualdades sociales y las mujeres... ¡Cuánto hemos tenido que seguir luchando cada día simplemente para tener los mismos derechos del hombre, al que se le ha concedido ancestralmente por “Gracia de Dios”! ¿Y nosotras qué?

Esta tesis es un análisis de una excelente poeta, que tuvo que empezar a brillar en un mundo de hombres, que tuvo que conciliar su necesidad de escribir con ser ama de casa. Es un homenaje a todas las mujeres que lucharon para conseguir mejorar la sociedad, mujeres que lucharon para que hoy yo pueda defender esta tesis.

Esta tesis es también un pequeño homenaje a las víctimas que perdieron la Guerra, que perdimos la guerra. Es una pieza más para la recuperación de la memoria histórica. Perdonar sí, pero sin olvidar, porque la historia nos enseña lo que no debemos volver a hacer y eso es fundamental; tal como afirma Francisca Aguirre en su obra literaria.

Por otra parte, mis primeras palabras de agradecimiento quiero dirigirlas a la Dra. María Payeras, mi directora, guía y amiga, a quien debo también haber conocido a tantas poetas y quien siempre ha estado apoyándome, dándome fuerzas para seguir y quien siempre ha confiado en mí. No podría haber llegado hasta aquí sin su luz y su fuerza. Es, sin duda alguna, una excelente profesora e investigadora, pero sobre todo una persona maravillosa. Sin ella nunca habría llegado hasta aquí.

También quiero dar las gracias a algunos profesores que siempre llevaré en mi corazón. En primer lugar, a Carolina, mi profesora de literatura en el instituto, que me mostró la grandeza de la poesía y me ayudó a elegir mi camino en la vida. Al Dr. Perfecto Cuadrado, que siempre tiene cinco minutos para tomar un café y darme buenos consejos. Siempre recordaré sus fantásticas historias. Al Dr. Paco Díaz de Castro, que cultivó mi amor por la poesía y confío en mi trabajo. A la Dra. Almudena del Olmo y al Dr. Antonio Bernat Vistarini por todo lo que me enseñaron. A la Dra. Patricia Trapero por sus divertidas clases y la pasión por el teatro.

Por supuesto esta tesis no podría haberse realizado sin el apoyo de mis amigos durante el largo camino. Gracias a Edu, quien me animó, apoyó y ayudó a continuar, siempre confiando en mí. Gracias: Mitch, Anita, Lara, Tone, Saly, María, Xisca, Luisa, Irene, Sonia, Cristina, Eli, Sus, Maite, Pachi, Lidia, Cara...y por supuesto a mis compañeros de la Universidad con quienes compartí tantas risas, horas de estudio, cafés y que siempre recordaré con cariño: Mar, Mónica, David, Marga, Sonia, Xisca, Aina... Gracias también a IES Calvià –que se ha convertido en mi hogar, especialmente gracias a mi querido Departamento de Castellano (Fanny, Ana Belén C., Xisca, Maria Àngels, Asun, Susana, Ana Belén E., Mireia, Cati), pero también a todos mis compis, que me hicieron siempre sonreír (Cristina, Betel, Pilar, Maria Magdalena, Maria C., Pedro, Juanjo, Alberto P., Toni, Silvia, Lina, Maria F., Lourdes, Montse, Luciano, Ximo, Eduard, Alberto R., Carol, José Antonio, Germán, Cristina H., Quintina, Enrique, Jaume, Jesús, Marga, Miguel Ángel, Judith, Irma, Joana, María F., Ester, Juan Antonio, Xisca S., David, Manu, M^a del Carmen, José Manuel, Silvia, Olivia...) y en general a todos los profesores que he ido conociendo y que han sido grandes compañeros de viaje (Teresa, Miquela, Yolanda, Inma, Cristina, Marga, Marta, Cati, Nacho, Mika, Eleine, Javi, Kiko, Miguel Ángel, Carmen, Olivia, M^a Antonia,...)

Especialmente gracias a mi familia mallorquina, la familia Saura y mi gran amiga Cris, que me quiere como soy. También gracias a toda mi familia repartida por la península, que siempre confío en mí. Gracias especialmente a mis primos José y Tere, que son mis confidentes; a mi tía Tere, que tantas historias me contó; a mi prima Celia, a mis tíos José y Toni, que en la distancia siempre están ahí, y por supuesto a mi hermano David, que siempre me ha apoyado en todo incondicionalmente y siempre ha cuidado de mí. Sin ti no lo habría logrado.

Sin duda dedico esta tesis también a Francisca Aguirre, una poeta excepcional, con un corazón de oro. Le agradezco su obra por ser refugio del dolor y contar una parte de la historia que todos debemos conocer. Muchísimas gracias también porque me abrió las puertas de su casa. También gracias a Guadalupe Grande por su ayuda recibida para el material fotográfico y los datos, y su eterna simpatía y amabilidad.

Finalmente quiero dedicar esta tesis a mi abuela Adelina, que inspiró mis ganas de luchar y de vivir, y sobre todo las ganas de investigar y contar. Por supuesto gracias a mis padres Ángeles y Agustín, quienes siempre han creído en mí, y a los que les debo todo lo que hoy soy. Las palabras siempre me serán insuficientes para mostraros todo el amor que os tengo. Un millón de gracias.

PUBLICACIONES DERIVADAS DE LA TESIS

CULEBRAS Carnicero, Lorena (2013), “Francisca Aguirre. Memoria y poesía”, *Desde las orillas: poetas del 50 en los márgenes del canon*. (coord. por María Payeras), ed. Renacimiento, Iluminaciones, Sevilla (pp.69-86).

_____ (2013), “El refugio y la evasión. Los productos culturales en la obra de Francisca Aguirre”, *Ámbitos: revista de estudios de ciencias sociales y humanidades*, N°29 (pp.61-70).

ÍNDICE

Resumen/ Resum/ Summary	9
Prefacio. Para que la vida no yazga envuelta en olvido...	11
1. INTRODUCCIÓN	13
1.1. Francisca Aguirre	13
1.2. La inserción de la obra de Francisca Aguirre en la poesía del medio siglo	24
2. MEMORIA Y POESÍA	56
2.1. Contexto histórico y la escritura autobiográfica	56
2.2. La memoria personal. <i>Espejito, espejito</i>	86
2.3. El conflicto bélico. Sangre y muerte	90
2.4. El recuerdo de la infancia	98
2.5. La familia de Francisca Aguirre. Sus abuelos	124
2.6. El exilio. La muerte del padre	126
2.7. La pérdida de libertad, la pérdida de futuro	145
2.8. La situación económica. El hambre	151
2.9. Las cicatrices y heridas del pasado	164
2.10. La educación recibida	174
2.11. La tristeza y el miedo	176
2.12. La madurez	181
3. DETRÁS DE LA MÁSCARA...	185
3.1. Penélope-Francisca	192
3.2. El espacio: Ítaca y el mar, aislamiento de Penélope	198
4. LA CULTURA COMO REFUGIO	208
4.1. La poesía, un oficio	208
4.2. La evasión y el refugio	217
4.3. La crítica literaria	261

5.	CUESTIONES SOBRE EL REALISMO, EL COMPROMISO Y SU DESARROLLO EN LA POESÍA ESPAÑOLA DE POSGUERRA	264
5.1.	La memoria histórica	264
5.2.	La reflexión del presente	274
5.3.	<i>Que planche Rosa Luxemburgo.</i> El presente y el pasado. El papel de la mujer en la sociedad.	291
5.4.	La reflexión del paso del tiempo, la angustia existencial y la muerte	302
6.	CONCLUSIONES	341
	ANEXOS	347
	I. Entrevista Francisca Aguirre	348
	II. Cuadros de Lorenzo Aguirre	374
	BIBLIOGRAFÍA	385

RESUMEN/ RESUM/ SUMMARY

La presente tesis doctoral tiene como propósito analizar la producción literaria de Francisca Aguirre, tanto poética como en prosa. Así, dada la diversidad temática y la cantidad de textos por analizar, el contenido de la tesis está distribuido en cinco capítulos. El primero es una breve introducción a la biografía de Francisca Aguirre y el estudio del grupo poético de los años 50. El segundo de ellos está dedicado al análisis del carácter autobiográfico y memorialístico, es decir, su obra analizada como testimonio y memoria traumática del cruel período histórico que le tocó vivir: la guerra civil española y la posguerra de los años cuarenta. El tercer capítulo se centra en el estudio de la primera obra de Aguirre, *Ítaca*, y las referencias mitológicas presentes en su obra. El cuarto pretende analizar la importancia de los diferentes productos culturales (cine, música, literatura y pintura), el valor catártico y de refugio que tuvieron para la autora y su familia. Finalmente, el último de los capítulos es el estudio de los textos poéticos y literarios como crítica a la sociedad actual.

La present tesis doctoral té com a propòsit analitzar la producció literaria de Francisca Aguirre, tant poètica como en prosa. Així, donada la diversitat temàtica i la quantitat de textos per a analitzar, el contingut de la tesi està distribuït en cinc capítols. El primer és una breu introducció a la biografia de Francisca Aguirre i l'estudi del grup poètic dels anys 50. El segon d'ells està dedicat a l'anàlisi del caràcter autobiogràfic i memorialístic, és a dir, la seva obra analitzada com testimoni i memòria traumàtica del cruel període històric que li va tocar viure: la guerra civil espanyola i la posguerra dels anys quaranta. El tercer capítol es centra en l'estudi de la primera obra de Aguirre, *Ítaca*, i les referències mitològiques presents a l'obra. El quart pretén analitzar la importància dels diferents productes culturals (cine, música, literatura i pintura), el valor catàrtic i de refugi que varen tenir per a la autora i la seva família. Finalment, el darrer dels capítols és l'estudi dels textos poètics i literaris com a crítica a la societat actual.

The purpose of this dissertation is to analyze Francisca Aguirre's literary production, her poetry as well as her prose. Due to the variety of themes and the amount of texts analyzed, the content is distributed in five chapters. The first one is a brief introduction to Francisca Aguirre's biography and the study of the poetic group of the 1950's. The second part is dedicated to the autobiographic and memotalistic character of the work, that is, the work analyzed as a testimony and traumatic memory of the period the author had to live through: the Spanish civil war and the postwar period of the 1940'. The third chapter revolves around the study of Aguirre's first work, *Ítaca*, and the mythological references present in her literary production. The fourth chapter aims to present the importance of different cultural products (cinema, music, literature and paintings), their cathartic value and their value as a refuge, to Aguirre and her family. Lastly, in the final chapter, the poetic and literary texts are studied as a criticism to today's society.

PREFACIO. PARA QUE LA VIDA NO YAZGA ENVUELTA EN OLVIDO. (OBJETIVOS Y METODOLOGÍA)

Mi proyecto de tesis doctoral –*Francisca Aguirre: Memoria y poesía*– se centra en la obra poética de la alicantina Francisca Aguirre. El conocimiento de la poesía de autoría femenina es actualmente una de las líneas de investigación desarrolladas por el grupo de investigación del que forma parte la doctora Payeras.

Los estudios de género, en cuyo desarrollo colabora de distintas formas el Departamento de Filología Española, Moderna y Latina de la Universitat de les Illes Balears, están actualmente en fase de expansión. Aunque cabe lamentar la escasa presencia de escritoras en panoramas críticos, antologías, historias de la literatura, etc., todo lo cual mantiene su producción artística al margen del *canon* oficial de cada época, es también cierto el creciente interés que el mundo académico presta en la actualidad al análisis y difusión de sus obras, lo cual tiene su reflejo en la expansión de la correspondiente bibliografía. En este sentido, existe un interesante desarrollo crítico de la poesía femenina correspondiente a la Generación del 27 –todavía necesitado de nuevas revisiones– y existen igualmente aproximaciones parciales y antológicas a las poetisas que dieron a conocer su obra después de la Guerra Civil. En muchos casos, no obstante, la investigación se centra sobre un pequeño conjunto de escritoras –Ernestina de Champourcin, Concha Zardoya, Carmen Conde o Ángela Figuera, por citar algunos nombres–, con olvido de otras muchas que merecerían también el mayor interés. Este es el caso de la obra de Francisca Aguirre, que habiendo merecido repetidos elogios en la recepción primera de sus obras, adolece de falta de estudios que analicen su obra en profundidad. Es necesario, por lo tanto, abordar el análisis individual de las obras de autoría femenina para contribuir al mejor desarrollo de la valoración conjunta de su aportación al contexto literario de cada momento, pero también, para apreciar la excelencia artística individual de muchas de ellas.

Es importante destacar que Francisca Aguirre ha sido galardonada y reconocida en varias ocasiones por toda una serie de premios y de hecho su primera obra, *Ítaca*, recibió el Premio Leopoldo Panero en 1971. Por otra parte, cabe señalar que es una autora que ha seguido publicando de forma paulatina a lo largo de los años.

Los objetivos de esta tesis doctoral se centran en:

- Analizar la obra poética de Francisca Aguirre
- Relacionar su obra en el contexto en que se inserta, tanto en lo relativo a la

época literaria en la que su creación se desarrolla, como en lo referente a la situación del colectivo femenino –al que su obra presta atención de diversas maneras-, en una época que impone para la mujer el completo repliegue sobre su entorno doméstico.

- Estudiar estos aspectos a través del análisis de los rasgos específicos del lenguaje poético, los elementos autobiográficos y la relevancia de los productos culturales en su obra por constituir aspectos esenciales.

Para la realización de esta investigación seguiré una serie de pautas que resultan útiles para conseguir los objetivos propuestos. El primer paso que se realizará es una lectura de la obra de Francisca Aguirre. Posteriormente se analizará exhaustivamente cada de uno los poemas. También se comparará la obra de Aguirre con otros poetas y se localizarán posibles similitudes entre los autores de una misma época literaria, así como destacar los rasgos diferenciales de esta poeta.

Por otra parte, en este caso resultará fundamental recopilar todos los datos biográficos de la autora a través de su obra poética, pero también de sus dos libros en prosa, *Espejito, espejito* y *Que planche Rosa Luxemburgo*, ya que aportan datos fundamentales para el apartado de la memoria y la autobiografía.

Asimismo, será imprescindible la búsqueda de entrevistas que haya realizado la propia autora. En este sentido también recurriré a la información de primera mano ya que se incluirá la entrevista realizada en Madrid.

Finalmente resultará fundamental la búsqueda y lectura de diferentes artículos que hasta ahora se hayan publicado de su obra poética, así como aquellos que versen sobre los aspectos y temas que se analizan: el carácter autobiográfico y memorístico en la poesía, el valor catártico de los productos culturales, el grupo poético del 50, la mitología en la literatura...

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Francisca Aguirre

El caso de Francisca Aguirre es, por muchos motivos, singular. Nacida en 1930 formaría parte, por su edad, del grupo poético del 50. Su formación autodidacta, su aislamiento en relación a grupos poéticos o culturales consolidados y lo tardío de sus primeras publicaciones impidieron, por otra parte, su difusión temprana. No es de extrañar, por ello, que su obra esté ausente en los primeros recopilatorios más destacados en relación a la poesía femenina de la época, como la antología de Adelaida Las Santas, *Versos con faldas* (1983) o las sucesivas ediciones de *Poesía femenina española*, publicadas por Carmen Conde (1954). Si es cierto que en el siglo XXI comienza a aparecer en antologías poéticas más actuales, como la realizada por Francisco Reina, *Mujeres de carne y verso. Antología poética femenina en lengua española del siglo XX* (2002) o *En voz alta. Las poetisas de las Generaciones de los 50 y 70* de Sharon Keefe Ugalde (2007). Sin embargo, son todas antologías de autoría femenina, sigue estando ausente, en gran medida, de las recopilaciones poéticas generales. Así pues, autodidactismo, aislamiento y condición femenina formarían un entramado que ha dificultado, sin duda, durante mucho tiempo la consolidación de su obra literaria, así como su difusión y estudio crítico.

Francisca Aguirre Benito nació el 27 de octubre de 1930 en Alicante. Francisca fue la primera hija de Lorenzo Aguirre Sánchez y Francisca Benito Ribas.



Francisca Aguirre, 1934

El matrimonio tuvo otras dos niñas a las que llamaron Jesusa (Susy) y Margarita.



Familia Aguirre 1933: De izquierda a derecha, las hijas Francisca, Jesusa y Margarita.



Francisca y Jesusa, 1933

Lorenzo Aguirre Sánchez, hijo de Jesusa Sánchez y Lorenzo Aguirre, nació el 14 de noviembre de 1884 en Pamplona. Estudió pintura en Francia donde recibió en el premio “Art déco” por uno de sus cuadros y gracias al dinero viajó por Europa para conocer a los pintores del impresionismo de la época. Fue un pintor muy conocido y galardonado no solo en Francia, sino también en España. Lorenzo ingresó siendo muy joven –el bachiller más joven de España- en el Cuerpo Nacional de la Policía por

oposición, donde llegó a ocupar puestos de responsabilidad durante el Gobierno de la República. Francisca Benito Ribas fue hija de Faustino Benito Ribas y Genara Ribas Medina.

Al comenzar la guerra civil española, Francisca apenas tenía seis años. El padre siguió fiel al gobierno republicano entre 1936 y 1939 de Madrid a Valencia y de allí a Barcelona. Acabado el conflicto bélico, en 1939, la familia Aguirre buscó una oportunidad exiliándose en Havre (Francia), para desde allí poder emigrar a América. Las niñas Aguirre recibieron clases de francés.

Sin embargo, fue el sueño frustrado. La llegada de los alemanes a Francia obligó a la familia a regresar a España, donde, a finales de 1940, Lorenzo Aguirre es encarcelado, primero en la prisión de Hondarribia, en San Sebastián, y más tarde en la de Porlier, en Madrid.

De 1940 a 1942 Francisca y sus hermanas Jesusa (Susy) y Margarita –a las que llama cariñosamente Susy y Margara y así aparecen nombradas en sus obras- fueron de un colegio de monjas para hijos de presos políticos a otro. En 1940, debido a la situación económica y el hambre que estaba pasando la familia Aguirre, la madre y abuela materna decidieron llevar a las niñas al convento de Santa Gema Galgani, que estaba situado en una bocacalle de la Castellana. La Sección Femenina de Falange realizó una inspección y tras observar las pésimas condiciones –que describe minuciosamente la autora en su obra autobiográfica y que se analizarán en el siguiente capítulo- en las que vivían las niñas en este convento, les pusieron una multa y se lo cerraron. En 1941 las niñas Aguirre entraron en el convento de las agustinas, que estaba en la calle de General Pardiñas.

En 1942 el régimen franquista condenó a muerte a Lorenzo Aguirre, quien murió de garrote vil en la prisión de Porlier. En ese momento las tres niñas regresaron a la casa que, en 1940, había alquilado su abuela materna. En esta misma casa continúa viviendo Francisca Aguirre.

Como se refleja en su obra literaria y se comentará en los distintos apartados relacionados con los aspectos autobiográficos, la guerra civil española y la muerte de su padre marcaron para siempre su vida y la de toda su familia.

Desde 1943 a 1944 Aguirre asistió a clases de taquigrafía, mecanografía y lo que se denominaba en la época “Cultura general”, que consistía en la enseñanza básica de gramática, ortografía, geografía e historia. Sin embargo, no fue a ninguna escuela, sino

que Aguirre y su hermana Jesusa recibían clases de un catedrático que era amigo de su abuela Genara.

La autora relata en *Espejito, espejito* (Aguirre, 1995) y en algunas de sus entrevistas, que la familia Aguirre –así como muchas otras- pasó grandes penurias económicas, especialmente en los primeros años de posguerra. Apenas tenían para comer por lo que Aguirre y sus hermanas solo podían acceder a los libros de alquiler en un pequeño comercio, al que Aguirre bautiza cariñosamente como “la tiendecita verde”. Leían, indiscriminadamente, todo tipo de novelas: “novelas rosa”, Julio Verne, los clásicos españoles, Dostoiewsky...

Aguirre comenzó a trabajar a los quince años, primero como telefonista y más tarde como secretaria en una empresa distribuidora de películas, llamada C.B. Films. Mientras, interesada en la literatura, se hizo socia del Ateneo de Madrid y empezó a acudir a distintas tertulias literarias: por un lado, la tertulia poética del Aula Pequeña del Ateneo –dirigida por el poeta José Hierro- y por otro, la tertulia teatral del Café Gijón liderada por Antonio Buero Vallejo.



Francisca Aguirre, 1950



Francisca Aguirre y Jesusa, 1960

En 1957, en una de las tertulias del Ateneo, fue donde conoció al poeta Félix Grande, con el que contraería matrimonio años más tarde. A partir de 1957 acudía, junto a Félix Grande, a las tertulias citadas y a la de Rafael Montesinos en el Instituto de Cultura Hispánica, la de la Revista *Ínsula* y la mesa de los poetas del Café Gijón. En la Tertulia Poética de Rafael Montesinos conoció al poeta Luis Rosales, quien se

convirtió en un amigo y maestro de pensamiento. En 1963 dejó de trabajar en la empresa privada y el 27 de mayo de este mismo año se casó con Félix Grande, con el que compartió siempre la curiosidad y el placer por la cultura.

En 1965 nació la hija de ambos, Guadalupe –hoy día también una gran poeta. Hasta 1968 Aguirre realizó trabajos de corrección de pruebas para la Editorial Taurus. De 1968 a 1970 formó parte del equipo de redacción del diccionario enciclopédico que dirigían Luis Rosales y Dámaso Alonso. En 1971 comenzó a trabajar en el Instituto de Cultura Hispánica como secretaria de Luis Rosales.



Francisca Aguirre y Luis Rosales, 1972 (la obra *Ítaca* también aparece)

Cuando él se jubiló, ella continuó trabajando en la misma institución en el Departamento de Actividades Culturales hasta 1994.



Francisca Aguirre, 1975

A lo largo de los años Francisca Aguirre y Félix Grande siempre compartieron sus intereses culturales y literarios junto a muchos amigos (Luis Rosales, Juan Carlos Onetti, Ernesto Sábato, Rafael Montesinos, Manolo Romero, Paco de Lucía, ...-mencionados en la obra literaria de Aguirre).



Francisca Aguirre y Juan Carlos Onetti, 1975



Francisca Aguirre, 1977



Francisca Aguirre, 1980



Francisca Aguirre, Ernesto Sábato y Félix Grande, 1985



Francisca Aguirre, Rafael Montesinos y Manolo Romero, 1995



Francisca Aguirre, 1995



Francisca Aguirre y Félix Grande, 1995



Francisca Aguirre, 2010



Francisca Aguirre, 2013

La muerte de su marido Félix Grande el 30 de enero del 2014 ha supuesto una gran pérdida para Francisca y su hija. La poeta busca en sus versos el consuelo de la pérdida y el dolor.



Francisca Aguirre y su hija Guadalupe, 2014

Francisca Aguirre comenzó a escribir poemas de adolescente. Sin embargo – como declara en algunas entrevistas- en 1966 y tras la lectura del poema “Los bárbaros” de Kavafis, la poeta decidió quemar las tres carpetas que contenían todo cuanto había escrito porque consideró que carecían de calidad literaria; así lo confiesa ella:

Lorena: Anteriormente al poemario *Ítaca*, confiesas en algunas entrevistas que habías escrito poesía pero que quemaste las tres carpetas que tenías...

Francisca: Lo quemé todo.

Lorena: ¿Te has arrepentido de ello alguna vez?

Francisca: No, para nada. Y prueba de ello es que vino mi hermana Susy hace un mes o así con una serie de papeles míos que había guardado, cosas que había escrito hace tiempo y también los quemé. Sin mirarlo. Cuando leí “Esperando a los bárbaros” de Kavafis me dije “esto no puede ser, está esta poesía ya en el mundo y esto no puede ser”. Leer a Kavafis fue para mí tener que volver a leer todo lo que ya había leído, pero de otra forma y, en definitiva, empezar también a escribir de otra forma. Y por eso lo quemé todo. Y por eso empecé de nuevo. Y a partir de ahí escribí *Ítaca*.

Lorena: Ni revisaste los poemas, ¿los quemaste directamente?

Francisca: No. Los miré, pero me dije “Esto hay que quemarlo enseguida”. Me acordé de que en uno de los comentarios de Antonio Machado, don Antonio dice “revolviendo mis papeles me he encontrado un poema que me ha mandado un encantador amigo poeta y es un poemita que estaba entre los papeles arrumbados de Gustavo Adolfo Bécquer, era una rima, la he leído y en memoria del gran Gustavo Adolfo Bécquer, la he quemado”. Una tontería que se escribió con quince años no se puede rescatar. No hay que ser sentimental, con el arte no se puede ser sentimental. Tienes que ser implacable porque si no estás perdido. Si te vuelves condescendiente pues la has jorobado. Lo que es malo va a la basura y ya está¹.

Fue en el momento en el que comenzó a escribir un libro nuevo de poemas, *Ítaca* (1972), con el que obtuvo en 1971 el Premio Leopoldo Panero. A partir de esa publicación, Aguirre se convirtió en una autora prolífica y sus obras han sido premiadas y bien recibidas por la crítica literaria. En 1977 recibió el premio “Ciudad de Irún” por su libro *Los trescientos escalones* (1976). En 1978 publicó en Ediciones Cultura Hispánica su libro de poemas *La otra música* y en 1994 obtuvo el Premio Galiana por su libro de relatos *Que planche Rosa Luxemburgo* (2002b). En 1995 apareció publicado por la Universidad “José Hierro” de San Sebastián, su libro de recuerdos, *Espejito, espejito* (1995) y ese mismo año recibió el XV Premio Esquíu de Poesía por el libro de poemas, *Ensayo general* (1996). En 1998 publicó el poemario *Pavana del desasosiego* (1995), con el que recibió el Premio María Isabel Fernández Simal.

¹ Entrevista inédita, editada de varias horas de conversación con Francisca Aguirre (realizada en su casa, en Madrid, durante los días 4 y 5 de diciembre del 2014). Ver Anexo I.

En el 2000 la editorial Calambur publicó *Ensayo general. Poesía completa 1966-2000*, una antología con la que obtuvo el Premio de la Crítica de la Generalitat Valenciana. En 2001 y 2002 publicó dos antologías poéticas, *Triste asombro* y *Memoria arrodillada*, respectivamente.

En 2006 apareció un nuevo poemario titulado *La herida absurda* (2006) y en 2007, *Nanas para dormir desperdicios* (2007). En 2011 recibe el Premio Nacional de Poesía con el libro *Historia de una anatomía* (2010), con el cual ya había ganado el Premio Internacional Miguel Hernández en 2010.

Es fundamental mencionar su libro *Conversaciones con mi animal de compañía* (Aguirre, 2012) que ha supuesto un ligero cambio de rumbo en su trayectoria literaria. En 2013 se publicó una antología realizada por Manuel Rico, *Detrás de los espejos. (Antología 1973-2010)*. Asimismo, la autora sigue escribiendo y tiene dos libros inéditos pendientes de publicación –según datos de la entrevista realizada²-, uno de ellos titulado *Fronteras*; el otro, *El tiempo piensa*.

1.2. La inserción de la obra de Francisca Aguirre en la poesía del medio siglo.

Como se ha comentado la obra poética de esta autora no empezó a publicarse en los años 50, como sucede en el caso de sus compañeros de generación, sino que, como tantas otras mujeres de su tiempo –es también el caso de M^a Victoria Atencia, - empezaría a publicar y a ver reconocida su obra en un período que se corresponde con el relevo generacional, es decir, con la irrupción en el panorama poético de la generación “novísima”. Esta clase de desajustes cronológicos no son infrecuentes en la literatura de autoría femenina, cuya difusión y reconocimiento aparecen lastrados por numerosos factores. Sin embargo, a pesar de dichos desajustes, ¿Se podría considerar a Francisca Aguirre una autora del grupo poético de los 50? Para ello es fundamental hacer una breve referencia al panorama histórico y repasar las características que se le han atribuido a este grupo generacional.

En primer lugar, la cuestión de las etiquetas “generacionales” suscita siempre una gran polémica en relación a la relevancia que tiene para el estudio de las obras literarias. Si bien es cierto que puede acarrear ciertos inconvenientes que acaban por

² Ver Anexo I.

confundirles –como afirma José Luis García Martín (VV.AA., 2002a:18), no deja de ser un método pragmático para señalar las características comunes que puedan tener un conjunto de autores que han nacido en un lapso temporal cercano y han compartido experiencias y aspiraciones; sin olvidar que cada uno tendrá evidentemente su personalidad y estilo propio. Sin embargo, no es menos cierto que, cada vez más, surgen voces discordantes que discuten la fiabilidad del método generacional para establecer la periodización de la literatura contemporánea.

Si nos remontamos a los antecedentes cercanos a la poesía de Francisca Aguirre, debemos recordar que, después de la guerra civil española el panorama de la poesía – y en general de la producción artística- en el país era desolador. Muchos de los poetas habían muerto durante el conflicto, otros se habían exiliado y algunos se encontraban presos.

Durante la Guerra Civil y primeros años se realizó una fuerte campaña de represión y control en todas las actividades culturales que se realizaban. En 1937 se fundó el Instituto de España que tenía como misión principal establecer los nuevos regidores de la cultura nacional y aclarar cuáles deberían ser sus instancias directoras (Ponce Gea, Isabel y Oliver Laso, Juan Jesús, 2014).

Un año más tarde, Ramón Serrano Suñer implantó la Ley de prensa con el objetivo de suprimir los diarios de la República y así convertir los periódicos en un medio más para la propaganda ideológica del Régimen. En 1966 esta ley fue sustituida por otra nueva de prensa e imprenta, promovida por Fraga Iribarne, que aparentaba dar una mayor autonomía al escritor y suprimía la censura previa, pero que simplemente intentaba ofrecer una falsa apariencia de libertad a los países extranjeros democráticos. Así, las obras literarias –cumpliendo con la ley Fraga- encontraban muchos obstáculos que impedían la progresión de la expresión artística en España. Durante las décadas posteriores a la Guerra Civil –especialmente durante los primeros años- se pretendía suprimir cualquier atisbo de idea contraria y opuesta al Régimen a través del órgano censor. De esta manera, la literatura posterior a la Guerra Civil refleja la situación sociopolítica del momento: por una parte, la sociedad sin libertad y sumida en la miseria y por otra, los mecanismos censores del Régimen.

En estas circunstancias, las opciones literarias eran escasas: negarse a la producción artística, seguir los parámetros franquistas o crear desde el potencial del lenguaje artístico que pueda camuflar mensajes socialmente contradictorios a la ideología dominante.

J. Lechner afirma que en estas circunstancias la literatura adquirió una función que no era suya, “la de medio de comunicación escrita y de representación de la conciencia política de una parte de la nación”(Lechner, 1975:7) y señala que “ni para la literatura terminó la guerra civil en 1939” (Lechner, 1975:7). Se observará en los escritores el bando político de cada uno de ellos.

Durante la década de los 40 el predominio de una estética formalista y oficial domina en el campo de la poesía. Aunque nombres relevantes como los de Rosales y Panero ofrecen una producción de considerable interés, la vida cultural española se halla, en general, muy lastrada por las circunstancias. Como síntomas de reactivación cultural cabe mencionar, cómo no, la creación de algunas revistas literarias, como, por ejemplo, *Escorial* y *Garcilaso*. Hoy puede consultarse una edición facsimilar de esta última, *Garcilaso, juventud creadora* (VV.AA., 2004).

En estos primeros años de posguerra –como bien afirma Castellet- la poesía que se escribe en España “es irrealista y formal. Hay una tendencia a las formas clásicas, favorecida por una mística de tipo político que vuelve la mirada a las ya muy pasadas glorias de la patria” (Castellet,1960:60). Poco tiempo después aparece el grupo santanderino de la “Quinta del 42” con la revista *Corcel* y posteriormente *Proel*, con José Hierro y José Luis Hidalgo.

Durante algunos años resulta complicado encontrar producciones alejadas de los mensajes aceptados por el Régimen. La narrativa elude afrontar las cuestiones que atañen a la realidad inmediata, proliferando en el mercado editorial las novelas rosa, las hagiografías y otros subgéneros, mientras que la poesía se pierde en formalismos y el teatro oscila entre la astracanada y la comedia de corto alcance.

A mitad de la década de los 40 y especialmente en los años 50, la poesía, la novela y el teatro comienzan a ofrecer muestras de conciencia social. Ciertamente, 1944, año en que se publican *Hijos de la ira* y *Sombra del paraíso* representa la temprana reacción de la lírica a los modelos oficialistas. Es también el año en que aparece la revista literaria *España* –que se convierte en el opuesto estético de *Garcilaso*. De esta forma, como señala Carriedo “la poesía española experimenta un vuelco definitivo” (2005:49). De hecho 1944 es un año muy significativo en la historia de la poesía española del interior, como afirma Melissa Lecointre, ya que “marca el despertar de una poesía que no se ajusta a los modelos estéticos impuestos tras la victoria franquista (Alonso,2016:63). Castellet remite en su antología al crítico Alarcos

Llorach ya que ofrece una perfecta definición de lo que supuso la publicación de Dámaso Alonso:

Alarcos Llorach, el crítico que ha visto con mayor finura y exactitud la evolución de la poesía española en los primeros años de la posguerra, dice que “en un ambiente de retórica clasicista y ‘divinista’ (aunque censurado desde ciertas revistas como *España*) la publicación de *Hijos de la ira* fue una especie de terremoto que subvirtió las capas poéticas e hizo aflorar a la luz los estratos latentes de que nadie hablaba [...] (Castellet, 1960:67).

Así Castellet afirma que la publicación de Dámaso Alonso se consideró “el verdadero inicio de la poesía actual española, más humana y auténtica” (Castellet, 1960: 67).

De 1944 hasta 1950 predomina la corriente de la poesía existencialista –desde distintas posiciones, desde la conciencia ortodoxamente cristiana a la religiosidad conflictiva que refleja el poeta Blas de Otero-, y a pesar de que la poesía social no aparece como tal hasta los 50, sí hay sensibilidad social en las obras de esos años.

Surge en este contexto la poesía social por el agotamiento de la poesía de evasión y religiosa. En el término “social” se observan composiciones de muy distinto nivel de compromiso político e ideológico. Sin embargo, todos los poetas compartirán una serie de rasgos formales como el coloquialismo y el prosaísmo, ya que lo fundamental es la urgencia del mensaje. ¿Quiénes son los poetas “sociales”? Resulta bastante útil consultar la nómina de poetas de la *Antología consultada* de Francisco Ribes, publicada en 1952 –como afirma Lechner (Rico, 2004: 214) o Carriedo (2005:51), quien además aporta los versos de los poetas que reflejan esa tendencia al compromiso con la sociedad a través de la poesía:

Gabriel Celaya (“La Poesía no es un fin en sí. La Poesía es un instrumento, entre nosotros, para transformar el mundo”); Victoriano Crémer (“Lanzar gorgoritos rítmicamente, mientras el hombre a secas trabaja, sufre y muere, es un delito”); José Hierro (“Confieso que detesto la torre de marfil. El poeta es obra y artífice de su tiempo. El signo del nuestro es colectivo, social”); Rafael Morales (“El poeta se encuentra en la vida con una infinidad de motivos para escribir. Unos forzosamente le han de impresionar más que otros [...] no es en la forma donde hay que buscar el espíritu del poeta”); Eugenio de Nora (“Toda poesía es ‘humana’, y ‘social’ por consiguiente”) y Blas de Otero (“Creo en la poesía social, a condición de que el poeta (el hombre) sienta esos temas con la misma sinceridad que los tradicionales”). (Carriedo, 2005:51-52)

En ella aparecen nueve poetas que respondían a dos actitudes fundamentales – como señala Balmaseda (1988): Eugenio De Nora, Victoriano Crémer, Gabriel Celaya,

José Hierro y Blas de Otero que reaccionaban contra la poesía esteticista anterior y concebían la poesía como un compromiso ético-político; frente a la actitud encarnada por Carlos Bousoño y José María Valverde, que proponían un concepto más amplio de lo real. Ambos grupos representaban en la antología la apuesta por la “rehumanización” de la poesía. Ya en la época la antología suscitó cierta polémica en cuanto a la nómina de los autores incluidos.

Lo cierto es que la “poesía social” recibió enseguida diferentes acusaciones, sobre todo en relación al lenguaje poético, ya que en muchas ocasiones primaba el mensaje comunicado, el contenido, no la forma. Miguel Ángel García (2012) rechaza la opinión del poeta José María Valverde y defiende a lo largo de la obra que muchos de los poetas sociales no solamente se preocupan por la urgencia del mensaje, sino también por la calidad estética de las composiciones:

Quienes han despreciado los pobres resultados literarios de la poesía social o la han desacreditado por su contenidismo ideológico no han reparado en la compleja teoría que, al menos en el caso de Celaya, amparaba esta práctica. No se trataba simplemente, como dice Valverde, de “contenidos a palo seco”. (García, 2012:39).

Sin embargo, los poetas sociales, como Otero y Celaya, muestran su miedo a la mala poesía social –como afirma Miguel Ángel García (2012:48). Es importante también analizar, como reflexionaron muchos de los poetas, si la poesía social estaba cumpliendo su finalidad: su voluntad de popularización, de hablar al pueblo y a ello se refiere sobre todo el poeta José Hierro: “Los poetas hablaron del pueblo, pero no al pueblo. En eso consistió el fracaso. Otra vez el lenguaje creado para comunicar con su vecino quedó reducido al ámbito de los clérigos” (Hierro en García, 2012:60).

Algunos de los poetas del medio siglo serán etiquetados como “sociales” en sus inicios –como afirma José Batlló en su *Antología de la nueva poesía española* (1968), apoyándose en palabras del poeta Ángel González:

La mayoría de los poetas de aquella hornada representados en esta antología cargaron con la etiqueta de “poetas sociales”. “Hijos de Blas de Otero”, se les llamó entonces. Pero como dice Ángel González (uno de los más afectados, por cierto), “decir poesía social no es decir nada, es caer en una simplificación que puede falsearlo todo. Pero, por debajo de tanta confusión, hay una alusión directa a realidades más profundas, poéticas y extrapoéticas, con las que, sinceramente, no me desagrada sentirme relacionado” (Batlló, 1968:15)

Este sería el panorama de las primeras publicaciones de los jóvenes poetas que pasarían a ser etiquetados por algunos como “La Generación del 50”, pero ¿realmente existió la generación del cincuenta? A este respecto es fundamental la aportación de Juan José Lanz en *Las palabras gastadas* (Lanz, 2009), en donde reflexiona en torno a esta cuestión ya planteada por Antonio Gamoneda en 1996: “¿Existe o existió la generación del cincuenta? Para responder con rotundidad: dudo mucho de que exista realmente esa ‘generación del 50’” (Gamoneda en Lanz, 2009:9). Ni la antología *Veinte años de poesía española (1939-1959)* de José María Castellet (1960) ni en la de José Batlló (1968) aparece la etiqueta de “Generación del 50”.

Juan José Lanz realiza una breve síntesis de las distintas posturas que ha habido en torno a esta etiqueta de Generación del 50 y señala dos antologías del grupo literario en las que no aparece dicho término: la de Juan García Hortelano, llamada *El grupo poético de los años 50 (Una antología)* de 1978 y la de Antonio Hernández, *Una promoción desheredada: la poética del 50* de 1976. Asimismo, en las recientes antologías dedicadas al período tampoco aparece la etiqueta de “generación”: *Poetas españoles de los cincuenta* de Ángel Luis Prieto de Paula, publicada en 1995 y en el 2002, y *La promoción poética de los 50* de Luis García Jambrina, publicada en el 2000.

Ya en 1961 Luis Jiménez Martos en su antología *Nuevos poetas españoles* (Jiménez, 1961) descartaba el término “generaciones”: “Yo creo poco en esquemas ‘generacionales’ que, en nombre de ciertas vigencias, traten de oscurecer a los que no han creado con arreglo a ellos. [...] Me interesan más los poetas, uno a uno, que las escuelas poéticas” (Jiménez, 1961:11). A pesar de señalar la importancia de la individualidad de cada poeta, el crítico sí utiliza el término de promoción:

Si el término “generación” acabamos de desecharlo para evitar rigideces y frivolidades –hay “generaciones” que se inventan en el café, en una casa particular o en un manifiesto firmado por cuatro amigos-, el de promoción nos viene a la medida. No es prefabricado ni prejuzga nada. Las coincidencias han de darse, naturalmente, sin previo acuerdo. (Jiménez, 1961:12)

Por otra parte, muchos de los poetas rechazan también el término de generación, como Francisco Brines que distinguía entre grupo y generación y se decantaba por la etiqueta de “grupo”, al igual que Goytisolo. Ángel Crespo también prefiere el término “grupo poético del 50” y señala que el núcleo fue el grupo barcelonés, como también admite Carme Riera.

Lanz también cita a Carlos Bousoño quien, en 1974 en el “Prólogo” a la poesía reunida de Francisco Brines, planteó la definición de “una segunda generación de la posguerra española” (Lanz, 2009b:13), que presentaría diferencias con la poesía social.

Aparecen muy diversas denominaciones o etiquetas -de los que citaré algunas: “Generación del 51”, “Grupo del 50”, “Grupo o Escuela de Barcelona” (propuesta por Carme Riera, pero que solo incluiría a los poetas nacidos y formados en esa ciudad), “Promoción del 55”, “Promoción desheredada”, la “Promoción del 60”. Miguel García Posada en su libro *40 años de poesía española. Antología 1939-1979* (1979) prefiere esta última ya que afirma que estos escritores no imponen su poética en la década de los 50, sino más tarde, en los 60. También Jose Olivio Jiménez (1972) se decanta por “Promoción del 60” considerando que es hasta ese momento en el que alcanzan una plenitud de voz. Los propios poetas vacilan acerca de la terminología adecuada. José Manuel Caballero Bonald niega la etiqueta de “generación”, prefiriendo el término “grupo” ya que “El grupo del 50 es eso concretamente: un grupo dentro de una generación y en ningún caso una generación definida o configurada por un grupo” (VV.AA., 2002a: 9). Por su parte Carlos Bousoño prefiere el término de “promoción”, mientras que Goytisolo también se decanta por la etiqueta de “Grupo del 50” y señala quienes formarían parte de esta:

Nos llaman los poetas de los 50, supongo que se debe a que todos nosotros — no éramos muchos, hoy sólo quedamos vivos Ángel González, José Manuel Caballero Bonald, Claudio Rodríguez, Francisco Brines, Carlos Sahagún, José Ángel Valente y yo- empezamos a publicar en la década de los 50. Mejor «grupo» que «generación», pues éramos un grupo de amigos. (Goytisolo en Delgado, 1990:7)

Asimismo, se han conocido también otros nombres como “los niños de la guerra” o “la generación herida” —como señala Magdalena González (2009). El término “Los niños de la guerra” es significativo ya que el concepto lo puso en circulación Josefina Rodríguez Aldecoa en su libro homónimo de 1984.

Sin embargo, Ángel González aclara que el rótulo de “niños de la guerra” fue propuesto por Luis Jiménez Martos en una antología anterior al libro de Josefina Aldecoa, (VV.AA., 2002a: 99), titulada *Nuevos poetas españoles*. (VV.AA., 2002a: 19). De igual manera resulta acertado el término “niños de la guerra” ya que la memoria de la contienda desde el punto de vista de un niño figura en sus textos literarios, de una manera u otra, aunque sí es cierto que no solamente formarían parte de esta generación los poetas, sino también los narradores y dramaturgos.

A este respecto algunos autores y críticos, como José Manuel Caballero Bonald o Ángel González, rechazan el rótulo de “niños de la guerra” y se decantan por el de “los adolescentes o los jóvenes de la posguerra” (VV.AA., 2002a: 99) ya que consideran que la experiencia de la Guerra Civil fue vivida como niños pero de manera distinta, no puede considerarse una experiencia compartida porque unos estaban ganando y otros la estaban perdiendo; al igual que fue distinto vivir el conflicto en el campo de batalla o en una zona alejada de la contienda. De ahí por ejemplo que Jaime Gil de Biedma evoque sus años de la guerra como años de infancia feliz. Gil de Biedma asume que sus ideas cambiaron mucho después de que comenzara la posguerra, y es probable que otros autores comprendieran también la dura realidad siendo ya adultos, una vez superada la etapa formativa inicial, fuertemente adoctrinadora. Así señala Ángel González que lo que sí les ha unido es la experiencia de la posguerra.

En el libro *Los niños de la guerra*, Josefina Aldecoa selecciona a una serie de narradores que vivieron la guerra como niños, etiquetándolos como la Generación del 50, en la que se incluye:

La mía es la generación de los niños de la guerra, de nuestra guerra civil. Niños que habíamos nacido entre 1925 y 1928 o poco más y que al estallar la guerra teníamos entre 8, 9, 10, 11 años; la edad de la infancia consciente.

En distintos pueblos y ciudades, en una zona u otra del conflicto, los niños del 36 vivimos una misma experiencia que nunca hemos olvidado y que, de un modo u otro, nos ha influido a todos. (Aldecoa, 1983:9)

La autora señala también características no solo de los narradores, sino de los escritores –de cualquier género literario- que vivieron el conflicto bélico como niños:

Cuando empieza a escribir todo este grupo de niños de la guerra, de algún modo coinciden en la forma y, sobre todo, en el fondo, en los temas. Tanto poetas como narradores sienten la necesidad de hablar de lo que ven a su alrededor, una España más bien triste, más bien deprimida, destrozada, con unas gentes que no acaban de recuperarse y, además, sometidas a una censura terrible en lo intelectual. Eso fue lo que encontramos en nuestra juventud. Es natural que en los primeros versos, cuentos y narraciones de estos jóvenes escritores se refleje esa realidad. (VV.AA., 2002 a: 93).

El concepto lo recoge María Luisa Pazos en una tesina titulada precisamente *La generación poética de los niños de la guerra* (2002) que se centra en el estudio y análisis de los poetas que vivieron su infancia durante la batalla y que la autora define así:

Se trata de poetas “peninsulares”; de poetas nacidos en diferentes lugares de España, pero con muchos denominadores comunes, los suficientes como para ejemplarizar en ellos una poética, una forma de concebir el hecho poético, una manera de expresarlo que los unía y a la vez los diferenciaba de otros poetas coetáneos y contemporáneos. (Pazos, 2002: 9)

Pazos selecciona a una serie de poetas para el estudio comparativo de sus obras: Ángel González, Enrique Badosa, José Ángel Valente, Eladio Cabañero, Claudio Rodríguez y Carlos Sahagún, ya que considera que estos son los que reflejan mejor esos denominadores comunes. Algunas características y temas señalados por Pazos se reflejan también en la poética de Francisca Aguirre y se irán comentando en los apartados correspondientes.

Otra cuestión relevante es ¿cuándo y dónde aparece por primera vez la conciencia generacional de la joven literatura de la década de los cincuenta? Juan José Lanz propone que es entre 1950 y 1954 con la publicación de la revista *Laye*, publicada en Barcelona; o incluso un año antes, en 1949, ya que Alfonso Costafreda obtiene el Premio Boscán por *Nuestra elegía* (Lanz, 2009b:14). En 1955 el “cuerpo” generacional –incluyendo también a los novelistas– adquiere cierto relieve y en 1959 hay toda una serie de hechos que marcan ese año como el central en la promoción de jóvenes escritores: el I Coloquio Internacional de Novela en Formentor, Juan Goytisolo reúne diversos artículos en *Problemas de la novela* y toda una serie de actos promocionales del grupo de jóvenes poetas... (Lanz, 2009b:18-19).

Ahora bien, ¿cuál sería la nómina de poetas de esta grupo o promoción poética de los 50? y sobre todo ¿qué criterios se han tenido en cuenta para insertarlos o excluirlos de este período literario? Evidentemente en esta cuestión también hay discrepancias. Por ejemplo, Pere Rovira (1996) afirma que los poetas más representativos del medio siglo aparecen en el poema “En el nombre de hoy” de Jaime Gil de Biedma:

Finalmente a los amigos,
compañeros de viaje,
y sobre todo ellos
a vosotros, Carlos, Ángel,
Alfonso y Pepe, Gabriel
y Gabriel, Pepe (Caballero)
y a mi sobrino Miguel,
Joseagustín y Blas de Otero.
(Gil de Biedma en Rovira, 1996:18)

Es decir, serían los poetas Carlos Barral, Ángel González, Alfonso Costafreda, José Ángel Valente, Gabriel Celaya, Gabriel Ferrater, José Manuel Caballero Bonald, Miguel Barceló y José Agustín Goytisolo, que son los que más aparecen en las fotos generacionales. Sin embargo, tal como aclara Rovira, llama la atención la presencia de Gabriel Celaya y Blas de Otero, los poetas más representativos de la poesía social; pero aclara que todos estos poetas presentan el tema de “la mala conciencia”, ya que muchos de ellos eran “señoritos de nacimiento”.

En este estado de la cuestión son fundamentales las aportaciones de la Dra. Payeras Grau, ya que uno de sus proyectos de investigación trata precisamente sobre este asunto que sigue suscitando tanta polémica. Payeras afirma que la “poesía de los años 50 ha sido ya ampliamente historiada en muchos de sus aspectos” (Payeras, 2013a:7) en los que se incluirían los “principales poetas de los años 50: Gil de Biedma, Barral, González, Caballero Bonald, Goytisolo, Valente, etc., ...” (Payeras, 2013a: 7), que es la nómina más frecuente en las antologías y manuales de literatura. Sin embargo, Payeras declara que “la riqueza y variedad se extienden indudablemente más allá de esos nombres, y así lo corroboran también un valioso conjunto de estudios que ensanchan el horizonte hacia poéticas menos divulgadas, pero de indudable relieve y prestigio entre los lectores y estudiosos de la literatura” (Payeras, 2013a: 8).

Uno de los criterios más populares a la hora de establecer quiénes formarían parte de la “Promoción poética del 50” es la fecha de nacimiento de los poetas –aunque también se han propuesto diferentes lapsos de tiempo-, el más común es el que abarca el período de 1924 a 1938, propuesto por Carlos Bousoño –como señala Luis Javier Moreno (VV.AA., 2002a) y también Juan José Lanz (2009b:13). Otros críticos y antólogos, como José Batlló, afirman que son aquellos poetas “nacidos con anterioridad al 35” (Batlló, 1968:12).

Sin embargo, en las distintas nóminas generacionales, es muy infrecuente la inclusión de escritoras. Una excepción es la inclusión de M^a Victoria Atencia en la antología *Poetas españoles de los cincuenta* de Ángel Luis Prieto de Paula (2002) publicada por primera vez en 1995 y reeditada en 2002. En estos florilegios y en los panoramas críticos es prácticamente inexistente la figura de Francisca Aguirre, por lo que llama la atención por su excepcionalidad el hecho de que su nombre se incluya en la Generación del 50 en un manual de la poesía del Siglo XX publicado por la Consejería de Educación (Secundino, 2009).

Por otra parte, Caballero Bonald en el congreso de 1999 “El grupo poético del 50, 50 años después” afirmaba que “en término estrictos, el grupo del 50 estaba integrado por Ángel González, Costafreda, Barral, Ángel Crespo, José Agustín Goytisolo, Gil de Biedma, Valente, López Pacheco y yo mismo”, a los que se unieron dos poetas “por meras razones de calidad: Francisco Brines y Claudio Rodríguez” (VV.AA., 2002a: 12).

Caballero Bonald señala el compromiso antifranquista como el principal factor de cohesión entre los escritores del grupo del 50, la oposición a la dictadura y la lucha clandestina. En este sentido es significativo el homenaje a Antonio Machado que se organiza en Collioure el 21 y el 23 de febrero de 1959, con motivo del vigésimo aniversario de su muerte, al que acuden, entre otros, Blas de Otero, Alfonso Costafreda, Ángel González, José Agustín Goytisolo, José Ángel Valente, José Manuel Caballero Bonald, Carlos Barral y Jaime Gil de Biedma. Ángel González afirma también que esa lucha contra la dictadura dio cohesión al grupo poético (VV.AA., 2002a:103).

También la importancia del homenaje en Collioure por parte de los poetas del grupo del 50 es destacada especialmente por la Dra. Payeras y Carme Riera. De hecho, organizaron el congreso “1959: De Collioure a Formentor” y en sus ponencias – publicadas las actas posteriormente bajo el libro con título homónimo (Riera, Carme y Payeras, María, 2009)- señalan el homenaje como símbolo contra el régimen político y elemento de cohesión entre los poetas del 50. También es significativa la publicación de *La escuela de Barcelona: Barral, Gil de Biedma, Goytisolo: el núcleo poético de la generación de los 50*, de Carme Riera (1988). Asimismo, la Dra. Payeras destaca como el nombre de esa localidad donde realizaron el homenaje a Antonio Machado, sería después el nombre de una colección poética donde publicaron muchos de los poetas de la joven poesía de esos años:

impulsaron un proyecto editorial cuya fase decisiva sería la salida al mercado de la ‘Colección Colliure’ en la que llegaron a publicar dos poetas de la cuerda “social”, Gabriel Celaya y Gloria Fuertes, pero que, por encima de todo, fue la plataforma de lanzamiento para algunos poetas de entonces, a saber: González, Caballero Bonald, Barral, Goytisolo, Gil de Biedma, Valente, López Pacheco, Crespo y Costafreda. (Riera, Carmen y Payeras, María, 2009: 128)

La Dra. Payeras señala también la fundamental relevancia que tuvo la figura de Antonio Machado, al que casi todos ellos dedicaron poemas-homenaje en fechas próximas a la conmemoración machadiana, y sin duda Machado se convirtió en un

referente fundamental para sus obras poéticas, estando muy presente en juegos intertextuales. Este último aspecto, sin duda, está presente en la poesía de Francisca Aguirre, siendo Machado uno de sus referentes más destacados.

El homenaje en Collioure, su apego a la figura de Machado como referente moral y el hecho de que una de las actividades grupales con mayor proyección fuera la creación de la “Colección Colliure” de poesía, ha hecho que María Payeras se refiera a un significativo núcleo generacional como “los poetas de Colliure”.

Juan José Lanz también declara la relevancia del homenaje señalando como significativo “que Gil de Biedma en su poema ‘En el nombre de hoy’, que abre *Moralidades*, recoja la nómina completa de los poetas que acuden al homenaje de Collioure bajo un elemento estilístico unificador: ‘escritores/ de poesía social’” (Lanz, 2009b:19), por lo que el homenaje se convierte en un hecho unificador de los grupos barcelonés y madrileño de lucha contra el franquismo desde la literatura. También Castellet señala que la “característica fundamental de la generación es la voluntad de usar la literatura como arma política” (Lanz, 2009b:21), aunque Castellet emplea como sinónimos “grupo” y “generación”, y no significan lo mismo.

Asimismo, Caballero Bonald en la mesa redonda de este mismo congreso señala la amistad y las mismas lecturas como características comunes al grupo poético del 50 (VV.AA., 2002a: 102), incidiendo en la conciencia de grupo que se había instalado en ellos y en la necesidad que sentían de unir sus fuerzas:

Yo pienso que había una astucia corporativa clarísima en los poetas del 50. Nosotros nos unimos por razones de conveniencia literaria y de estrategia política. En primer lugar, los de Barcelona (Barral, Gil de Biedma y Goytisolo); a través de ellos Valente, Ángel y yo, y con posterioridad, otros dos grandes poetas, Paco Brines y Claudio Rodríguez. También pensábamos que, juntos, podíamos tener más fuerza, ascender más pronto a las cumbres del Parnaso. [...] Éramos conscientes, insisto, de la viabilidad operativa de ese grupo. (VV.AA., 2002a: 104)

Es siempre complicado afirmar qué autores pertenecen a un determinado grupo poético, aunque sí que se observa la repetición de ciertos nombres en las antologías que se han ido comentando y es un criterio que se ha tenido en cuenta a la hora de incluir o no a un poeta en el grupo. Sin embargo, tal como afirma Juan José Lanz (2009b:32-33), en las antologías publicadas en los últimos años se plantean distintas perspectivas sobre el grupo del 50. Por ejemplo, en la de Ángel L. Prieto de Paula, publicada en 1995, presenta a los poetas de otras selecciones (Barral, Brines, Caballero Bonald, Gil de Biedma, Ángel González, Goytisolo, Grande, Claudio Rodríguez,

Sahagún y Valente), con otros poetas raramente antologados, como María Victoria Atencia, Miguel Fernández, Antonio Gamoneda o Rafael Guillén). La antología *Partidarios de la felicidad* del 2000, preparada por Carme Riera se centra en el grupo catalán y la publicada por Vicente Gallego en 2006, *El 50 del 50* reivindica algunas voces que han quedado marginadas del grupo poético.

Por otra parte, resultan interesantes los rasgos que señala José Luis García Martín para lo que él defiende como “Segunda generación poética de posguerra”, destacando sobre todo que han sido los niños de la guerra, que se conocen la mayoría en las universidades y que buscan alejarse de la poesía meramente social:

Es la primera generación que no ha combatido en la guerra civil, aunque la haya padecido de una u otra forma. Son los niños de la guerra civil. Algunos conocieron la educación republicana. Todos conocen el represivo y castrante sistema educativo del franquismo. Unos proceden del bando de los vencedores, otros del de los vencidos. los nuevos núcleos poéticos de los años cincuenta surgen un poco por todas partes: en Cádiz, en Sevilla, en Jerez, en Palencia, en Barcelona, en Madrid... Son jóvenes que se agrupan con otros fines y crean, por lo general una revista de precaria economía y breve vida. Poco a poco van encontrando sus afinidades, su tradición; van encontrándose ellos mismos unos con otros en las cafeterías de la Facultad (como cuenta Barral en sus memorias), ya que la Universidad sirve de poco en la vida literaria: sirve sólo como lugar de encuentro, los pasillos son más importantes que las aulas. Estos jóvenes poetas del cincuenta buscan referentes próximos, poetas de más edad que les permitan enlazar con la poesía de antes de la guerra y superar la anemia franquista... (VV.AA., 2002a: 18-19)

También resulta representativa de la poesía española de posguerra es la antología *Veinte años de poesía española* publicada por José María Castellet en 1960, a raíz de las conversaciones mantenidas con otros poetas durante el encuentro en Collioure. En su introducción repasa Castellet las distintas tendencias de la poesía española desde finales del XIX señalando la importancia que tiene el contexto histórico y sociopolítico en la interpretación de los textos literarios:

Hoy, no es posible ya intentar seriamente un estudio crítico filosófico, literario o artístico, si no es partiendo de una base histórica, construyendo la interpretación de los fenómenos culturales sobre un análisis de los hechos sociales, económicos y políticos que han rodeado, determinándola, la gestación de la obra. (Castellet, 1960: 14).

En cuanto a los poetas de la década de los cincuenta, Castellet indica algunos de sus rasgos. Estos escritores adquieren cierta conciencia poética común y se reúnen para la conmemoración del XX aniversario de la muerte de Antonio Machado, autor al que admiran y cuya influencia se deja sentir, porque “encuentran ahora en la obra de

Machado un eco de las preocupaciones del mundo que viven” (Castellet, 1960:101), elemento que ya se ha mencionado en relación a otros críticos.

Asimismo, Castellet señala varios rasgos de estos poetas del 50 que merece la pena mencionar: Machado les influye temática y formalmente, ya que tienden a la sencillez expresiva y al lenguaje coloquial; su tema fundamental es el hombre histórico que pertenece a su mundo en transformación; muchas de sus obras tienden a incluir elementos autobiográficos; en sus obras se abre paso la consideración de la vida humana como solidaridad y conciencia crítica y poética. Aunque Francisca Aguirre no formó parte del grupo realista patrocinado por Castellet ni fue tenida en cuenta, en ningún caso, como autora afín a la estética realista, lo cierto es que estos rasgos esenciales se reproducen en la poética de Aguirre quien, no obstante, no comenzó a despuntar como poeta hasta mucho después, cuando ya en el horizonte literario asomaba el relevo generacional novísimo.

Por ejemplo, Manuel Rico (2011) señala la importancia del lenguaje directo, casi coloquial, en relación a la obra *Historia de una anatomía* de Francisca Aguirre, destacando que ese rasgo es propio de los poetas del 50 como Ángel González, Sahagún y Cabañero. La afirmación de Rico, que sería aplicable al resto de la obra de Aguirre, plantea los rasgos propios de la oralidad como algo extendido entre numerosos miembros de la generación del medio siglo, y no exclusiva de los citados.

Estos mismos rasgos y otros son señalados por Francisco Ribes en una nueva antología publicada en 1963: *Poesía última*. En ella destaca el antólogo la influencia de Machado, su interés por lo biográfico (infancia), e histórico (patria), el carácter más solidario que social de su poesía y la depuración de la forma de expresión.

Resultan también relevantes las antologías canónicas publicadas en 1978, citadas anteriormente: *El grupo poético de los años 50* de Juan García Hortelano y *Una promoción desheredada: la poética del 50* a cargo de Antonio Hernández, que tratan de fijar los nombres y las circunstancias de los poetas del 50, entendido como una generación configurada, a pesar de que muchos rechazaban esa etiqueta generacional. García Hortelano señala algunos rasgos de estos poetas –algunos ya mencionados por otros críticos, y destaca especialmente la premisa de tipo histórico-biográfico: haber vivido de niños la Guerra Civil, el rechazo del sistema educativo y cultural del franquismo, el culto a la amistad, el inconformismo burgués, el humor, el tema de España sin altisonancias, el historicismo y la metapoésía.

En este sentido, a lo largo del análisis de esta tesis, se reflejará que, a pesar de que Francisca Aguirre no publique en esos años, es cierto que en su poética se reflejarán características similares. Como tendré ocasión de desarrollar más adelante, tanto en su obra poética como en su obra autobiográfica, Aguirre describe su vivencia de la Guerra Civil y la posguerra desde el recuerdo infantil. El tema de la memoria es fundamental en Aguirre, señalando la imposibilidad de borrar el pasado, así como la necesidad de que la memoria sirva para evitar los errores en el presente y el futuro. De igual manera y a pesar de la crítica negativa y la tristeza que reflejan muchos poemas de la autora, es cierto que la ironía y el humor son dos recursos frecuentes en su poética. Asimismo, la reflexión metapoética es un tema importante en la obra de Francisca Aguirre, ya desde su primera obra *Ítaca*, como se comentará en el capítulo 4 “La cultura como refugio” del presente estudio.

López-Pasarín (2007) también señala los rasgos de la “Generación del 50” y coincide con los otros críticos: es una poesía de corte narrativo, cercana a la lengua hablada, y sobre todo a través de ella denuncian –no todos los poetas- la situación sociopolítica del país y aspiran a su transformación. Si bien muchos de los poetas del medio siglo adscriben una parte significativa de su obra a una modalidad desarrollada de la poesía social –lo que Jiménez ha calificado como “poesía crítica” en su antología *Diez años de poesía española. 1960-1970 (1972)*-, irán gradualmente pasando del “nosotros” al “yo” y darán testimonio de sus vivencias con valor testimonial pero nunca a costa del lenguaje. Los poetas de los cincuenta luchan contra el empobrecimiento del lenguaje de la poesía social.

Fue también José Olivio Jiménez (1964) quien puso de relieve la importancia de la temática temporal en la poesía contemporánea y analizó el tratamiento del tema en autores como Aleixandre, Cernuda, Hierro, Bousño y Brines.

En el análisis de Jiménez, la temporalidad muchas veces aparece relacionada con la muerte, la infancia o la memoria, temas que son fundamentales también en la obra de Francisca Aguirre. En este sentido, ha sido también Jiménez quien ha señalado la influencia de Antonio Machado en los poetas de posguerra. Lo hizo primero en un interesante artículo donde señalaba la gran admiración que los poetas de la posguerra sintieron por la obra de Antonio Machado y apuntaba las líneas que reflejan la influencia de este autor en las composiciones de generaciones más jóvenes. El crítico va nombrando a diferentes poetas-críticos que señalaron ya la influencia poética de Antonio Machado en los poetas del 50 e incluso en la Generación anterior. Por ejemplo,

Luis Cernuda en 1957 dice así: “Y es que los jóvenes, y aun los que han dejado de serlo, encuentran en la obra de Machado un eco de las preocupaciones del mundo que viven, eco que no suena en la obra de Jiménez” (Cernuda en Jiménez, 1977:15).

Se plantea la cuestión del porqué es Antonio Machado una referencia para los poetas del 50. Además de los temas característicos de la poética machadiana (el paso del tiempo, la infancia, la muerte), José Hierro señala que más allá de la temática, lo decisivo fue la emoción que provocaban sus poemas y las inquietudes que reflejaban la obra poética de Antonio Machado: “Según este punto de vista, es probable que atraiga de Machado su visión de España, lo que en *Campos de Castilla*, sobre todo, hay de protesta y de dolor” (Hierro en Jiménez, 1977:17).

También se ha señalado la influencia del lenguaje coloquial de Antonio Machado en los poetas de posguerra y José Olivio Jiménez lo cuestiona, afirmando que más bien “trataron de emularle en sus maneras populares –innegable en bien definidas parcelas de su producción–; o con mayor frecuencia, hicieron suyos el ademán enfático y el acento retórico que el dolor y la denuncia condicionaban” (Jiménez, 1977:25). Este artículo, “La crítica ante el tema de Antonio Machado y su relación”, fue una de las primeras aproximaciones del crítico a la presencia machadiana en la poesía posterior a la Guerra Civil, lo que será un tema fundamental en su investigación posterior, sobre todo en el libro publicado junto a Carlos Javier Morales, *Antonio Machado en la poesía española: la evolución interna de la poesía española, 1939-2000* (Jiménez, José Olivio y Morales, Carlos Javier, 2002).

Uno de los recursos más característicos de la generación es la ironía –también presente en la poética de Aguirre que sirve para evitar las trampas de la efusión de los sentimientos –que utilizaban los poetas del 50.

En su revisión general, López-Pasarín (2007) señala que los poemas de estos autores están llenos de incisos (me parece, creo ahora...), expresiones atenuadoras (debía de...), adverbios y formas como “acaso”, “puede ser que” ...–que reflejan una actitud escéptica. Uno de los autores que de forma más recurrente utiliza este tipo de recursos es José Manuel Caballero Bonald, tal como ha visto Payeras (1997).

Desarrollando algunos elementos ya recurrentes en la poesía social practicada por autores de la generación anterior, aparecen también los recursos propios de una poesía narrativa y descriptiva, como las largas enumeraciones, las gradaciones, los recursos de repetición, comparaciones y metáforas.

En cuanto a la métrica, en el 50 se abandonan las estrofas cerradas y la forma habitual es la silva de versos impares y se introducen abundantes rupturas de ritmo, en forma de pie quebrados y el encabalgamiento es común. La rima prácticamente desaparece o queda reducida a algunos versos asonantes. Este tipo de métrica también es característica de la obra poética de Francisca Aguirre, si bien en algunos de sus libros, como *Ensayo general (1981-1993)*, (Aguirre, 2000:211-260), se decanta por el uso del soneto. No se debe confundir esta obra con su posterior antología publicada bajo el mismo título, *Ensayo general (Poesía completa 1966-2000)*.

Por su tardía incorporación al mercado editorial, Francisca Aguirre no participó en modo alguno de la conocida polémica generacional que contraponía los conceptos de comunicación y conocimiento, pero como bien declara Luis García Montero, los poetas del 50 tomaron conciencia de la necesidad de independencia del texto literario como artificio estético; es decir, de reivindicar el propio hecho de la escritura y el poema no es un “simple panfleto”, sino que apuestan por una poesía política que parta también del conocimiento (VV.AA., 2002a:116-117). Esta polémica generacional, de la que mucho se ha escrito, ha sido descrita y analizada por Lanz (2009a), quien ha reunido y puesto también al alcance del lector actual los textos principales de este debate. No quisiera extenderme demasiado en este punto, pero sí considero relevante hacer una breve referencia y relacionarlo con la poética de Francisca Aguirre.

Debe tenerse en cuenta que también la propia poesía se convirtió en espacio donde establecer posiciones estéticas, dando lugar al desarrollo de una poesía autorreferencial abundante, después de haber sido enérgicamente defendida por parte de los poetas sociales la idea de que la poesía es esencialmente una forma de comunicación, idea que tuvo su principal refrendo teórico en los conocidos textos de Vicente Aleixandre y Carlos Bousoño.

Como apunta Lanz, la primera vez que Aleixandre defiende la idea de la poesía como comunicación es en el discurso de ingreso de la Real Academia Española, el 22 de enero de 1950. Posteriormente publica en las revistas *Ínsula* y *España*, una serie de aforismos bajo el título “Poesía, moral, público” y “Poesía: comunicación. Nuevos apuntes” (2009 a: 31). Las ideas aleixandrinistas se hacen eco entre los poetas seleccionados para la *Antología consultada de la joven poesía española* de Ribes, publicada en 1952. Y en el mismo año, Carlos Bousoño publica la primera edición de *Teoría de la expresión poética*, en la que la idea de la poesía como comunicación “adquiere una fundamentación teórica” (Lanz, 2009 a: 36).

En la poética de Francisca Aguirre se observan ambas posturas, ya que en algunos poemas la autora expresa en sus versos la poesía como una forma de comunicación, especialmente aquellos poemas autobiográficos en los que expresa el dolor y la tristeza por la pérdida del padre. Sin embargo, en otros poemas también estará presente la idea de la poesía como conocimiento, como son aquellos en los que reflexiona sobre la propia poesía.

Algunos autores, entre otros Payeras (en VV.AA., 2002a), Riera (1987), García Martín (1986), etc., han señalado como relevante rasgo común el interés de los poetas del medio siglo por la literatura hispanoamericana. El tema ha sido objeto principal de estudio en el volumen 9 de la revista *Mitologías hoy* (VV.A.A., 2014), que se centra en la influencia del mundo hispanoamericano y las relaciones con este en tres poetas del medio siglo, José Agustín Goytisolo, José Manuel Caballero Bonald y Jaime Ferrán.

Francisca Aguirre refleja en su obra literaria la estrecha vinculación que ha tenido con el mundo cultural hispanoamericano. Su marido fue director de la revista *Cuadernos Hispanoamericanos* –como declara en su entrevista:

Francisca: Andábamos muy escasos de dinero porque los sueldos eran pequeños, ni Félix ni yo teníamos estudios, pero al fin y al cabo él trabaja como Jefe de Redacción en *Cuadernos Hispanoamericanos* con José Antonio Maravall. Fueron épocas en las que hubo que acogerse a todo lo que se podía. (Ver Anexo I).

De hecho, ella también publicó en la revista, por ejemplo, en el homenaje a César Vallejo, con “Los poetas, con César Vallejo. Quince de abril de mil novecientos treinta y ocho” (Aguirre, 1988). Además, la autora cita a algunos poetas hispanoamericanos, especialmente a Vallejo, del que se refleja también su influencia en su poesía, y al que también le dedica unas palabras en *Los maestros cantores*: “¿Sabías, César, que el mundo es muy pequeño?” (Aguirre, 2000:342). También dedica hermosas palabras en la misma obra a otros escritores hispanoamericanos como Rubén Darío, Pablo Neruda o Jorge Luis Borges, y es significativa la admiración que expresa hacia las poetas hispanoamericanas Alfonsina Storni, Delmira Agustini y Olga Orozco.

La relación que tuvieron ella y su marido con artistas hispanoamericanos la refleja en sus composiciones poéticas, pero también lo cuenta con gran cariño en *Espejito, espejito* (Aguirre, 1995) y en sus entrevistas:

Francisca: Esta casa ha sido una casa llena de gente maravillosa, y esa ha sido también la vida para mí: amigos, poetas, gente de teatro, músicos, gente que venía huyendo de las dictaduras americanas. Como te decía, la relación de Félix con Latinoamérica fue muy intensa. Juntos viajamos a Argentina, allá por los años 70, y allí también conocimos a gente extraordinaria, por ejemplo, a Olga Orozco, una mujer y una poeta impresionante³.

Por otra parte, la disociación “entre el ‘yo’ del autor y el ‘yo’ enunciado, que da lugar en muchos poemas a un juego de máscaras, de ocultamiento y desvelamiento, muy interesante” (Payeras en VV.AA., 2002a: 122), que ha sido señalada como un rasgo común a muchos autores del medio siglo, es una característica presente en la obra de Francisca Aguirre, especialmente en su primera obra poética, *Ítaca* (1972), en la que la Aguirre recurre al personaje femenino mitológico de Penélope, o también en *Qué planche Rosa Luxemburgo* (2002b), una obra en prosa en la que la narradora protagonista es una ama de casa, que a través de los datos biográficos que va ofreciendo, se identifica con la autora. Todo ello se analizará más detenidamente a lo largo de los capítulos del presente estudio.

Aunque Aguirre pertenezca generacionalmente al bloque del medio siglo y su obra contenga rasgos que la asimilan a la de otros autores del momento, no ha sido, desde luego, estudiada entre los autores canónicos del momento. Lamentablemente, son muchos los autores valiosos de esta época que no han recibido la atención merecida. El proceso de canonización de un núcleo reducido, en gran medida vinculado a la estética social-realista, ha marginado de los estudios académicos a autores pertenecientes a otros grupos que fueron muy activos en los 50 y que también incluyen a figuras de gran prestigio, ignorando, por otra parte, a las poetisas de esa época, que raramente ocupan espacio en las antologías y que sólo muy recientemente comienzan a ser reivindicadas en el panorama crítico.

Las aportaciones de la Dra. Payeras son fundamentales en relación al estudio de la poesía del medio siglo. Así afirma “la existencia de un núcleo generacional muy bien definido que, capitaneado por los autores de la “Escuela de Barcelona” planificó una estrategia sistemática orientada al relevo generacional, vinculado a una poética realista comprometida con la situación histórica del país” (Payeras, 2013a:7). El grupo POESCO (Poesía Española Contemporánea) lleva años dedicado a la investigación de los autores del medio siglo que han quedado en las orillas del canon. Las principales aportaciones son las publicaciones del grupo *Desde las orillas. Poetas del 50 en los*

³ Ver Anexo I.

márgenes del canon (Payeras, 2013a) y *Fuera de Foco. Aproximaciones a la diversidad poética del medio siglo* (Payeras, 2016), en las que se promueve el análisis de autores de los cincuenta que, a pesar de su indudable calidad, no han recibido, por distintas razones, suficiente atención por parte de la crítica especializada. Entre los autores marginados del canon, un núcleo significativo es el de las escritoras, invisibilizadas en antologías y estudios críticos. Herмосilla Álvarez incide en este hecho -“Significativo es el caso de las antologías poéticas, que parecen escamotear espacio a las mujeres” (2011:65)-, señalando, asimismo la ausencia de escritoras en los libros de texto del sistema educativo, en los que se fija el canon académico.

Las autoras de edad similar a Francisca Aguirre componen una generación de características y experiencias muy variadas. El nivel de estudios es desigual: desde la formación básica a la enseñanza superior y algunas que fueron autodidactas –como señala María Payeras (2009a:37). Asimismo, se observa en sus obras distintas orientaciones estéticas. Pero todas ellas comparten las trágicas vivencias de la guerra y la posguerra: el hambre, la pérdida, la muerte, la represión...y ello se refleja en sus obras literarias. Aunque no forman grupo entre ellas, considero relevante hacer una breve referencia a algunas de las poetas coetáneas a Francisca Aguirre. La historia literaria suele presentar como excepcional la aportación de las mujeres, no obstante, lo cual, existen en este período autoras de verdadero mérito cuyas obras siguen en gran parte invisibilizadas en los panoramas críticos, salvo en los específicamente femeninos, como en *Escritoras españolas (1939-1975): poesía, novela y teatro* de Raquel Arias Careaga (2005); *Espejos de palabra. La voz secreta de la mujer en la poesía española de posguerra (1939-1950)* de María Payeras, (2009a); *En voz alta. Las poetas de las Generaciones de los 50 y 70* de Sharon Keefe Ugalde (2007) ...

A este respecto son muy significativas dos antologías poéticas publicadas en los años 60 en las que sí aparecen autoras. En primer lugar, la mencionada anteriormente, *Veinte años de poesía española. (1939-1959)*, publicada por José María Castellet (1960), donde Castellet incluye poemas de María Beneyto, Angela Figuera Aymerich y Gloria Fuertes. Por otra parte, la también citada antología de Luis Jiménez Martos, *Nuevos poetas españoles* (1961), en la que incluye once poetas, de los cuales cuatro son mujeres: Gloria Fuertes –que ya aparecía en la de Castellet- y tres poetas más: María Elvira Lacaci, Concha Lagos y Pilar Paz Pasamar.

Estas autoras, que vivieron la guerra como niñas, cuentan sus experiencias en sus obras (poemas, autobiografías y memorias), muchas veces se insertan en la

corriente testimonial y la poetización de la realidad cotidiana (Aurora de Albornoz, María Elvira Lacaci, María Beneyto, Pilar Paz Pasamar, Gloria Calvo, Luz Pozo Garza, Julia Uceda, Elena Andrés, María Victoria Atencia, María de los Reyes Fuentes...), y todas ellas reflejan en sus poemas la trágica vivencia del conflicto bélico. En muchas de sus composiciones las autoras parten de una tarea cotidiana (hacer la comida, ir al mercado, coser, ...) para reflejar la realidad vivida, llegando a desarrollar, a partir de ahí, una dura crítica social y política. Ello se observa claramente por ejemplo en un poema de María Beneyto llamado “Tú y las lentejas”:

Las guisaba con mimo, las amabas,
porque tenían que ponernos fuerza
en la sangre. Su hierro lo querías
para así apuntalarnos y que entonces
pudriéramos erguir algo de vida.

Hasta laurel llevabas, todo aroma,
a la gran reunión, a la asamblea.
El fuego, buen amigo de tus manos,
obediente y pequeño, le embestía
a tu otra amiga, su enemiga, el agua.

Era tu guerra chica interminable
en el frente que urdías con el rito
diario, de enfrentar dos elementos
a combatir furiosos por nosotros.
Era aquella tu España diminuta.

Las lentejas cocían tu esperanza,
nuestro futuro tierno, nuestra historia.
Erguían estatua al aire, daban
voracidad de dientes, daban rabia
de paladar. Y alegría de estar vivos.

Lentejas con laurel y lo que hubiera.
Crecíamos. El humo y el aroma
venían de tus manos, hueso ahora,
madres del hueso articulado mío.

(Beneyto en Ugalde, 2007: 121)

A través de una tarea cotidiana, y además asociada a la mujer –cocinar unas lentejas- la voz poética refleja la escasez de alimentos, agradece el amor a su madre por cuidar a sus hijos y hacerlos fuertes en una situación trágica, a la vez que hace referencia crítica al conflicto bélico a través de la metáfora de la batalla entre las legumbres y el agua.

María Beneyto, nacida en 1925 en Madrid, es poeta y narradora. Al igual que Francisca Aguirre, Beneyto se reconoce autodidacta, pero como señala la Dra. Payeras,

esto no ha supuesto un obstáculo para el reconocimiento de su obra literaria y es una de “las voces principales de la poesía femenina de posguerra” (Payeras, 2009a: 170). En su obra expresa la represión que ha ejercido la sociedad patriarcal sobre la libertad de expresión de la mujer –tema también en cierta medida presente en la obra de Aguirre. Asimismo, una característica fundamental de su poesía fue el carácter solidario, que “tal vez guarde relación con ello la experiencia personal de la autora” (Payeras, 2009a:171). Al igual que Francisca Aguirre, y como se observa en el poema comentado anteriormente, María Beneyto pasó por grandes dificultades materiales durante su infancia y juventud. Jato (2008), que ha estudiado la obra de Beneyto, incide en el carácter autobiográfico de varias de sus obras, así como en la potencia del trauma generado por la Guerra Civil y sus consecuencias:

María Beneyto advocará, desde los inicios de su obra, por la mujer, por los grupos sociales más desprotegidos, por la precaria vida urbana que tímidamente resurgía durante los difíciles años de la posguerra; advocará por las víctimas de la guerra civil y, en definitiva, por la memoria de todo lo perdido –silenciado- y olvidado. (Jato, 2008)

En este sentido Beneyto compartiría con Aguirre la reconstrucción crítica del pasado como reivindicación de la historia de los vencidos, como comentaré en el siguiente capítulo.

Otra autora contemporánea a Francisca Aguirre fue Aurora de Albornoz, que nació en Luarca (Asturias) en 1926. Cuando tenía 18 años, en 1944, tuvo que exiliarse junto a su familia a Puerto Rico, donde recordó una y otra vez su infancia y su adolescencia, los paisajes asturianos y también los horrores de la Guerra Civil. Una guerra que le arrebató la infancia y la inocencia de los primeros años y en sus versos transmitirá el recuerdo del pasado. Significativo es el poema “Campanas y silencio” - como señala María del Carmen Alfonso García en el estudio sobre la obra de esta autora, “Con voz de mujer: Memorias de exiliadas republicanas” (Aurora de Albornoz en Alfonso, 2007):

Naciéndose de mí
la niña de mirar azul
y contorno de niebla

Grande
Pequeñita
Inmensa

Trae un prado de abril
abierto en campanillas
y los ojos dormidos de las vacas

Y el sonido ligero de las “flores de mayo”
de la aldea
oliendo a taxis y a resina

Trae un miedo encerrado
en el fondo del agua
En el fondo del tiempo

Un miedo que se puebla de aparatos
con runrún de moscones
y alas grises

Y lugares oscuros
señalados de azul y de amarillo

El silencio de la sangre de los amaneceres
Los niños de ojos grandes y camisas de luto

Y cánticos inmensos
queriendo convertirse en cascada del olvido
(Aurora de Albornoz en Alfonso, 2007: 28).

Actualmente contamos con una extensa monografía acerca de la obra de Aurora de Albornoz (Cambolor, 2007), un destacado trabajo, que sitúa en su lugar la obra de la autora, insertando el análisis en un contexto biográfico y cultural que abarca tanto la realidad del interior de España como el exilio. Albornoz comparte con Aguirre su amor a la obra machadiana, su compromiso con la España vencida, etc., aunque, obviamente, les distancia considerablemente la formación académica.

Aurora de Albornoz es autora de trece libros, todos ellos de poemas, excepto *Cronilíricas* que fue publicado en 1991 de forma póstuma, un año después de fallecer la autora, y *Por la primavera blanca*, publicado por primera vez en 1962, formado por diez relatos, en los que subyace el recuerdo de sus vivencias de la infancia. Por ejemplo “El ataque” relata un ataque aéreo en plena Guerra Civil a través de los ojos y el miedo que siente una niña que intenta protegerse en un refugio:

Ya tengo treinta años
Y es difícil
a veces
encontrar a la niña de los ojos azules
con sus piernas anémicas
que siempre se enroscaban
como en el sueño [...]

A veces
en la noche
una sirena
o un avión
o la angustia rodada de alguna camioneta.
A veces
en la noche
vuelvo al refugio
aquel donde dormía:
la habitación oscura y cerrada
a la guerra y al viento.
O al otro
que tenía
las escaleras
duras como peñascos
más fuertes que los días.
Mi primer ataque de nervios
ese que se repite tantas veces
estuvo allí
mi primer ataque de nervios.
(Albornoz, 1961:13-14)

Gloria Calvo, nacida en Madrid en 1922, también reflejará su trágica experiencia de la infancia, especialmente a través de la descripción del espacio físico, de carácter negativo, y también se observa en sus versos el deseo de evasión ya que era la única posibilidad de huida para los vencidos que vivían la posguerra en el interior de España, presente también en la poética de Francisca Aguirre:

La calle era una amarga
teoría de feria
de villorrio. Sentadas
en banquetas y sillas,
las mujeres charlaban
y los hombres bebían.

Con cruzar la frontera
cada noche soñaba

Pasaporte los libros
para las calles anchas.

Qué lejos hoy, qué lejos,
la calle de mi infancia...

Aquella tan cortita,
desempedrada, parda...
(Calvo en Payeras, 2009a:180-181).

Angelina Gatell, nacida en 1926 en Barcelona, relata la experiencia del conflicto bélico, especialmente en el libro *Poema del soldado*, con el que recibe en 1954 el

Premio “Valencia” de Poesía y que fue publicado un año después. Es un extenso y desolador texto poético en el que aparece el tema de la obligación a la que se vieron sometidos tantos hombres durante la Guerra Civil:

Eran aquellos hombres que me llamaban
con mi nombre sencillo por las tardes,
y ponían sus manos en mis hombros,
y me decían:
“Marta tiene las trenzas rubias,
y la mirada rubia, y hasta el aire
es un silencio rubio cuando pasa...”
Eran los mismos hombres. Los que antaño
me hablaban de sus trigos
con un gozoso acento,
tan tierno y vegetal como una rama.

“¡Miguel ¡Miguel!” sus voces como ecos,
como siniestros ecos me llamaron,
y me dijeron: “¡Hiere!”
Y me gritaron: “¡Mata!”
“Mata, Miguel, es necesario. Deja el trigo
en el surco,
el azadón, el grano,
a Marta...
Es la guerra”, dijeron y entonaron sus himnos.

Los vi perderse lejos, ajenos ya, remotos.
Sus mantos en mis hombros
como garfios terribles
dejaron la consigna de la sangre.
Y me dieron, Señor, este hierro que empuño.
(Gatell en Ugalde, 2007:181-182)

Este poema refleja la sensibilidad pacifista desarrollada por quienes tuvieron la desgracia de vivir la experiencia de la guerra, fuera como niños o como adultos. La web POESCO (Poesía española contemporánea) ha incorporado recientemente un análisis de Fran Garcerá sobre la poesía de Gatell (Garcerá, 2015). Garcerá destaca sobre todo la preocupación social que caracteriza a la poeta, no solo en el poema anterior, sino en toda su obra. Así también señala cómo en el libro *Noticia del tiempo*, publicado en 2004, la autora denuncia la Guerra de Iraq y los atentados en Madrid del 11 de marzo. Angelina Gatell muestra su preocupación por el ser humano, no solamente por un desolador pasado, sino también por un futuro desesperanzador –tema sobre el que también reflexiona Francisca Aguirre, como se analizará a lo largo de la presente tesis, especialmente en el capítulo 5. Es decir, son autoras que han vivido una trágica experiencia –la guerra civil española y la posguerra- y en sus versos muestran su compromiso ante la necesidad de recordar, de no olvidar, pero también la

preocupación de un presente y un futuro en el que el ser humano sigue cometiendo los mismos errores y las mismas barbaries.

Julia Uceda, nacida en Sevilla en 1926, se licenció y doctoró en Filosofía y Letras por su universidad. Su poesía refleja su interés por la filosofía existencialista, la filosofía oriental, la psicología de Jung y a través de la palabra poética abre un espacio meditativo y la concibe como un instrumento de conocimiento, también de autoconocimiento.

María Victoria Atencia nació en Málaga en 1931 y se casó en 1957 con Rafael León, conocido impresor. A pesar de que su primer libro fue publicado en 1953, lo cierto es que no ha obtenido reconocimiento amplio como autora hasta los años 80 por el silencio poético y editorial desde 1961 hasta 1975. Un dato biográfico interesante es que fue piloto de aviación civil. Destaca en su poesía, especialmente en *Cuatro sonetos*, la conjunción de sentimiento y conocimiento, en los que se sustenta la construcción del propio yo.

Pilar Paz Pasamar nació en 1933 en Jerez de la Frontera. Al igual que Francisca Aguirre, intenta rescatar a través de su poesía la infancia robada, como afirma María Payeras: “Los objetos pequeños o pequeñas cosas de cada día son las puertas que dan paso a un túnel del tiempo por donde el ser recupera pérdidas de sí mismo” (Payeras, 2009a:199). La poeta publicó su primer poemario, *Mara*, con apenas 18 años, pero “no empaña la fortaleza de su voz poética y en la gravedad y hondura de los temas tratados” –como afirma Payeras (2009a:197).

La obra de Pilar Paz Pasamar se encuentra actualmente en proceso de recuperación. Un hecho fundamental al respecto ha sido la publicación de su obra poética editada por Ana Sofía Pérez Bustamante (Paz Pasamar, 2013). Asimismo, el nombramiento de Paz Pasamar como autora del año 2015 en Andalucía, ha dado un impulso importante al conocimiento y difusión de su obra. Pérez-Bustamante, que ya coordinó en su día un importante dossier dedicado a la autora (2007), es responsable del reciente volumen de ensayos dedicados a su obra (2015), que ponen de manifiesto su evolución poética, su vida y relaciones literarias y la sitúan como una de las autoras más representativas de su generación:

Entre 1951 y 1957 aparecen los tres poemarios que convierten a Pilar Paz en la poetisa más joven y más celebrada del momento: *Mara*, *Los buenos días*, *Ablativo amor*. Los tres cantan el descubrimiento juvenil del yo, del mundo y del amor en una línea que viene del simbolismo intimista. (Pérez-Bustamante, 2015:39)

Además de las relaciones que mantuvo con distintos poetas de la época como Juan Ramón Jiménez, Pilar Paz Pasamar se relacionó con distintas mujeres escritoras de esos años:

Acogida por Carmen conde, Pilar se integra en los círculos poéticos femeninos, donde coincide con Angela Figuera Aymerich, Gloria Fuertes, Alfonsa de la Torre, Concha Lagos, Julia Uceda, María de los Reyes Fuentes, Trina Mercader, Elena Martín Vivaldi, Ducl María Loynaz... (Pérez-Bustamante, 2015:39)

También hay que destacar que Pilar Paz Pasamar conoció a Francisca Aguirre, y así lo relata Francisca en una breve reseña de la obra de Pilar:

Leyéndolo he recordado la Cádiz que conocí en el 63, cuando todavía existía la vieja Facultad de Medicina y en sus jardines vivía un hermosísimo drago. Y también en aquel 1963 conocí a una hermosa muchacha llamada Pilar, que vivía con un hombre encantador, llamado Carlos, en una callecita que se llamaba Brasil. Y allí fuimos absolutamente felices Pilar y Carlos, Félix y yo. Desde aquella casa, Pilar y yo miramos muchas veces el mar que teníamos enfrente. En aquella cocina, entre ajos, laurel, pimientos y tomates, Pilar y yo tratamos de arreglar el mundo y como no nos fue posible, empezamos a reírnos (Aguirre, 2005).

No quisiera extenderme demasiado, pero en el libro *Espejos de palabra* (Payeras, 2009a) María Payeras analiza la obra de otras autoras del medio siglo como Elena Andrés, María Teresa Cervantes, Mercedes Chamorro, María de los Reyes Fuentes, M^a Elvira Lacaci, Cristina Lacasa y otras, reflejando la riqueza de voces femeninas que se dan cita en este período y que, lamentablemente, no tienen eco en las selecciones antológicas y en la historiografía crítica de la época. Este trabajo es un buen panorama para iniciar el rescate de tantas autoras de mérito cuya memoria, en muchos casos, sólo precaria y parcialmente se sostiene.

Las autoras del medio siglo, pese al retraso con que sus obras empiezan a ser recuperadas, han sido en todo momento muy conscientes de la legitimidad social que su capacidad como creadoras les debía conferir, hasta el punto de vincular su propia identidad a su condición de poetisas, tal como ha señalado Payeras (2013a) en un trabajo titulado “Y ahora le da por escribir. Las poetisas del 50 ante el oficio” en el que indica cómo muchas de estas autoras señalan la necesidad de reflejar no solo la realidad de España, sino también su situación social subordinada. La conciencia de la situación marginal en la que permanecían la mayor parte de las autoras de este período marcó la orientación principal del libro *Desde las orillas. Poetas de los cincuenta en los márgenes del canon* (Payeras, 2013a), donde se incluyen importantes estudios sobre

ellas. El libro incluye trabajos sobre Pilar Paz Pasamar, M^a Victoria Atencia, Francisca Aguirre, Dionisia García, etc., así como varios estudios de conjunto, como el de Blas Sánchez Dueñas, refiriéndose a la presencia de las mujeres poetas en las antologías del período, el de Sharon K. Ugalde sobre el mito de Ofelia y su reflejo en las poetas del medio siglo, el de M^a José Porro, revisando la presencia de estas autoras en *Cuadernos de Ágora*, una de las principales revistas culturales de la época, dirigida, además, por la escritora Concha Lagos. Es también reseñable el trabajo sobre la recepción crítica de las poetas del medio siglo llevada a cabo por Gerardo Diego, uno de los autores con mayor sensibilidad hacia la creación literaria femenina, desarrollado por el profesor José Jurado.

Lo cierto es que ellas, además de las consecuencias del conflicto bélico que padecieron todos, también sufrieron por la implantación de un sistema educativo ideológicamente sesgado y recibieron una formación sexista. Así, conscientes de la pérdida de los derechos de la mujer, denuncian en sus obras las injusticias de género y tratan de buscar de nuevo su propia voz e identidad -como afirma María Payeras:

A la vez que afirman de manera contundente su vocación intelectual, las autoras demandan la legítima aspiración al reconocimiento de sus méritos, canalizándola de muchas formas, entre ellas la redefinición de las funciones socialmente admitidas -singularmente la maternidad- y aferrándose, paralelamente, a su condición de escritoras como marca identitaria destacada y como forma de legitimarse en el desarrollo de una función pública ejercida con plena responsabilidad. (Payeras, 2013a:182).

Francisca Aguirre, la autora a la que se dedican fundamentalmente estas páginas, comienza a publicar de forma tardía y no puede considerarse dentro de la poesía crítica de los años 50, como Ángel González, Jaime Gil de Biedma..., pero muchos de sus poemas y su obra autobiográfica sí reflejan ese trasfondo de la lucha a través de la palabra, escribe para hacer reflexionar al lector y para que haya un cambio, como declara muchas veces:

La guerra civil es una de esas situaciones de violencia en la que todos pierden. Nuestro país padeció ese desastre. Desde lo más profundo de mi corazón ruego para que nunca se vuelva a repetir esa atrocidad. (Aguirre, 1995: 112).

Aunque Aguirre no formara parte nunca del grupo de los 50 caracterizado por el realismo crítico, no faltan en su obra afinidades con éste, que se irán señalando a lo largo de la tesis. La desvinculación práctica respecto al núcleo canónico generacional,

su total ausencia en el plano de la teorización sobre la poesía llevada a cabo por poetas de los cincuenta y su tardío inicio editorial, hacen que, algunas veces, los tópicos y rasgos más característicos de la poesía social anterior a esta generación se haga presente en la obra de esta autora: el lenguaje coloquial de algunos poemas, la importancia del mensaje sobre la estética, la preferencia por el verso libre, la poética realista...

En ningún caso, las concomitancias con los autores del 50 pudieron visibilizarse en sincronía con la aparición y auge de la obra de sus colegas, pero sí han sido vistas y aceptadas posteriormente. Así, por ejemplo, lo señala Francesca Leonetti: “Coetánea de los escritores de la llamada ‘Generación de los 50’ por algunas circunstancias editoriales que impidieron la difusión de su obra, permaneció en la sombra” (Leonetti, 2014: 82); o Concepción Bados quien afirma con absoluta rotundidad que Aguirre, y otras dos autoras –Pilar Paz Pasamar y Angelina Muñiz-Huberman- son poetas de la Generación del 50:

Francisca Aguirre (1930), Pilar Paz Pasamar (1933) y Angelina Muñiz-Huberman (1936) son poetas representativas de la llamada ‘Generación poética del cincuenta’. Las tres expresan en sus más recientes poemarios los tránsitos y transiciones acontecidos a lo largo de una existencia en que su experiencia vital biológica propiamente femenina, ha incidido de manera notoria en sus vidas en tanto que poetas de primera fila. (Bados 2015:49-50)

También resulta interesante el artículo de John C. Wilcox, “A Reconsideration of two Spanish Women Poets: Angela Figuera Aymerich and Francisca Aguirre” (Wilcox, 1992) en el que además de comparar la obra de estas dos poetas un tanto distantes en el tiempo, Wilcox señala también la polémica en cuanto a quiénes pertenecían a la “second post-civil war generation”, que se correspondería con el Grupo Poético del 50. Wilcox afirma que Francisca Aguirre formaría parte de esta si se le hubiera prestado mayor atención a su obra ya que sus poemas reflejan los mismos temas existenciales y filosóficos, así como una misma estética que ellos, refiriéndose a Ángel González, Jaime Gil de Biedma, José Ángel Valente, Francisco Brines y Claudio Rodríguez.

Es interesante constatar, sin embargo, que la obra de Francisca Aguirre participa de rasgos propios del 50 –algunos comentados anteriormente- a los que se suman otros que suelen vincularse a la Generación novísima. Por ello su obra comparte una poética de rasgos coloquiales ordenada en torno a la experiencia cotidiana –lo que sería propio

del 50- con la evidente influencia y el uso personal de la mitología y la música para expresar un mundo íntimo atormentado, lo que tendría mayor relación con la poética dominante en los 70. A este respecto es fundamental hacer referencia a la antología *Nueve novísimos poetas españoles* de José María Castellet, y en especial el prólogo en el que manifiesta la existencia de un nuevo tipo de poesía que reivindica todo lo que durante las últimas décadas se había rechazado: el decadentismo, el esteticismo, el lujoso léxico modernista, el estilo de la vanguardia,...

La reelaboración de mitos como el de Penélope –muy acentuado en la primera fase de su obra- participa de la tendencia a la reelaboración de la mitología clásica que muchas escritoras contemporáneas utilizan como medio para construir una alternativa a la imagen de la mujer ofrecida ancestralmente por las sociedades patriarcales. La publicación de su primera obra, *Ítaca*, vendría a insertarse en esta tendencia, y es uno de los rasgos ligados a la representación de la mujer cuyo análisis me propongo desarrollar en mi trabajo.

En cierto sentido, no obstante, la obra de Aguirre, que comparte elementos de las citadas generaciones, no deja, por ello, de ser sumamente personal. Lo más sorprendente, quizás, es el carácter confesional de muchos poemas en los que –siempre con una barrera de contención emocional- informa de avatares que afectan a su identidad más profunda como ser humano; el modo en que, sin perder la emoción y la proximidad de la experiencia, crea para el lector un rico mundo referencial, en el que está muy presente la intertextualidad. La lectura de autores como Machado, Vallejo o Rubén Darío, por ejemplo, tiene la virtud de transformar, interiorizándolas, las palabras de sus admirados predecesores.

A lo largo de esta tesis, veremos que en la obra de Francisca Aguirre, en cuya obra no es difícil rastrear referencias autobiográficas, se forma en buena medida de manera autodidacta en unos tiempos que fueron realmente difíciles y en circunstancias familiares penosas. La temprana orfandad del padre y las dificultades materiales de su experiencia infantil tienen un indudable reflejo en sus poemas.

Asimismo, diversos aspectos relativos a su condición de mujer tienen en la palabra poética de la autora una expresión muy personal. Casada con el poeta Félix Grande –fallecido el 30 de enero del 2014-, la voz de Aguirre expresa en algunas ocasiones la necesidad de que su obra sea también revisada y valorada:

Penélope:
¿quién sería el extraño que quisiera
comprobar tu trabajo? (“Desde fuera”, v. 25-27)
(Aguirre, 2000: 33)

Francisca Aguirre es una extraordinaria autora que expresa y recuerda en su poesía toda una serie de vivencias personales que tuvo que pasar, desde la ausencia de bienes materiales, el hambre y el miedo –característicos de la posguerra- a carencias afectivas como la pérdida prematura del padre, asesinado en 1942, en lo más álgido de la represión franquista. Aguirre ofrece en su obra el análisis de una trágica realidad personal, que afronta con templanza y que expresa combinando siempre con el lenguaje sencillo del que sabe extraer un gran potencial artístico. En sus poemas Francisca Aguirre se expresa a través de un sujeto poético claramente autobiográfico, para ofrecer un fiel testimonio de un tiempo histórico cruel que le tocó vivir y de una historia personal atravesada por la soledad emocional. Es una autora claramente existencialista, que se nutre de temas de fértil tradición filosófico-literaria, como son el paso del tiempo, la soledad, la muerte... Sin embargo huye del sentimentalismo excesivo, para ofrecer una creación de numerosos conocimientos arduamente elaborados, refugiándose en diferentes productos culturales –especialmente la música y la literatura- como fuentes de equilibrio emocional, como bien declara en el poema “El último mohicano” (Aguirre, 2000: 151-153).

A pesar de las dificultades que he ido señalando, lo cierto es que Francisca Aguirre está consiguiendo abrirse un espacio de reconocimiento poético, sigue publicando de forma asidua. Como se ha comentado ha sido galardonada en varias ocasiones y se han realizado varios estudios literarios sobre su obra: “El mundo clásico en la poesía de Francisca Aguirre” (Marina, 2002), “Francisca Aguirre ante la mar de Homero” (Payeras, 2009b), “Para que la vida no yazga envuelta en alto olvido. Imágenes de la memoria en la obra de Francisca Aguirre” (Almela, 2011), “El discurso cívico y humanizado de Francisca Aguirre” (Jurado, 2013), “Francisca Aguirre o la poesía como testimonio de ausencias” (Leonetti, 2014). También se han publicado varias reseñas de sus publicaciones, como las de Francisco Díaz de Castro “Nanas para dormir desperdicios. Francisca Aguirre” (Díaz, 2008). Algunos críticos señalan, incluso, la relevancia de Francisca Aguirre en el cambio de la poesía femenina española, como, por ejemplo, Rasha Ahmed Ismail en su artículo “La figura de Penélope en *Ítaca* de Francisca Aguirre como configuración de la soledad: psicología

íntima y simbolismo íntimo” (Ahmed, 2007). Ahmed exige que la autora obtenga su merecido puesto en las antologías generales y también en las dedicadas al estudio de la poética femenina:

El rendir un homenaje a una autora de esta talla es uno de los objetivos de este trabajo, una autora que pensamos, si no la iniciadora, es una de las responsables del cambio de rumbo temático en la poesía femenina española actual, si no su iniciadora. (Ahmed, 2007: 9)

Resulta también significativo señalar que la obra de Francisca Aguirre ha sido traducida a otras lenguas (inglés, francés, italiano y portugués) y su obra también ha sido objeto de estudio en otras lenguas como “Traumatic memories in Poetry of Francisca Aguirre” de Sharon Keefe (Keefe, 2011), “A reconsideration of two Spanish Women Poets: Angela Figuera Aymerich and Francisca Aguirre” de John C. Wilcox (Wilcox, 1992) o “L’arte come rifugio e presa di coscienza: un approccio alla poesia di Francisca Aguirre” de Marco Federici (2014).

2. MEMORIA Y POESÍA

2.1. Contexto histórico y la escritura autobiográfica.

En este apartado reduciré el campo de estudio a aquellos textos –en prosa y verso- en los que Francisca Aguirre ofrece al lector toda una serie de anécdotas y reflexiones personales que sirven como testimonio y memoria traumática del cruel período histórico que le tocó vivir: la Guerra Civil y la posguerra de los años cuarenta. También realizaré una breve síntesis del estado de la cuestión de la autobiografía y las memorias en la literatura española –centrándome especialmente en las de autoría femenina. Asimismo, he seleccionado un corpus de obras de carácter autobiográfico y memorialístico para contrastarlos con la obra literaria de Francisca Aguirre.

A pesar de la importancia que otorga al conflicto bélico y la posguerra, las experiencias vividas durante su madurez están también presentes en la obra de Aguirre –especialmente en *Espejito, espejito* (Aguirre, 1995): su relación y matrimonio con Félix, su hija Guadalupe, sus amistades literarias... Ello se reflejará en el último apartado de este capítulo.

La escritura autobiográfica no ha sido siempre un género prolífico en la historia de la literatura española. Sí es cierto –como afirman muchos críticos, entre los que destaca Romera Castillo en “Escritura autobiográfica de mujeres en España” (Romera, 1994)- que desde 1975, fecha de la muerte del dictador Francisco Franco, se ha producido un resurgir esplendoroso del género. Así pues, durante los años 70 y 80, hay un aumento de las obras memorialísticas y autobiográficas en la literatura española, así como en otros ámbitos artísticos, que tienen como objetivo fundamental aportar un testimonio personal de lo vivido –la guerra civil española y la posguerra- al margen de los grandes protagonistas históricos. Asimismo, transmiten en estas obras la necesidad de contar, recuperar la memoria y crear una nueva historia, llenando el vacío de información de los manuales manipulados durante la dictadura, y deshacer así la construcción ideológica franquista sobre el pasado.

En este terreno de la recuperación de la memoria resulta significativa la labor que está llevando a cabo Ana Caballé junto a su grupo de investigación, en *Unitat d'estudis biogràfics* (Caballé, 2009). Así Caballé, junto a todo un equipo de investigación formada por profesores y becarios, llevan desde 1994 centrándose en rescatar, preservar y estudiar la escritura auto/biográfica. Tienen una biblioteca

especializada y un archivo de la memoria para aquellos que quieran depositar sus memorias, cartas o recuerdos personales... Además de ello en el portal se ofrece información sobre distintas actividades que llevan a cabo como la revista, algunos artículos y documentos sobre distintos autores, entrevistas...

Por otra parte, resulta interesante el artículo de Pilar Domínguez (2014), quien desarrolla el tema de la relevancia de los textos memorialísticos a partir de 1975 que sirven para “la construcción de una historia poliédrica del conflicto bélico” (Domínguez, 2014:286). Resulta significativa la mención que realiza al análisis historiográfico de Rosario Ruiz Franco y Sergio Riesco Roche, quienes señalaban que “los relatos memoriales suponían un significativo 19,9% de lo publicado sobre nuestra guerra desde 1975 hasta 1995” (Domínguez, 2014: 286). Hoy día seguramente el porcentaje sería más elevado ya que ha ido en aumento el interés por conocer el pasado de España.

El género autobiográfico es sin duda una cuestión que ha generado distintas posturas en la crítica literaria. A este respecto resulta sumamente esclarecedor la aportación del historiador Antonio Viñao (1999), quien plantea una reflexión acerca de la frontera entre la ficción y la realidad en estas obras literarias, como se entremezclan ambas en la memoria y la dificultad de establecer una clara definición ya que:

Todos, sin excepción, recreamos el pasado y mezclamos recuerdos y olvidos. La memoria no es un espejo, sino un filtro, y lo que sale, través del filtro, no es nunca la realidad misma, sino una realidad siempre recreada, reinterpretada y a veces, incluso, consciente o inconscientemente imaginada hasta tal punto que puede llegar, en la mente del que recuerda, a sustituir, con ventaja, a lo realmente acaecido. En último término, frente a la natural tendencia individual o colectiva a recrear, imaginándose, su propio pasado, se halla el quehacer histórico que lo recrea, reconstruyéndolo –también parcialmente- y reinterpretándolo. (Viñao, 1999: 225)

Antonio Viñao se centra en la importancia de los textos autobiográficos como documentación histórica, especialmente en cuanto a las referencias que se pueden extraer en relación al sistema educativo en España. A pesar de que aluda también a otros textos autobiográficos de carácter más histórico, Viñao incide en la necesidad de las obras literarias “autobiográficas” para poder comprender mejor el pasado.

Asimismo, Viñao, a pesar de la dificultad que conlleva poder delimitar los distintos subgéneros autobiográficos, ofrece una posible tipología general desde una perspectiva histórica en la que distingue las siguientes modalidades:

A) La autobiografía, definición más estricta y desde un punto de vista más literario ofrecida por Philippe Lejeune: “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” (Viñao, 1999: 232).

B) Memorias, testimonios, recuerdos o impresiones en las que no predomina la introspección, sino la extroversión: no el yo que recuerda y narra, sino el mundo exterior, los acontecimientos y personajes que se recuerdan y de los que se habla.

C) El autorretrato: breve, circunscrito a la descripción de rasgos físicos y psicológicos del que escribe.

D) El diario: sucesión de textos más o menos extensos escritos sobre la marcha...

E) La entrevista autobiográfica: ofrece claros ejemplos de interés histórico-educativo

F) El ámbito de las escrituras privadas y ordinarias autorreferenciales: amplia diversidad de textos autobiográficos en las que el interés histórico es obvio: Correspondencia epistolar, libros de cuenta, libros de familia, anotaciones personales...

G) Autobiografías, memorias y diarios administrativos e institucionales: no se suelen considerar dentro del género autobiográfico, especialmente si el enfoque investigador es más literario que histórico.

En relación a la aportación crítica de Viñao, es relevante señalar la importancia que otorga a los textos autobiográficos como fuente histórica en relación a un tema concreto que es el del sistema educativo en España. Muchas autobiografías, memorias o diarios tienen como tema central el de la infancia, y en este sentido las referencias a la formación que recibían son fundamentales. Muchas de estas obras literarias autobiográficas permiten contrastar la educación y formación adquirida dependiendo del contexto histórico, la clase social, el género, etc. Algunos escritores – Dolores Ibarruri, Dolores Medio, Ángel Pestaña, Federico Urales, José Peirats Valls, Manuel Vigil Montoro, Federica Montseny... reflejan por ejemplo la violencia y escasa preparación de algunos maestros, la pronta incorporación a un trabajo, el recurso del autodidactismo... Por ejemplo, *Diario de una maestra* de Dolores Medio (1993) es una novela de ficción autobiográfica ya que, aunque la autora novela su vida, muchos de los datos y nombres de los personajes son imaginarios. Sin embargo, resulta relevante en cuanto al testimonio directo de la guerra civil española a través del

personaje ficticio de Irene, pero también incluye referencias a las arduas experiencias como maestra rural en una aldea asturiana. Estos datos se basan en la experiencia de la autora que intentó aplicar una nueva metodología en la enseñanza en la que se daba una mayor libertad al alumno para facilitar su formación e integración:

Ahora es Irene Gal quien debe hacerlo, quien tiene que enfrentarse con el pueblo, hecho a los viejos modoso y hacer la revolución en la Escuela.

La papeleta que le ha tocado en suerte no es muy agradable, e intuye Irene que su entusiasmo renovador va a chocar contra las mentes cansadas y pequeñas de los viejos de la aldea. Pero ¿puede comenzar su labor sobre la rutina y en este ambiente triste, deprimente, que era el caldo de cultivo de la vieja y buena señora Obaya? (Medio, 1993:98)

Siente deseos de llorar, de abandonarlo todo y marcharse a Madrid a continuar sus estudios. Está claro que aún no tiene preparación para emprender una labor innovadora. (Medio, 1993: 105)

Asimismo, resulta interesante el personaje masculino Máximo de la novela de Dolores Medio, ya que representa al defensor de las ideas innovadoras de la Institución Libre de Enseñanza que luchaba por conseguir que la educación fuese para todos – ideal que defendía también el padre de Francisca Aguirre- y por lo que es encarcelado, como le sucede también a Lorenzo Aguirre.

Otra novela que se debe comentar es *Historia de una maestra* de Josefina R. Aldecoa (2016), publicada por primera vez en 1990. A pesar de ser también una obra de carácter ficcional es otro testimonio fundamental en el ámbito de la educación, en este caso durante la República. De hecho, la autora afirma en el prólogo que su obra es un homenaje a su madre y a los maestros de la República, y señala que, a pesar de la ficción, todo lo que sucede en la novela fue real y sirve como testimonio histórico:

La historia es ficticia pero todo lo que sucede en ella es real, es un testimonio histórico que sirve además para conocer la durísimas condiciones de trabajo de los maestros rurales y el papel tan importante que desempeñaron haciendo gala de una constante muestra de vocación (Aldecoa, 2016:7)

Así algunas de estas novelas ambientadas en este período histórico, como estas dos mencionadas de autoría femenina, contraponen los ideales republicanos acerca de la enseñanza, a la desoladora y adoctrinadora enseñanza franquista.

Historia de una maestra (Aldecoa, 2016) comienza en 1923 cuando la protagonista, Gabriela López, ha finalizado sus estudios para ser maestra y es interina para ejercer en distintos pueblos de la península. Después consigue plaza en las oposiciones, se marcha a enseñar a Guinea y posteriormente a otras zonas rurales de

España, en las que se reflejan las difíciles condiciones de vida y también las dificultades que tenían los maestros de la época.

Al principio de la novela, la protagonista recuerda las palabras de uno de sus profesores que remiten al ideal de la enseñanza de los republicanos, la necesidad e importancia que debía tener la educación: “La patria, la sociedad, los padres, esperan de vosotros el milagro, la chispa que encienda la inteligencia y forje el carácter de esos futuros ciudadanos...” (Aldecoa, 2016:25).

En la novela aparecen las dificultades que a las que se enfrentaban los maestros durante los años 20 y 30, especialmente en las zonas rurales donde resultaba sumamente complicado poder llevar a cabo innovaciones didácticas, que les parecían innecesarias a los trabajadores del campo. Un claro ejemplo es cuando Gabriela quiere realizar teatro con los niños y se lo dice al cura, quien deja ver su desaprobación:

- Voy a hacer teatro con los niños. Teatro y canciones. Vamos a representar un cuento...
- Muchas modernidades trae usted pare este pueblo –dijo el cura sacudiendo la cabeza. Pero en seguida cambió de actitud y se volvió amable, casi zalamero... (Aldecoa, 2016:28)

Sin embargo, la protagonista recuerda las palabras de su padre y le escribe para contarle cómo le va siendo maestra. Su respuesta se basa en las ideas de la Institución Libre de Enseñanza, ya que critica la creencia religiosa y afirma la necesidad de la educación para mejorar la sociedad:

“Creo”, me escribió mi padre, “que lo hacen movidos por escrúpulos de moral. Son estrechos de mente e ignorantes, no lo olvides. Trata de que sus hijos se conviertan en algo diferente” (Aldecoa, 2016:32).

Gabriela conoce a una maestra que se acaba de jubilar y esta representa el modelo antiguo de enseñanza, “la letra con sangre entra”, al que se vuelve durante la Dictadura:

- Al principio te será difícil pero ya te irás acostumbrando. Los chicos son como animales pero hay que domarlos. Y cuando no respondan, palo... [...]
- Mi cuñada Elisa acaba de jubilarse y ha venido a visitarnos. Ésta sí que ha sido buena maestra. En la escuela que estaba los chicos no se le movían. Y menudo respeto le tenían... (Aldecoa, 2016:43-44)

Sin embargo, la importancia la educación para todos se refleja en la novela en varias ocasiones, no solo por las palabras y acciones de la protagonista. Por ejemplo, en las palabras del carpintero Amadeo: “Digo yo, señora maestra, que si todos

supiéramos más de libros y menos de tabernas, nos engañarían menos y seríamos más felices...” (Aldecoa, 2016:99). En esta breve sentencia se resume la necesidad y la lucha de que todos recibieran una educación y también porque no interesaba al gobierno, al poder. De hecho, el mismo personaje, Amadeo, aparece de nuevo anunciando que se está organizando una revolución (la República) y de nuevo remarca como pilares del cambio la educación y la cultura:

Que va llegando el tiempo de que hable el pueblo y se le escuche y nos den lo nuestro. Lo primero la educación, don Ezequiel, la educación y la cultura para ser capaces de sacar el país adelante... (Aldecoa, 2016:100).

Meses más tarde se proclama la República, tal como sucedió en la realidad, el 14 de abril del año 1931, y los titulares de los periódicos anuncian los cambios que iban a producirse en Educación:

Sostenía en las manos el periódico y leía: “Los maestros se adhieren entusiastamente a la nueva República...”. “Una de las reformas más urgentes que va a emprender la República es la reforma de la enseñanza...” “La dignificación de la figura del maestro será el primer paso de esta reforma...” (Aldecoa, 2016:109).

“Es deber imperativo de las democracias el que todas las escuelas, desde la maternal a la Universidad, estén abiertas a todos los estudiantes en orden no a sus posibilidades económicas sino a su capacidad intelectual”, decía un decreto publicado en la Gaceta. (Aldecoa, 2016:110).

Josefina R. Aldecoa también se refiere en la novela a las “Misiones Pedagógicas”, que consistía en un grupo de profesores y estudiantes que iban por los distintos pueblos y aldeas de la península realizando distintas actividades para promover el interés cultural:

Un grupo de profesores y estudiantes de Madrid y otras ciudades que viajaban cargados de libros, películas, gramófonos y se instalaban por uno o varios días en los pueblos que más lo necesitaban para compartir con la gente una fiesta de cultura. Escritores, artistas, intelectuales, se sumaban a las Misiones día a día. (Aldecoa, 2016:131).

Asimismo, en la novela aparece el Decreto que aprobó la coeducación en los institutos en 1931, y que posteriormente se extendería a otros grados de la enseñanza: “En un Decreto de 1931 en el que se hace obligatoria la coeducación en los institutos, tengo idea de que se habla de la posibilidad de extenderla a otros grados de la enseñanza, incluida la primaria” (Aldecoa, 2016:172).

Así pues, a pesar del carácter ficcional de *Historia de una maestra* de Josefina R. Aldecoa (2016), lo cierto es que sirve también como documento histórico, ya que la autora ofrece datos, fechas y noticias reales de la época. Además, a lo largo de la novela se refleja el importante papel que tuvieron los maestros en la lucha por un mundo mejor a través de la educación. De hecho, muchos fueron detenidos y encarcelados durante la Guerra Civil y la Posguerra simplemente por pertenecer al sindicato de la enseñanza.

En este sentido, la obra de Francisca Aguirre sirve también como fuente histórica en relación al sistema educativo, pero centrándose en el momento de la Guerra Civil y la Posguerra, y perdiendo pues los derechos y cambios conseguidos durante la República. El tema de la educación –la experiencia en los distintos conventos, la imposibilidad de haber adquirido una formación adecuada, el menosprecio de la formación de las mujeres por parte del franquismo, el sometimiento de los vencidos y en muchos casos la enseñanza autodidacta– es uno de los principales en su autobiografía *Espejito, espejito* (1995), pero también se pueden observar ciertos datos relevantes a este tema en algunos poemas, como se irá comentando en el apartado décimo del presente capítulo.

Por otra parte, muchas críticas han centrado sus estudios literarios de género en relación a la autobiografía (Mangini, Nieva de la Paz, Caballé, Loureiro, Alba González, etc.). En primer lugar, el artículo de Mangini “Resistencia a la memoria y memorias de resistencia” (1996) resulta clave para esclarecer el papel de mujer en los años de preguerra en España y también la importancia del rescate de la memoria de esas mujeres que lucharon para conseguir la igualdad de género. Shirley Mangini describe la situación de las mujeres, destacando el alto nivel de analfabetismo de estas en el primer tercio del siglo XX. Sin embargo, a partir de 1915 esta situación mejoró, especialmente en la clase media y alta. Así, durante los años 20 y 30 en España comenzó lentamente la lucha de la mujer porque su voz fuera escuchada para conseguir una serie de derechos y poder tener un puesto en la sociedad política, social y cultural: “algunas mujeres lograron romper el “techo de acero” del patriarcado como, por ejemplo, la de la Residencia de Señoritas, establecida en 1915 en Madrid” (Mangini, 1996: 101).

Lo cierto es que este período supuso un cambio en el avance a la igualdad de género que impulsaba la incorporación de la mujer al mundo de las letras con un papel activo, no meramente como personaje ficticio u objeto de deseo. Así, a principios del siglo XX, y especialmente durante la II República, se crearon numerosas

organizaciones a favor de la integración de la mujer en el orden sociopolítico y cultural, no solo la Residencia de Señoritas, sino también el Lyceum Club –ambas instituciones fundadas por la activista María de Maetzu en 1915 y 1926, respectivamente. Mangini destaca la importancia de la Residencia de Señoritas, donde las alumnas tuvieron la suerte de tener “mujeres visibles” como María Goyri –una de las primeras mujeres en recibir un doctorado en España-, la dramaturga María Lejárraga, la abogada Clara Campoamor, la escritora Isabel Oryzábal o la poeta Concha Méndez. En algunas autobiografías y memorias de las mujeres relevantes durante estos años reflejan esos cambios sociopolíticos y culturales durante la II República. Estas mujeres –que vivieron dos momentos históricos totalmente contrapuestos- consiguen reflejar esas experiencias que fueron tan importantes para la sociedad femenina española antes del conflicto bélico y contrastarán esa alegría con la vuelta a los valores tradicionales y patriarcales tras la derrota e imposición de la Dictadura. Un claro ejemplo es la obra de María Teresa León, *Memoria de la melancolía* (León, 1998), publicada en 1970. A lo largo del relato, la autora va haciendo referencia a múltiples personajes de la época (intelectuales, pintores, políticos...) y dedica unas palabras a destacar la importancia de las mujeres españolas de Madrid más visibles en el ámbito político, social y literario antes del conflicto bélico. La obra menciona también diferentes asociaciones creadas por las mujeres de la época que luchaban por conseguir la independencia femenina:

Dentro de mi juventud se han quedado algunos nombres de mujer: María de Maetzu, María Goyri, María Martínez Sierra, María Baeza, Zenobia Camprubí... y hasta una delgadísima pavesa inteligente, sentada en su salón: Doña Blanca de los Ríos. Y otra veterana de la novelística: Concha Espina. Y más a lo lejos, casi fundida en los primeros recuerdos, el ancho rostro de vivaces ojillos arrugados de la condesa de Pardo Bazán... ¡Mujeres de España! Creo que se movían por Madrid sin mucha conexión, sin formar un frente de batalla, salvo algunos lances femenísticos, casi siempre tomados a broma por los imprudentes. Ya había nacido la Residencia de Señoritas, dirigida por María de Maetzu e inaugurado el Insituto Escuela sus clases mixtas, hasta poner los pelos de punta a los reaccionarios mojigatos. Pero las mujeres no encontraron un centro de unión hasta que apareció el Lyceum Club. (León, 1998: 513-514)

Especialmente “durante la Segunda República se produjo una reestructuración de los discursos políticos y culturales en los que la intelectualidad laica reemplazó a la aristocracia militar y al clero en las esferas de poder, aspirando a una sociedad moderna basada en la idea de progreso” (Martínez, 2007:16). Esta nueva realidad fue, por tanto, la que posibilitó la inserción de la mujer en el ámbito cultural, político y social.

Asimismo, Mangini señala la labor realizada por la Asociación Nacional de Mujeres Española (ANME), que, pese a estar dirigida por mujeres de la aristocracia conservadora, favoreció las causas liberales y trató temas como el aborto, los derechos salariales, el que una mujer pudiera acceder a puestos en los tribunales y universidades o incluso el poder recibir subvenciones para la publicación de obras literarias.

Los ideales de la escuela krausista y el Instituto de Libre Enseñanza de los años 20 y 30 fortalecieron el papel activo de la mujer en el plano social y cultural. En 1930 se habló por primera vez en España del derecho al voto para las mujeres y aparece el grupo Socialista Femenino de Madrid, encabezado por Victoria Kent y Clara Campoamor, quien finalmente consiguió el voto femenino al ser elegida parlamentaria en 1931. También es destacable el hecho de que Federica Montseny fuese nombrada Ministra de Salud en 1936, siendo así la primera mujer en acceder a un puesto del Ministerio. Mangini (1996) cita la labor que realizaron muchas mujeres en esos años (Rosa Chacel, Teresa Pàmies, Matilde de la Torre, Hildegart Rodríguez, Irene Falcón, Constanza de la Mora...), y que tuvieron un papel esencial en la historia de España, especialmente respecto a la realidad femenina. Muchas de ellas han sido injustamente olvidadas y silenciadas hasta el día de hoy en el que se comienza a dar el reconocimiento que merecen.

Sin embargo, como señala Alba González (2011-2012), este panorama esperanzador de cambios sociales y culturales que se promovieron durante la década de los 20 y los 30 se detuvo por el alzamiento del general Francisco Franco en 1936, dando lugar a una larga Guerra Civil –hasta 1939- y la consecuente dictadura franquista: cuarenta años de dura represión para los españoles, especialmente los republicanos. Además de las trágicas consecuencias que se produjeron por la victoria del conflicto bélico por parte los nacionales –muerte, miseria, hambre, ...- la dictadura supuso para España el fin de derechos fundamentales, la ruptura con la educación de corte progresista, el fin de la cultura desarrollada durante lo que ahora se conoce como la “Edad de Plata” y la reinserción de la mujer en el espacio doméstico quedando relegada, una vez más, a ser solamente ama de casa. En este sentido resulta interesante el artículo “Memoria del primer Franquismo. Mujeres, niños y cuentos de infancia” de Montserrat Huguet (2013) en el que la autora ofrece un recorrido de la situación de la educación desde la República a la Dictadura, especialmente en relación a la mujer y a los niños y remite a las palabras de Francisco Franco:

Al terminar la Guerra Civil, Franco (discurso de Medina del Campo en 1939), señaló a las mujeres y a los niños como el nuevo frente a reconquistar: “Todavía os queda más (recordó a los suyos), os queda la reconquista del hogar. Os queda formar al niño y a la mujer española”. Dicha empresa militar se materializó en la publicidad de un conjunto de rasgos asociados a la naturaleza de las mujeres, en esencia: su inferioridad con respecto a los hombres, la impresionabilidad y fragilidad de su carácter, su emotividad y fácil sumisión. Bajo estas consideraciones era forzoso organizar una estructura educativa que, en el caso de las niñas, fuese dirigida al reconocimiento de su función social reproductora, de esposa y madre ejemplar, a la aceptación de los rasgos propios de lo femenino, desterrando el ideal del trabajo asalariado fomentado por la República. (Huguet, 2013: 10)

Durante la posguerra la mujer española va perdiendo todos los derechos que había ido consiguiendo durante la República. Surgen toda una serie de leyes para que la mujer dependa totalmente de la figura paterna, y posteriormente, de su marido. Como explica Raquel Arias Careaga en su libro *Escritoras españolas (1939-1975): poesía, novela y teatro* (Arias, 2005), en 1942 se implantó la obligatoriedad de abandonar el trabajo en el momento que la mujer contraía matrimonio; en 1944 se restauraron los artículos del Código Penal de 1889 que penaban el adulterio y amancebamiento, se promulgaron leyes para evitar el intento de control de natalidad, persiguiéndose especialmente el aborto; el padre o marido se convirtió en el representante legal de la mujer, ...

De hecho, como señala Giuliana Di Febo, “el término ‘feminismo’ fue casi desconocido hasta los años sesenta, salvo cuando se utilizaba seguido del adjetivo ‘cristiano’ para definir el conjunto de deberes sociales y domésticos de las mujeres” (2006: 155). Fueron años en el que la mujer quedó relegada a la casa bajo el poder patriarcal -bien fuese el padre o el marido y se la margina en todos los ámbitos. La misma autora señala, incluso, como, ya en los años sesenta, en que comienza la evolución de las costumbres españolas por la influencia de los modelos europeos, “los comportamientos modernos o inconformistas (el baile, el cigarrillo, el uso de pantalones) eran estigmatizados como una ‘inmoralidad pública’” (2006: 156).

No es hasta la década de los 70 –momento en el que se produce el final de la dictadura franquista y el comienzo de la transición hacia la democracia – cuando la mujer española empieza a deshacerse del sistema patriarcal que limitaba notablemente sus pasos y su voz. Es en esta época que la mujer que ha vivido la Guerra Civil, la posguerra y/o el exilio, decide contar su historia y la del resto de los españoles. A este respecto destacan un sinfín de autobiografías femeninas publicadas a partir de los años 70 –algunas de ellas presentan algunos puntos en común con la obra autobiográfica de

Francisca Aguirre: *Memoria de la melancolía* (1970), de María Teresa León; *Espejo de sombras*, (1977) de Felicidad Blanc; *Primer exilio* de Ernestina de Champourcin (1978); *Desde el amanecer: autobiografía de mis primeros diez años* (1972) y *Estación. Ida y vuelta* (1999), de Rosa Chacel; *Cárcel de mujeres: 1939-1945*, de Tomasa Cuevas (1985); *Desde la noche y la niebla: (mujeres en las cárceles franquistas)* (1978), de Juana Doña; *Visto y vivido: 1931-1937. Pequeña historia de ayer* (1982) y *Escucho el silencio* (1984), de Mercedes Formica; *Las cárceles de Soledad Real: una vida* de Consuelo García (1983); *Historia de una disidencia* de Pilar Jaráiz Franco (1983); *Concha Méndez: memorias habladas, memorias armadas*, editadas por su nieta Paloma Ulacia Altola (1990); *Delirio y destino (Los veinte años de una española)* de María Zambrano (1989); *La España que pudo ser: memorias de una institucionista republicana* de María Carmen Zulueta (2000) –entre otras muchas.

Muchas de las obras autobiográficas muestran el protagonismo femenino en distintos ámbitos durante la Guerra Civil y la Posguerra: las cárceles, la guerrilla, los partidos clandestinos, los campos de concentración...

Resulta significativo el libro *La autobiografía femenina española contemporánea* de Lydia Massanet (1998) en el que ofrece un amplio estudio y análisis de los textos memorialísticos escritos por mujeres en España, publicados desde los años cincuenta hasta los noventa, estableciendo, entre otras cosas, marcas diferenciales entre la autobiografía femenina y la masculina. A este respecto afirma que, aunque traten el mismo tema o tengan como fondo un mismo contexto histórico, las autobiografías escritas por hombres y mujeres presentan diferencias temáticas y formales, las cuales se irán comentando en el presente capítulo. Asimismo, es interesante la clasificación que realiza en tres bloques de los textos memorialísticos escritos por mujeres:

Autobiografías de escritoras que se centran en un ciclo importante de la vida: la infancia y la entrada en la adolescencia, a las que denomina autobiografías de la infancia-pubertad. No hay gran abundancia de textos que pertenezcan a esta división, por ejemplo, *Mi niñez y su mundo* (1959) de María Campo Alange o *Desde el amanecer* (1972) de Rosa Chacel.

Autobiografías de testimonio, en las que la autora se centra en documentar sus experiencias a través de la Guerra Civil y su participación en ella o el efecto de su compromiso político. Por lo tanto, la historia se presenta en relación al yo, y el intimísimo disminuye. Ejemplos de este tipo serían *Una mujer por caminos de España* (1952) de María Martínez Sierra; *Memorias de la melancolía* de Teresa León, *Memorias de la Pasionaria* (1984) de Dolores Ibárruri...

En este apartado se refleja la tendencia a la ficción de la autobiografía, y en este aspecto pueden clasificarse como novelas autobiográficas, con la consiguiente expansión del término, como *Primera memoria* (1976) de Ana María Matute, o *L' hora violeta* (1980) de Montserrat Roig. (Massanet, 1998: 49-51)

Según esta clasificación *Espejito, espejito* de Francisca Aguirre (1995) se incluiría dentro del segundo tipo ya que documenta su experiencia de la Guerra Civil y la posguerra, aunque tendría rasgos de la primera ya que lo vivió siendo niña. A pesar de que la autora no aparece como activista política, como sí lo es el caso de Teresa León, Aguirre da testimonio de la realidad política vivida por quienes, como ella, lo perdieron todo en la Guerra Civil y vivieron la posguerra de los vencidos. Además, confiesa en varias ocasiones su compromiso con la recuperación de la historia para que no se repita la tragedia.

Este compromiso moral está presente en las memorias-autobiografías de los autores que perdieron la Guerra, muchos exilados, como afirma María del Carmen Alfonso García en el artículo “Con voz de mujer: memorias de exiliadas republicanas”:

concluida la guerra civil, salieron de España para recorrer unos caminos inciertos, sintieran aquellos golpes indignos y este compromiso moral al volverse a un pasado que era, quizás, lo único seguro y reconstruirlo a través de la escritura para conferir(se) sentido, justificarse y justificar que nada había sido inútil y, en última instancia, aplazar desenlaces irreversibles” (2007:15).

La realidad traumática de la guerra y la posguerra suscita un alto número de obras testimoniales también entre los autores, y el eco de la contienda se mantiene vivo en la memoria de varias generaciones. Sólo para mencionar algunas obras relevantes, es posible citar libros como *La arboleda perdida: Libros I y II* de memorias (1977) de Rafael Alberti; *Los pasos contados* (1973) de Corpus Barga; *Casi unas memorias* (1982) de Dionisio Ridruejo; *Recuerdos y olvidos I y II* (1982) de Francisco Ayala; *Años de penitencia. Memorias I y Los años sin excusa. Memoria II* (1982) de Carlos Barral; *El jinete polaco* (1991) de Antonio Muñoz Molina; *Vientos de guerra* (1995) de Manuel Fernández Álvarez; *Tiempo de guerras perdidas* (1995) de José Manuel Caballero Bonald, etc.

Algunos de los textos literarios no aparecen publicados bajo el término de “autobiografía” o “memoria”, pero se observa que la ficción y las vivencias personales están íntimamente unidas, como sucede en algunos de los citados o la novela *Autobiografía de Federico Sánchez* (1977) de Jorge Semprún.

Por una parte, como señala Almela (2011:15), en algunos casos de estas obras, la posguerra cobra más importancia temática que la guerra misma y a partir de 1976 aumenta el número de mujeres que escriben lo que se ha denominado bajo el término “novela testimonio”: Juana Doña –*Desde la noche y la niebla (mujeres en las cárceles franquistas)* (1978)- , Consuelo García –*Las cárceles de una Soledad Real: una vida* (1983)- , María Josefa Canellada –*Penal de Ocaña* (1985), Teresa March –*Los inocentes* (1977)-, Josefina R. Aldecoa –*Mujeres de negro* (1984), etc... En este panorama de la literatura autobiográfica y memorialística en relación al conflicto bélico y publicada a partir de esos años, se inscribe también la obra en prosa de Francisca Aguirre, *Espejito, espejito* (1995). A pesar de ciertos rasgos en común con la obra de Aguirre, algunas de estas obras se presentan como “ficción” con datos autobiográficos, mientras que el caso de la de Aguirre, la intención autobiográfica predomina sobre el elemento ficticio.

Shirley Mangini (1996) señala que muchas de estas escritoras, entre las que se puede citar a María Teresa León, Ernestina de Champourcin y Concha Méndez –todas ellas casadas con escritores– dejaron en cierta medida el protagonismo a sus maridos. Fueron mujeres que perdieron dos guerras: la civil y la de su sexo. Así comienzan a salir obras de testimonio colectivo en las que quieren salir de la sombra y ser reconocidas por la lucha que llevaron a cabo. Aunque no es el caso de Francisca Aguirre, pues tanto Shirley (1996) como Nieva de la Paz (2006) se centran especialmente en las escritoras de la Generación del 27, Aguirre coincide con ellas en ser la mujer de un escritor de gran reconocimiento en el mundo literario –Félix Grande-, así como en la necesidad de ser escuchada y recuperar su propia historia.

Por otra parte, Eva Soler (2006) afirma que muchas de las memorias y autobiografías relacionadas con la Guerra Civil proceden de los intelectuales exiliados. Algunos escritores recuperan la memoria del conflicto desde un narrador independiente en forma de autobiografías noveladas o novelas autobiográficas: *El laberinto Mágico* de Max Aub, publicada en 1979; *Los cinco libros de Ariadna* de Ramón J. Sender, publicada en 1957; *En mi hambre mando yo* de Isabel Palencia, de 1959...

Sin embargo, otros escritores elaboran memorias y autobiografías en las que el autor queda identificado con el narrador y con el personaje, lo que Philippe Lejeune denomina como “pacto autobiográfico” (Lejeune, 1994). Estos autores vinculan el testimonio de sus vidas al proceso histórico que les tocó vivir y cuyas vivencias definen

su conflicto de identidad. Eso sucedería en algunas de las obras anteriormente citadas como *Recuerdos y olvidos* de Francisco Ayala (1991); *Memoria de la melancolía* de María Teresa León (1998); *Concha Méndez: Memorias habladas, memorias armadas* (1990) –editadas por su nieta Paloma Ulacia Altolaguirre-, etc.... Estos escritores coinciden con Aguirre en la memoria del conflicto bélico; sin embargo, les diferencia la experiencia del exilio, ya que, aunque Francisca Aguirre y su familia intentaron esa huida de España, regresaron finalmente, lo que acarrió para ellos las fatales consecuencias que se relatarán a lo largo de esta tesis. El tema del exilio, no obstante, y el conflicto de identidad que supuso para los implicados no está presente en la obra de Aguirre.

Sí que podría relacionarse, en cierto modo, la obra de Aguirre con el poemario *Primer exilio* de Ernestina de Champourcin (1978), una poeta de la Generación del 27 que se exilió a México. Esta obra autobiográfica se puede considerar un libro de memoria histórica, en el que la poeta realiza un recorrido por los acontecimientos de la huida en 1936. Asimismo, el recuerdo del pasado le remite a la reflexión sobre el tiempo y la vida, un rasgo muy presente en la poética de Francisca Aguirre.

Asimismo, resultan interesantes las nuevas orientaciones de la primera década del siglo XXI en relación a los estudios autobiográficos y que proceden básicamente del campo de la neurociencia. La crítica Anna Caballé (2012) señala la importancia de esta corriente y cómo la narrativa autobiográfica podría estar vinculada a la sensación de bienestar del organismo; es decir, “la autobiografía podría cumplir una función autorreguladora, homeostática: la preservación o restauración de la estabilidad emocional, y por tanto corporal, en el individuo en momentos de crisis o de fractura” (Caballé, 2012:30). Es decir, son autoras que cuentan su historia para intentar deshacerse de su dolor. Así pues, y como se analizará en el apartado de las heridas y cicatrices, en la obra autobiográfica de Francisca Aguirre, el cuerpo tiene una notable presencia y sirve como símbolo de las emociones que describe y analiza, lo que también está presente en su poesía autobiográfica, especialmente en *Historia de una anatomía* (Aguirre, 2010).

También es significativa la tesis realizada por María del Mar Inestrillas (2002) sobre la escritura autobiográfica de tres autoras del exilio español: María Zambrano, María Teresa León y Rosa Chacel. Inestrillas afirma que claramente se diferencian las formas de escritura de estas autoras por las barreras del inconsciente, así como la representación del sujeto autobiográfico en la narración. Estas tres autoras, además,

forman parte de la primera generación consolidada de mujeres españolas que accedió a una educación universitaria y que pudo publicar obras literarias y artículos en revistas importantes del momento, durante la II República y utilizó el género autobiográfico como espacio en el que explorar sus diferencias respecto al género opuesto y realizaron una búsqueda de la identidad personal, rechazando los patrones femeninos de la sociedad patriarcal.

A este respecto es relevante una de las aportaciones de Anna Caballé (en VV.AA., 2002b:141-152) donde también afirma que la autobiografía femenina es un género literario que, si bien coincide en algunos puntos con el género autobiográfico masculino se caracteriza por su singularidad:

los autobiógrafos construyen sus relatos en función de su sexo...El hecho de que una autobiografía esté escrita por una mujer o por un hombre afecta, pues, a la estructura del relato y al modo de enfrentarse con el proyecto de dejar un testimonio vital propio” (VV.AA., 2002b: 142).

También, como señala Caballé, se debería tener en cuenta la desproporción que existe entre los textos masculinos publicados y los femeninos, en cuanto al corpus autobiográfico peninsular, aunque esta conclusión se puede extrapolar a cualquier género literario. Las memorias y autobiografías han sido géneros frecuentados por los hombres públicos, bien para presentar sus logros o bien para justificar conductas polémicas. Los relatos autobiográficos masculinos suelen ordenarse en torno a unas convenciones que sugieren cómo el que escribe se ha convertido en la persona importante y orgullosa de sí misma que es en el presente. Las autoras han buscado unos modelos propios, lo más alejados posible del estereotipo masculino.

De esta forma la estructura de los escritos autobiográficos masculinos suele responder al modelo de escritura lineal-progresiva. Comienzan el relato con su infancia –en la que descubren su vocación, su primera experiencia sexual, sus éxitos y fracasos...- hasta llegar a la actualidad. Por otro lado, en el caso de la autobiografía de autora se aprecia un modelo diferente. Aunque hay excepciones, como el que representa Federica Montseny (1987), quien opta también por la escritura lineal y progresiva, es más frecuente un modelo alternativo.

Como señala Anna Caballé es difícil encontrar autobiografías que respondan a ese modelo típicamente masculino de escritura progresiva, siendo, en cambio, frecuentes los saltos temporales en los relatos autobiográficos femeninos,

especialmente en *Memoria de la melancolía* de María Teresa León (1998). Este rasgo también se observa en la autobiografía de Francisca Aguirre, aspecto que se analizará más adelante. Lydia Massanet también señala y justifica este rasgo de la autobiografía femenina:

El acto de rememoración intrínseco en la vuelta al pasado utiliza la selección de unos recuerdos y no otros, y dicha elección coincide con la referencia a la parcela del mundo con la que la mujer entra en contacto. (Massanet, 1998: 38)

Si se rompe a propósito la cronología o literalidad es debida a la mimesis de la realidad de la mujer. La existencia femenina no refleja una estructuración ordenada y cronológica como proyecta el acontecer masculino. La interrupción, la supresión, la repetición, la incorporación de la oralidad, otros narradores que cuentan, la función fática, aparecen como elementos a los que recurren las autoras al contar sus vidas. (Massanet, 1998: 38-39).

De esta manera este rasgo formal presente en las autobiografías de autoras reflejaría la forma de comunicar que tiene la mujer. ¿Qué rasgos de la oralidad se observan en la obra de Aguirre? En primer lugar, y como reflejan algunos de sus versos, Aguirre acude a algunas canciones populares, por ejemplo, se observa en *Espejito, espejito* (Aguirre, 1995): “¡Ay, ay, ay, ay/ no te mires en el río” (23); ..., versos de la copla de Concha Piquer.

En otros poemas establece un diálogo intercultural con coplas como “Mambrú se fue a la guerra” - “Mambrú no volvió nunca de la guerra” en un poema de *Pavana del desasosiego* (Aguirre, 2000: 312-313)-, “El que tenga un amor/ que lo cuide, que lo cuide” en el poema “Nana de los cordones” del libro *Nana para dormir desperdicios* (Aguirre, 2007:33-34) o “La chiquita piconera”, de *Los trescientos escalones* (Aguirre, 2000: 149-150) ... La autora hace de este modo un guiño a la cultura popular, insertando en su poema canciones populares de unos tiempos en que la música llegaba a los hogares españoles a través de la radio.

La inclusión de estos rasgos de carácter oral refleja la sencillez poética de Francisca Aguirre, pero también muestra el cariño que siente por lo que recibió de su familia. En uno de los episodios de *Espejito, Espejito* (Aguirre, 1995) recuerda a su tía Mari cantando y de hecho afirma que era mejor que algunas cantantes famosas de la época: “La tía Mari cantaba como nadie: mucho mejor que la Piquer y que la Lola, y mejor que Juanita Reina” (Aguirre, 1995: 23).

La autora también utiliza otros rasgos propios del lenguaje oral, como el diminutivo “tres esqueletos menuditos” (Aguirre, 1995: 49), las interrogaciones

retóricas, las figuras de repetición, ... que se irán comentando en el análisis de los poemas.

Asimismo, Massanet señala la importancia que tiene en las autobiografías femeninas la descripción detallada, frente al discurso masculino que opta por el resumen. Francisca Aguirre se demora especialmente cuando recuerda un episodio feliz de su infancia o describe a algún ser querido:

La casa de Barcelona era grande: tenía una terraza hermosísima, una escalerita que subía a las habitaciones de arriba y un mirador desde el que veían unos árboles que tenían un fruto de color rosa. Pero por encima de todas esas cosas, la casa tenía un objeto mágico: una pianola blanca. Aquella pianola resonaba en todas las cosas. La música salía de ella como tropezando e iba de tropezón en tropezón posándose en cada uno de nosotros, como una especie de saludo diario. (Aguirre, 1995:30).

Mi abuelo fue un ser inolvidable. Lo recuerdo muy bien: unos ojos negros, dulcísimos, barba oscura, sombrero y bastón. Siempre he pensado que don Quijote se parecía mucho a mi abuelo. Y algo había en mi abuelo de don Quijote. El abuelo Faustino era jugador de ajedrez y bastante buen jugador de billar. Lo veo jugando al ajedrez con mi padre y hablando de política. El abuelo era un anarquista romántico y un liberal a ultranza. Era el eterno defensor de las causas pobres. Él también era pobre, pero de otra manera, de una manera menos despreocupada. (Aguirre, 1995: 39)

Por otra parte, las mujeres en sus autobiografías no tratan de justificar su vida, sino que como afirma Caballé: “es un ejercicio de conocimiento frente a la confusión o la duda, de la propia identidad femenina” (VV.AA., 2002b:143). No realizan sus memorias o autobiografías desde una óptica de progreso, como la masculina, sino más bien de ruptura. Muchos de los relatos arrancan de una ruptura con el pasado, con unos moldes culturales represivos y a partir de ahí el descubrimiento de una identidad que logra imponerse a las circunstancias o bien que ha roto con ellas.

Se aprecian también diferencias temáticas y formales ya que, aunque hombre y mujer compartan un mismo marco temporal y situacional, las vivencias de uno y otro son distintas. Hay algunos temas que no son homologables, como la relación de madre e hija, el tema de la maternidad, la relación de la autora con su cuerpo, etc. En este aspecto es necesario hacer referencia a la polémica de si existen o no formas expresivas y temáticas características de las escritoras, no solamente en la escritura autobiográfica, sino en cualquier texto literario. En este sentido, cabe citar el artículo “Aportaciones a la crítica feminista” de Rosa Eugenia Montes Doncel (Montes, 2005), en el que realiza un breve repaso de las corrientes críticas en torno a la teoría literaria y comparada actual. Montes señala un aspecto controvertido en la escritura de mujeres y hombres:

algunos críticos han registrado una propensión de las escritoras a desarrollar sus historias en escenarios cerrados y cotidianos prescindiendo de las grandes realidades políticas, sociales e históricas; en otras palabras, a cultivar una literatura más intimista y menos épica que la de los hombres. (Montes, 2005: 98).

A pesar de que se pueden observar muchas diferencias entre las autobiografías masculinas y femeninas, lo cierto es que las obras de carácter memorialístico escritas por mujeres en estas últimas décadas no prescinden en absoluto de la realidad política, social e histórica, tal como se observa en la obra de Francisca Aguirre, María Teresa León o en la de Federica Montseny –entre muchas otras. Las autoras también se posicionan, confiesan su descontento, critican al estado y muestran un gran compromiso moral, social y político.

Sí es cierto que, en las autobiografías femeninas, por ejemplo, la familia –y especialmente el papel de la mujer como madre o abuela –está más presente que en las masculinas. Ello es una de las características principales de la obra en prosa –y también en ciertos poemas autobiográficos- de Francisca Aguirre. Por ejemplo, la autora comienza describiendo a su abuela en un poema y elogiando su fortaleza a pesar de las adversidades: “Estos acontecimientos [...] influyeron en el carácter de mi abuela endureciéndola y haciendo de ella un personaje que parecía escapado de Solana (Aguirre, 1995:17). Asimismo, la figura materna es esencial en la vida y obra de Aguirre ya que perdió temprano a su padre –como se analizará más detalladamente en los siguientes apartados –y la autora refleja el amor y la gratitud hacia su madre a lo largo de toda su obra:

Le debo tantas cosas a mi madre que es imposible enumerarlas, pero si tengo que decidirme por una, creo que elegiría su aceptación de la realidad: no su resignación, porque mi madre no fue nunca una mujer resignada; mi madre aceptó la dura realidad, y apostó por la vida, apostó por el futuro, que en su caso éramos nosotras. Y lo hizo con alegría y entereza. (Aguirre, 1995:97).

El tema del embarazo y la maternidad suele aparecer en las autobiografías y memorias femeninas, aunque también se observan diferencias entre unas obras y otras. En el caso de Francisca Aguirre, por ejemplo, la autora no se refiere al momento de su embarazo, pero sí que alude en varias ocasiones a su hija Guadalupe, de hecho, es la receptora en primera instancia de la obra *Espejito, espejito* (Aguirre, 1995) y supone para la autora la esperanza de un futuro, de un país mejor, expresando el deseo de que su hija nunca tenga que vivir las atrocidades que ella vivió:

Lupe corriendo por la playa. Lupe corriendo por la vida. Lupe regalándonos el futuro, descubriendo para nosotros el verano, la lluvia, el mar y las estrellas. Lupe repentizando la felicidad, sonriéndonos como una inesperada Alicia en la Andalucía de las maravillas. Lupe, su hermoso corazón, su generosa entrega: su existencia es mejor que cualquier sueño, el más fantástico e inalcanzable. (Aguirre, 1995:148).

En relación a la guerra civil española y la posguerra como uno de los temas predilectos para la creación literaria —señalado ya en 1958 por Jean Duvignaud (Bertrand, 2010: 291)— Bertrand de Muñoz (2000 y 2010) indica cómo ha ido aumentando a lo largo de las décadas y también cómo ha ido variando. Así pues, no solamente en las autobiografías y memorias se halla relatado este episodio histórico, sino también en muchos textos narrativos de ficción que tienen como motivo principal o escenario la Guerra del 36 y la posguerra.

Sin duda habría un sinfín de novelas que se podrían comentar, sin embargo, tan solo señalaré algunas de las que selecciona la crítica Bertrand de Muñoz, sobre todo las que resultan relevantes en relación con la obra de Francisca Aguirre.

También cabe señalar lo complejo que resulta establecer los límites entre las obras autobiográficas (diarios, memorias...) y las novelas —ya que muchas parten de datos reales de los escritores. Este problema ha sido señalado por varios críticos literarios, como señala José Lino Barrio (Barrio, 1981), remitiendo a María José Montes:

al hacer un estudio de la creación literaria con tema bélico, surge la dificultad de qué es lo que verdaderamente podemos considerar como tal, y lo que entra de lleno en el campo de la historia; se mezclan los dos conceptos, en tanto que la historia se hace literatura, y al mismo tiempo en la manera de expresarse ciertos historiadores hay ambientación literaria. (Barrio, 1981:12)

Así por un lado podrían ser significativas, entre otras muchas, algunas novelas de Ana María Matute publicadas a lo largo de su trayectoria literaria: *Primera memoria* (1959), *Olvidado rey Gudú* (1996) o *Paraíso Inhabitado* (2008). Estas obras no son estrictamente autobiográficas, pero en ellas se pueden rastrear ciertos datos biográficos de esta autora, que además pertenece a la generación de los “niños de la guerra”. Asimismo, es fundamental la importancia que tiene el recuerdo de la infancia y las referencias a la Guerra Civil y la literatura infantil. Los cuentos de hadas —esenciales en la obra de Matute —como salvación y refugio en su infancia, remite a uno de los temas fundamentales de la obra de Francisca Aguirre: la importancia de la literatura —

en muchas ocasiones también infantil- como producto cultural que sirve a la autora también como evasión de la tragedia que vivió y que mantiene en su memoria.

En este tipo de literatura de testimonio de la guerra civil española publicada a partir de la década de los 70 –tanto masculina como femenina- lo frecuente es encontrar el testimonio desde la visión de los vencidos. En cambio, las novelas *Correspondencia privada* (2001) y *Habíamos ganado la guerra* (2009) de Esther Tusquets, ofrecen un testimonio histórico y social desde el punto de vista de los vencedores, y así la autora intenta tal vez ofrecer una visión pacifista. Muchas de las novelas publicadas en las dos últimas décadas, a pesar del carácter ficticio, también contribuyen al conocimiento de ese período histórico, ayudando en cierta manera a la recuperación de la memoria de un tiempo silenciado. En *Dime quién soy* de Julia Navarro (Navarro, 2012), la novelista crea una trama de suspense: un periodista debe investigar la vida de su bisabuela, que huyó abandonando a su marido e hijo antes de que comenzara la Guerra Civil. A través de la reconstrucción de la historia familiar, el lector regresa al pasado del siglo XX, no solo el conflicto bélico español, sino también la situación de los españoles durante la guerra y posguerra, el nazismo, la dictadura soviética... Se podrían citar muchísimas de este tipo de novelas que se ambientan en esta época como *Días y noches* de Andrés Trapiello (2000); *Las esquinas del aire. En busca de Ana María Martínez Sagi* de José Manuel de Prada (2000); *La sombra del viento* de Carlos Ruiz-Zafón (2001); *Veinte años y un día* de Jorge Semprún (2003); algunas novelas de Almudena Grandes, como *El corazón helado* (Grandes, 2007) o *Inés y la Alegría* (Grandes, 2010), la famosa obra de María Dueñas, *El tiempo entre costuras* (Dueñas, 2009) ... La mayoría de novelas –a pesar de no ser autobiografías- tienden a presentar la historia en primera persona, como señala Bertrand de Muñoz (2010). En cierto modo esta tendencia provoca un mayor interés en el lector y que haya más demanda editorial de este tipo de novelas, y a su vez del género autobiográfico y memorialístico.

La presencia de este episodio histórico español en la creación literaria –bien sea novela autobiográfica, memoria, novela testimonio o metanovela- ha producido un sinfín de estudios e investigaciones sumamente interesantes para la crítica literaria. Si bien no es el propósito de la tesis presente, sí resulta relevante mencionar al menos algunos de los autores que tratan esta temática tan importante para el pueblo español –y para ello remito de nuevo a Bertrand de Muñoz- especializada en esta materia, teniendo en cuenta que el artículo fue publicado en el 2000:

El tono autobiográfico sigue ocupando un lugar importante en las obras de Josefina Aldecoa, Santiago Carrillo, Juan Ignacio Ferreras. La memoria histórica cobra mucho espacio en los textos de Antonio Muñoz Molina, José Fernández Castro, Manuel Fernández Álvarez, José Luis Sampedro y Rafael Chirbes. Por su parte, Manuel Vázquez Montalbán, Horacio Vázquez Rial y Fernando Marías han novelado la vida de ciertos personajes muy conocidos de los años treinta mientras que Francisco Umbral, Joaquín Leguina y Rosa Montero han partido de la posguerra para relatar hechos ocurridos anteriormente. (Bertrand de Muñoz, 2000:495-496).

En cuanto a Francisca Aguirre, en la primera obra, *Ítaca* (1972), especialmente en la segunda sección, “El desván de Penélope”, configura el sujeto poético a partir de la experiencia biográfica. Sin embargo, dichas referencias seguirán presentes a lo largo de toda su obra, no solo poética sino también en sus relatos en prosa. Cabe destacar que los libros poéticos en los que aparecen más datos biográficos y memorialísticos son *Ítaca* (1972), *Los trescientos escalones* (1977), *La herida absurda* (2006) y *Nanas para dormir desperdicios* (2008)⁴. En el estudio de este capítulo también resulta sumamente significativa su primera obra en prosa, *Espejito, espejito* (1995). En cuanto a su segunda obra en prosa, *Que planche Rosa Luxemburgo* (2002b), a pesar de ser un texto con ciertos elementos autobiográficos, será analizado más detalladamente en el quinto capítulo, “Testimonio y crítica del presente histórico”.

Espejito, espejito (Aguirre, 1995) –libro que combina fragmentos en prosa y breves poemas- resulta una obra difícil de clasificar. Algunos críticos la sitúan como un relato autobiográfico (Almela, 2011:13) pero lo cierto es que los elementos autobiográficos han pasado por un proceso de ficcionalización. La autora selecciona los recuerdos que quiere contar y se detiene en unos hechos y sentimientos más que en otros, dando así mayor importancia a su experiencia infantil que a otras etapas de su vida. A lo largo de la obra va alternando distintos episodios de la época de su niñez y juventud, que sirven –en cierta medida- para recrear la historia de España: la lucha por la libertad por parte de los republicanos, la represión, las cárceles, la muerte, las bombas, el hambre, el exilio, el miedo... unos recuerdos del pasado que va transmitiendo de forma intensa, reflejando el dolor, la tristeza, y también a pesar de la distancia temporal, la incomprensión de una niña que tiene seis años al comenzar la Guerra Civil.

⁴ Para el estudio y análisis de los poemas publicados por Francisca Aguirre hasta el año 2000 he utilizado la antología *Ensayo general (Poesía completa 1966-2000)*, (2000).

Aguirre relata su historia siendo una mujer adulta de 54 años y ello influye en la narración, en el modo en que revive los hechos contados, el modo en que los siente y también en cómo los recuerda en el momento en el que escribe la obra⁵. En relación a ello también es sumamente significativo el propio título del libro ya que *Espejito, espejito*, recuerda la definición ofrecida por el crítico Georges Gusdorf de la autobiografía:

es un espejo en que la persona refleja su propia imagen. El objeto observado es el mismo sujeto observador, porque el observador se observa a sí mismo; en términos literarios, el sujeto que narra es el mismo sujeto narrado. (Gusdorf en Coddetta, 2000: 2)

Asimismo, resulta interesante también aplicar los conceptos teóricos definidos y diferenciados de “Autobiografía” y “Memorias” que realiza el crítico alemán Bern Neumann (en Rodríguez, 2000:11), quien define la autobiografía como el relato de acontecimientos privados, mientras que las memorias apuntan al relato social. Desde este enfoque crítico, la obra de Francisca Aguirre es una autobiografía ya que la autora ofrece en sus textos –poemas y relatos- sus vivencias personales: el exilio a Francia, el hambre, su paso por los conventos durante la posguerra, la muerte de su padre, el noviazgo y matrimonio con Félix, su hija Guadalupe... Sin embargo sí es cierto que, como les sucede a la mayoría de los escritores de este período histórico, muchos de sus recuerdos los ofrece como testimonio de una realidad que no solo vivía ella, sino gran parte de la sociedad española y es en este punto en que la obra narrativa y poética de Aguirre se convierte en una memoria ya que no se limita al recuerdo de su experiencia individual, sino que muestra la necesidad de convertir su obra en una memoria colectiva y ello se refleja especialmente en un rasgo lingüístico recurrente, que es el uso del nosotros.

Es cierto que predomina el uso de la primera persona del singular –hecho que se aprecia a través de los verbos, pronombres y determinantes referidos al “yo”: “yo tenía seis años” (pág.17), “por regla general yo era obediente” (pág.19), “Mi abuelo hacía de todo” (pág. 40), “De Barcelona recuerdo muchas cosas” (pág.78) ...⁶, característico de la autobiografía. Sin embargo, y dado que es una obra de carácter mixto, pues

⁵ Aunque la obra se publicó en 1995, la escribió en 1984.

⁶ Todas las referencias aquí citadas pertenecen a su obra *Espejito, espejito* (Aguirre, 1995).

pertenecería al grupo de las memorias, y así se observa, por ejemplo, la presencia constante del “nosotros”: “la miseria suele dejarnos sin infancia y sin juventud” (Aguirre, 1995:17); “todas las niñas que allí estábamos conocíamos el miedo” (Aguirre, 1995:57). Este elemento lingüístico que sirve para dar importancia no solo a la historia de Aguirre, su memoria e historia familiar, sino también a la historia de los vencidos republicanos, con los que se siente identificada. De igual manera, el uso de la primera persona del plural también se observa en muchos de sus poemas autobiográficos, remarcando de nuevo que no solamente fue su historia, no es su vida personal, sino una tragedia compartida por un pueblo: “los demás estamos en la ruina” (v.73), (Aguirre, 2000:138).

En relación a la discusión teórica literaria respecto a los límites de los textos autobiográficos y memorialísticos, resulta especialmente interesante el artículo de Javier Sánchez Zapatero (2011), “Escritura autobiográfica y traumas colectivos: de la experiencia personal al compromiso universal”, en el que expone una nueva perspectiva en cuanto al género “autobiográfico”, centrándose en el estudio de aquellos textos literarios “del yo” que surgen a partir de un trauma colectivo –la guerra, el exilio, la muerte o la experiencia en un campo de concentración. Así, algunos críticos literarios se alejan de las categorías clasificadas por Manuel Alberca como “novelas del yo” o relato autobiográfico. Renauld Dulon propone el término “testimonio histórico”, etiqueta que serviría para referirse a aquellos textos literarios que tienen como principal seña de identidad el de ser un discurso cuyo objetivo no se limita a la información de unos hechos determinados –individuales o colectivos- sino que además incluiría la evocación de las sensaciones que la crueldad y el dramatismo de lo que han vivido ha provocado en el sujeto escritor, y que además también busca la empatía con el público lector. De esta forma, se podría etiquetar la obra de Francisca Aguirre –y la de muchos españoles- como “testimonio histórico”, ya que sus obras nacen como consecuencia a la experiencia traumática del conflicto bélico español, la posguerra y el exilio.

Desde el inicio de *Espejito, espejito* (1995) hay un yo narrador protagonista de la historia que se identifica con la propia autora desde el inicio, ya en la dedicatoria del libro a su hija y a sus hermanas: “A mi hija Guadalupe y a mis hermanas Susy y Margara” (Aguirre, 1995:11), por lo que la obra se convierte en un legado intergeneracional.

En la obra autobiográfica de Francisca Aguirre se narran las vivencias de las distintas etapas de su vida, la niñez, juventud, madurez y senectud. Sin embargo, es importante tener en cuenta que la autora no ofrece su historia de forma cronológica lineal, sino a través de continuos *flashbacks* y repeticiones de una misma anécdota o sentimiento, ahondando especialmente en su etapa de la niñez. A través del supuesto diálogo con su hija Guadalupe, la autora presenta al lector su vida de una forma más subjetiva, simulando un orden de los acontecimientos psicológico y personal.

Espejito, espejito (Aguirre, 1995) comienza con una fórmula característica del cuento popular: “Había una vez un país desdichado y hermoso...” (Aguirre, 1995:13) e introduce el significado del título del libro: el yo narrador protagonista se aproxima al espejo –como en los cuentos- busca a la niña que fue y se dirige al objeto: “Espejito, espejito...” (Aguirre, 1995: 13), un objeto mágico característico de los cuentos infantiles. Resulta significativo el contraste que realiza entre la infancia y la vida adulta, pues el yo narrador confiesa en el primer párrafo de esta introducción a la obra que cuando era niña no pudo acercarse a ese espejo pues temía de su respuesta: “Casi todas las niñas, alguna vez, han preguntado como en el cuento: ‘Espejito, espejito...’. Yo fui, quizás, una de las pocas niñas que no se atrevió a preguntar” (Aguirre, 1995:13).

El espejo además simboliza la importancia de la imagen reflejada. Una vez adulta y creyendo en el cambio político –se ha muerto Francisco Franco y se ha instaurado la democracia en España- es cuando el sujeto se atreve a formular su pregunta al espejo, con esperanza en el futuro:

Pasaron los años. Y un día, cuando mi corazón creyó, como lo habían creído Giner de los Ríos y Antonio Machado, que había empezado “un nuevo florecer de España”, me acerqué hasta la niña que fui y pregunté con ella: “Espejito, espejito...” (Aguirre, 1995:13).

Así el título es sumamente significativo ya que el símbolo del espejo es esencial en la obra y cumple su función de oráculo, pero relatándole su propia historia –el pasado- y a través de las páginas transmite y reconstruye su vida: “Las páginas que siguen son la respuesta que me dio el espejo” (Aguirre, 1995:13). El espejo es uno de los símbolos más característicos en la mitología y los cuentos populares y está reiteradamente presente en la obra de Aguirre, no solo en este primer libro en prosa, sino también en algunos poemas. Asimismo, a lo largo de su obra aparecen, además

del espejo, un sinfín de símbolos que son recurrentes en la literatura infantil. Es necesario realizar un breve análisis de la relevancia que han tenido a lo largo de la historia de la literatura y el por qué los utiliza esta poeta. ¿Qué símbolos son los que utiliza Aguirre en su obra? ¿Qué han significado en los cuentos populares? ¿Son necesarios?

En primer lugar, los símbolos han de existir para la identificación de los mitos (cuentos), tal como afirma Blanca Álvarez:

Y, para que los mitos sean ‘reconocidos’ por quien va a escuchar el relato, han de existir símbolos que los encarnen. Y no solo en los personajes centrales o secundarios, también en los objetos. O principalmente en los objetos, puesto que ellos conducen, en gran medida, la acción. Puede decirse que los símbolos son el lenguaje en que se expresan los mitos (Álvarez, 2011:194).

Como ya se ha dicho, uno de los símbolos propios de la literatura infantil que utiliza Aguirre es el espejo. Blanca Álvarez realiza un rápido recorrido por el significado que ha tenido a lo largo de la tradición universal:

Como eco, símbolo de los gemelos (tesis y antítesis). Como si Mr. Hyde no fuera sino el otro lado del espejo de Jekyll.

Símbolo del mar y de las enfermedades. Tal vez como la que afectó a la sirenita para desear ser humana y “reflejada” en el amor de un humano.

En China han simbolizado siempre la felicidad conyugal dado su poder para contrarrestar las influencias diabólicas. Multitud de cuentos chinos hablan de los “animales de los espejos”.

Para la cultura occidental, más relevante es el de Narciso, reflejado en el agua (espejo natural). (Álvarez, 2011:199)

En el mito de Narciso el espejo se relaciona con la autocontemplación y el pensamiento. También es fundamental el valor que tiene en las leyendas y en los cuentos infantiles, como el de Blancanieves, en el que el espejo “mágico” posee la capacidad de proyectar imágenes que ocurrieron en el pasado, que ocurrirán o que están sucediendo en el presente a mucha distancia. Así, el espejo nunca le mentirá, como señala Francisco José Cruz en el prólogo a la antología: “Ya el reiterado diminutivo del título sugiere dicha intimidad y la decisión de afrontarla sin tapujos, de no engañarse lo más mínimo, como el espejo no miente nunca a la madrastra de Blancanieves, por mucho que le repita la pregunta” (Aguirre, 2011).

Así se observa como Francisca Aguirre recurre al espejo para rescatar las imágenes de ese pasado doloroso pero que necesita contar. Además, el espejo sirve

como máscara para Francisca Aguirre y también como vehículo transmisor de la verdad.

Esa característica del espejo como “puerta” para pasar a otro tiempo/mundo también lo señala Blanca Álvarez: “al espejo se le atribuye un cierto carácter mágico y suele relacionarse con la luna, atributo femenino por excelencia. En los mitos, el espejo es “la puerta” por la cual el alma puede disociarse y ‘pasar’ al otro lado” (Álvarez, 2011:199). Así, en este sentido, Blanca Álvarez señala la asociación del espejo con la obra de *Alicia a través del espejo* de Lewis Carroll, una relación sumamente significativa por ser una de las obras literarias favoritas de Francisca Aguirre y convertirse también en la puerta de entrada a “otros universos”. Esos universos paralelos a los que el espejo daría acceso, representarían los deseos inalcanzables, como, por ejemplo, la necesidad de recuperar su infancia y a su padre:

decenas de historias, no solo infantiles, han utilizado el espejo como ‘puerta de entrada’ a otros Universos, casi siempre similares al envés de la realidad, muy cerca del mundo de los deseos de quien lo atraviesa, o de un destino que lo aguarda desde siempre. Toda la magia, los mundos imposibles, los deseos inalcanzables, están al otro lado del espejo (Álvarez, 2011:199-200).

Así para Francisca Aguirre ese espejo era la puerta al mundo de la infancia y del futuro, un futuro con el que soñaba su padre y que nunca llegó. Por eso cuenta en este libro el pasado, que es la puerta al mundo que no consigue cerrar –como confiesa la autora:

Lorena: El símbolo del espejo es importante en tu obra, ¿por qué es tan importante? ¿y por qué el título de la obra autobiográfica “*Espejito, espejito*”?

Francisca: Pues el símbolo del espejo es el símbolo de la ilusión, el símbolo de la inocencia también, de la infancia y claro, todos soñamos con encontrar ese espejo mágico que vamos a traspasar y vamos a llegar al Jardín de las Delicias, ¿no? Como no hay jardín de las Delicias traspasamos el espejo, nos encontramos con el pasado que nos está esperando.⁷

El espejo se convierte en un símbolo complejo ya que no solo servirá a la poeta como voz, sino especialmente como reflejo y recuperación del recuerdo. Las máscaras y juegos de ficción serán frecuentes en su obra literaria.

Francisca Aguirre nació en Alicante en 1930, por lo que al comenzar la Guerra Civil española era sólo una niña. “En mil novecientos treinta y seis yo tenía seis años”,

⁷ Ver Anexo I.

afirma en *Espejito, espejito* (1995:17). Aguirre, como Aurora de Albornoz⁸ y otras muchas autoras, asiste a la experiencia de la guerra civil española en plena infancia. A pesar de su corta edad, la autora recuerda el conflicto bélico tanto en *Espejito, espejito* (Aguirre, 1995) como en muchas de sus composiciones poéticas. Muchas de las obras autobiográficas y memorialísticas –tanto en prosa como en verso- escritas a partir de los 70 y los 80 vienen de la mano de los llamados “niños de la guerra”, especialmente de los hijos de los republicanos. Los niños que vivieron esta tragedia y que al ser adultos se convierten en escritores han sido bautizados por algunos críticos como “La generación herida”, como el caso de Magdalena González (2009), o “La generación perdida” como les nombra la crítica Alicia Alted (2003).

Resulta especialmente significativa la etiqueta “La generación herida” ya que remite al significado etimológico de “trauma” –como señala Ruiz-Vargas en su artículo (2006) –en el que además afirma como las situaciones de violencia –como fue la guerra civil española- dejan para siempre una marca en el individuo, una herida emocional grave: “Los supervivientes de una tragedia de este tipo quedan psicológicamente destrozados porque toman conciencia de la fragilidad humana en un mundo que no es ni predecible ni controlable, sino arbitrario e injusto” (Ruiz-Vargas, 2006:9). Esa visión desencantada del mundo del niño se reflejará en las obras literarias de Francisca Aguirre.

Así, estos autores han sido testigos del conflicto bélico, de la posguerra y el exilio siendo muy jóvenes, por lo que esta vivencia se convierte en un referente generacional, en un trauma común que recuerdan a pesar de querer olvidar. Esta experiencia marca completamente sus vidas, no solo el presente sino también el futuro. Alicia Alted (2003) afirma que estos niños que sobrevivieron a la guerra consideran que su infancia les fue robada porque arrastrarán el resto de sus vidas secuelas físicas y/o psicológicas: el hambre, las enfermedades, las cicatrices, el terror a los bombardeos o al estallido de bombas, la separación de sus seres queridos, la ruptura abrupta de su mundo de infancia, la muerte de los seres queridos...

Este es también un aspecto reseñable en el caso de Francisca Aguirre, ya que el campo semántico de las heridas es un rasgo fundamental y muy significativo, que

⁸ A pesar de que se estudie a Aurora de Albornoz como autora de exilio, lo cierto es que vivió su infancia y adolescencia durante la guerra civil española y posguerra. Fue en 1944, a los 18 años, cuando se trasladó con su familia a San Juan (Puerto Rico).

comentaré en el apartado “Las cicatrices y heridas del pasado” de este mismo capítulo. Además, recordemos que la palabra “trauma” significa etimológicamente herida, como señala Ruiz-Vargas, y que, por otra parte, “se sustantiva, en efecto, en una herida emocional grave, además de en un serio daño cognitivo y en un profundo estrago moral” (Ruiz-Vargas, 2006:9).

Los testimonios ofrecidos por los escritores aportan su experiencia infantil personal, pero también añaden recuerdos, vivencias y reflexiones de sus familiares y amigos. Los textos autobiográficos y memorialísticos de estos autores –bien sean en prosa o verso- presentan características y temas comunes. Los autores referidos recuperarán la infancia perdida a través del recuerdo, de ahí que Aguirre recurra al espejo mágico de los cuentos como una forma de rescatar también la inocencia de una infancia robada. La voz del poeta o el narrador se convierte en protagonista porque necesitan recuperar la memoria, reescribir la historia del bando de los vencidos que también les ha sido arrebatada:

Lo terrible e injusto de la situación de la posguerra fue que mientras los vencedores pudieron dedicarse plenamente a superar sus pérdidas, los derrotados física y/o moralmente y sus familias se vieron condenados al peor de los castigos: ser cautivos en su propia tierra, en su propio pueblo, en su propia casa, desposeídos de sus derechos y estigmatizados de por vida -el franquismo no incluyó en sus planes ni el perdón ni la reconciliación. (Ruiz-Vargas, 2006:6).

De esta manera también estos autores, “los niños republicanos”, convierten sus obras en una especie de homenaje a quienes murieron por la causa –sus padres y abuelos- como es el caso de Francisca Aguirre.

Como se ha apuntado anteriormente, muchos de los autores de las autobiografías y memorias referidas a este período histórico son mujeres. Muchas de ellas (María Teresa León, María Campo Alange, Constanza de la Mora, Concha Méndez, Rosa Chacel, etc...) compartieron experiencias vitales al pertenecer a una misma generación histórica. Aunque no se corresponden generacionalmente con la autora de este estudio –ya eran adultas durante el conflicto bélico –sus obras autobiográficas muestran ciertos puntos en común con la obra de Francisca Aguirre.

Por ejemplo, *Memoria de la melancolía* de María Teresa León (1998), ofrece a través de sus recuerdos un amplio documento en el que analiza la realidad histórica, no solo personal, sino colectiva. A lo largo de la obra la autora narra y describe su vida, desde la infancia hasta detenerse detalladamente en lo que fue la guerra civil española.

A partir de este momento el enfoque autobiográfico personal va desapareciendo para dejar paso a la historia colectiva con un principal objetivo: la denuncia de la situación de España a partir de la Guerra Civil y el posterior exilio de miles de españoles. Es importante especialmente esa construcción del yo colectivo inevitablemente ligado a la concepción de la Guerra Civil como tragedia de un pueblo y ello también está presente en las memorias de Aguirre y en sus poemas.

Asimismo, y a pesar de la distancia generacional, la autobiografía de María Teresa León comparte con Francisca Aguirre el desconsuelo y la tristeza porque no todos los españoles consiguieron exiliarse y ello lo reflejan ambas a través de la esperanza que tenían en la llegada de unos barcos que nunca llegaron. Francisca Aguirre lo hace contando la experiencia en Francia, mientras que la María Teresa León lo sitúa en España:

El fin de nuestra guerra fue tan espantoso como esas tragedias colectivas que luego ocupan su lugar en la escena. Pensad en los miles y miles de seres que se acercaron en Alicante hasta la orilla del mar convencidos de que no iban a ser abandonados por los países democráticos, convencidos de que llegarían los barcos que no llegaron nunca. (León, 1998: 389).

Este trágico episodio de la historia española aparece relatado en la obra *Desde la noche y la niebla: (mujeres en las cárceles franquistas)* publicada en 1978, de Juana Doña –que es presentado por la autora como novela testimonio, pero como ella misma admite no se trata de ficción, sino de hechos que sucedieron en la realidad. Juana Doña coincide con María Teresa León en expresar esa idea de esperanza que tenían muchos españoles esperando la llegada de los barcos en Alicante:

En la mañana del tercer día corrió la voz de que llegaban los barcos. ¡Los barcos!, corría la noticia de unos a otros. ¡Hurras y vítores!, salían de muchas gargantas. Una alegría desbordada se apoderó de aquellos hombres y mujeres porque creían tener al alcance de la mano su salvación. (Juana Doña, 2012: 63).

La obra de Juana Doña (2012) resulta de sumo interés en relación a la situación de la mujer durante la posguerra; pero dista generacionalmente de Francisca Aguirre y además se centra especialmente en las vivencias, torturas y penurias que pasaron las presas españolas. A pesar de ser considerado como una “novela testimonio” los relatos que se cuentan no son ficticios, sino que pertenecen a la experiencia real de las mujeres que conoció en la cárcel. Si bien la autora opta por el narrador en tercera persona, es un libro que se puede considerar de carácter autobiográfico y su lectura es muy

recomendable para conocer de primera mano la situación de las mujeres presas en las cárceles españolas. Cabe señalar que lo relatado es conmovedoramente trágico y desgarrador, ya que la autora describe detalladamente las condiciones de las presas (la higiene, la alimentación, las enfermedades...), los fusilamientos diarios, así como las crueles torturas a las que eran sometidas, como se observa lo que le realizan al personaje principal de la novela, Leonor:

Ante su silencio, le cogieron las manos y el pecho por el pezón y le introdujeron anillas en los dedos como si fueran sortijas y en el pezón una anilla más gruesa, enchufaron la corriente y una gran sacudida la hizo gritar. Desenchufaron, “¿qué sabes de Galván?” (Doña, 2012:137).

Por otra parte, María Teresa León y Francisca Aguirre coinciden en la necesidad de rescatar y devolver a los españoles su verdadero lugar en la historia. En varios momentos María Teresa León reclama que su voz sea escuchada y pide a su vez que todos los vencidos rompan su silencio y cuenten su historia, expresen el dolor, la falta de libertad y la injusticia que sufrieron:

Contad vuestras angustias del destierro. No tengáis vergüenza (...). Ha llegado el momento de no tener vergüenza de los piojos que sacábamos entre el pelo ni de la sarna que nos comía la piel de ni de la avitaminosis que nos obligaba a rascarnos vergonzosos en el cine. Nos habían sacrificado. Éramos la España del vestido roto y la cabeza alta. Nos rascábamos tres años de hambre y buscábamos una tabla para sobrevivir al naufragio. Contad cada uno el hallazgo de vuestra tabla y el naufragio (León, 1998: 410)

Otras escritoras sí pertenecen, en cambio, al mismo grupo generacional que Francisca Aguirre, como Aurora de Albornoz y Josefina R. Aldecoa, ambas nacidas en 1926, y que por tanto también pasaron la guerra civil española y la posguerra siendo niñas. Ellas compartirán la idea de la incompreensión de la inocencia y en algunas ocasiones el lamento por la infancia robada.

Tal como señala Begoña Camblor, Aurora de Albornoz refleja en su producción literaria la incapacidad de olvidar el horror vivido (Camblor, 2010). En muchos de sus poemas son frecuentes las evocaciones del conflicto a través de imágenes y sonidos que remiten a los fusilamientos y a las bombas. En el libro *Cronilíricas* la autora se centra en sus vivencias adultas; aunque sí declara el recuerdo de una infancia dolorosa, una herida que no cicatriza –como le sucede a Francisca Aguirre:

Mas en todo caso, imposible seguir uniendo palabras, intentando evocar imágenes, porque llegaba sólo una imagen única: el horror de una niña de diez años sintiendo la violencia de la muerte en torno; una imagen sólo, única, se me alzaba, inmensa, en frente: la niña que era yo aquel julio de 1936 (Albornoz, 1991:55).

A lo largo del presente apartado se han comparado algunos aspectos temáticos de la obra de Francisca Aguirre con otros autores que reflejan también en sus obras las vivencias personales del conflicto bélico y la posguerra. A lo largo de los siguientes apartados en los que se analizan más detalladamente los temas principales de la obra autobiográfica de Aguirre (el hambre, la experiencia del exilio, los bombardeos, el miedo...), se irán señalando también los puntos en común y las divergencias que presenta con los escritores que se han ido mencionando.

2.2. La memoria personal. *Espejito, espejito*.

Francisca Aguirre explica la necesidad de escribir *Espejito, espejito* (Aguirre: 1995). A lo largo del libro y también en algunas entrevistas, la autora justifica el relato de sus memorias ofreciendo diferentes argumentos. Uno de ellos es la importancia del recuerdo, haciendo alusión al poeta Francisco de Quevedo:

“Yace la vida envuelta en alto olvido”. No quiero que Quevedo tenga razón. Por eso, entre otras cosas, escribo este libro, para que la vida no yazga envuelta en olvido” (Aguirre, 1995: 137)

Esa muerte anticipada que llamamos olvido no conoce la palabra piedad, y en esa tumba, involuntariamente, a veces enterramos lo mejor de nosotros. Yo quisiera salvar de esa mortaja cuanto un día me dio calor y motivos para la esperanza. (Aguirre, 1995: 146)

Se observa en la segunda cita la importancia que otorga la autora a la necesidad de recordar, a través de la metáfora hiperbolizada en la que identifica al olvido con el término de connotación negativa: la muerte. Aguirre necesita rescatar la memoria del pasado para sentir que ha vivido y poner de manifiesto que también conserva buenos recuerdos: “cuanto un día me dio calor y motivos para la esperanza”.

Otro de los motivos fundamentales de la obra *Espejito, espejito* (Aguirre, 1995) es mostrar el dolor vivido durante su infancia: “Mi infancia son recuerdos de un tiempo de desdicha” (Aguirre, 1995:154), clara intertextualidad con uno de sus poetas maestros, Antonio Machado: “Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla”. Los poetas simbolistas y postsimbolistas franceses ya sintieron un vivo interés por el tema

de la infancia, que fue recogido bajo muy distintas representaciones. Estos poetas influyen notablemente en dos autores esenciales en el ámbito hispánico y cuya lectura se refleja en la poética de Francisca Aguirre, el ya mencionado Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez.

La deuda a Antonio Machado es confesada en varias ocasiones por la propia Francisca Aguirre -como señala también José Olivio Jiménez en el libro *Antonio Machado en la poesía española. La evolución interna de la poesía española. 1939-2000*. (Jiménez, 2002): “Francisca Aguirre se siente unida, y por ello le admira (o al contrario, pues valdría igual), al ascetismo voluntario del lenguaje machadiano, a su lección de sencillez y hondura, y en consecuencia, a la profunda ética que en esa lección va imbricada” (Jiménez, 2002:232).

Juan Ramón Jiménez asocia en sus versos el tema de la infancia con un “jardín cerrado”, por ejemplo, en *Elejías lamentables* en el que la voz poética expresa la nostalgia del paraíso de la infancia reflejado en una naturaleza idílica:

¡Infancia! ¡Campo verde, campanario, palmera,
mirador de colores: sol, vaga mariposa
que colgabas a la tarde de primavera,
en el cenit azul, una caricia rosa!
¡Jardín cerrado, en donde un pájaro cantaba,
por el verdor teñido de melodiosos oros;
brisa suave y fresca, en la que me llegaba
la música lejana de la plaza de toros!
(Jiménez, 1982:99)

Asimismo, el poeta Antonio Machado simbolizará en muchos de sus poemas la época de la infancia también con la naturaleza –un huerto o un jardín idealizado, y con la referencia al mundo escolar.

El limonero lánguido suspende
una pálida rama polvorienta
sobre el encanto de la fuente limpia,
y allá en el fondo sueñan
los frutos de oro.

Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla,
y un huerto claro donde madura el limonero.
(Machado, 2004:92)

Estos poetas presentan el tema de la infancia desde el recuerdo y la nostalgia de una época feliz. En el caso de Francisca Aguirre y otros muchos escritores, la presencia de la infancia en sus poemas no remite a la nostalgia por la felicidad, sino a la necesidad

de contar sus recuerdos y así mitigar su dolor; aunque sí habrá poemas en que, a pesar de todo, remita a algunos momentos felices durante su niñez. Esta necesidad de contar también la confiesa Josefina Aldecoa y destaca que, a pesar de la tragedia, guarda recuerdos alegres:

Tratar de vivir los recuerdos de aquella infancia, de aquella adolescencia ha sido para mí una experiencia rica.

Pero no les contamos que, además de la privación y el miedo que pudieron presidir nuestra infancia, había muchas cosas alegres. La infancia prevalece en las condiciones más adversas. (Aldecoa, 1983:10)

En este sentido resulta interesante de nuevo la aportación de Ruiz-Vargas (2006) quien señala la importancia de que la víctima –en este caso de la guerra civil española— cuente su historia: “Negar el dolor o ahogar las emociones no son vías acertadas para salir del espanto. Los expertos en el tratamiento psicológico de las víctimas de estrés traumático insisten en la necesidad de que éstas ventilen sus sentimientos y emociones” (Ruiz-Vargas, 2006:34) ya que benefician física y mentalmente a la víctima. Los vencidos estuvieron muchos años silenciados por el miedo, se les prohibió contar lo sucedido y hasta décadas más tarde, no podrán “deshacerse” de ese trauma.

Así pues, la autora se dirige a su hija para narrarle un “cuento”: “Guadalupe, te voy a contar un cuento” (Aguirre, 1995:111), haciendo mención al poema “A Margarita Debayle” de Rubén Darío (“Margarita, te voy a contar un cuento”), poeta que también influye notablemente en la poética de Francisca Aguirre. De esta forma la hija –y más tarde todos los lectores- se convierte en la depositaria de todo su trauma. A través de las fórmulas y elementos característicos del cuento infantil –donde refleja la influencia del Modernismo- la autora reclama la necesidad de rescatar su infancia perdida, o más bien su infancia robada, como la de muchos niños durante el conflicto bélico: “una historia infantil llena de sangre” (v.10, “La libertad, Aguirre: 2000: 59). También estos elementos y fórmulas característicos del cuento maravilloso (“Había una vez...”, el espejo...) sirven como contraste con la terrible realidad y experiencia vivida por una niña de apenas seis años, que vive en “un país desdichado y hermoso” (Aguirre, 1995:13). Esa infancia perdida será el *leitmotiv* recurrente de muchos escritores que vivieron la Guerra Civil y la posguerra siendo niños, no solo en autobiografías o memorias –ya citadas a lo largo del presente capítulo-, sino también en muchas novelas

y composiciones poéticas. Sin embargo, el tema de la infancia y la influencia de dichos poetas será analizado más detalladamente en el apartado “El recuerdo de la infancia”.

Es importante señalar que, a pesar de mostrarse solidaria con el bando de los vencidos, la autora no justifica en modo alguno la guerra. Para ella todos son perdedores y responsables de esa tragedia sangrienta, nadie gana en una guerra: “Cuando se trata de hechos cruentos no hay nunca ganadores: todo son perdedores” (Aguirre, 1995:111). Por ello también alega que su obra ha de servir de ejemplo, ha de relatar la verdad de una situación histórica que no debería repetirse jamás:

La guerra civil es una de esas situaciones de violencia en la que todos pierden. Nuestro país padeció ese desastre. Desde lo más profundo de mi corazón ruego para que nunca se vuelva a repetir esa atrocidad.

Mi historia son recuerdos de aquella atrocidad. Espero que esos recuerdos sirvan para dos cosas: una, para mostrar que el dolor, si no se integra en nuestro corazón, si no se diluye en nuestra sangre y nos hace crecer hacia lo más humano del hombre, se convierte en un veneno dentro de esa sangre, y esa sangre, la nuestra, nos transforma en fieras. Y otra, esta historia, estos recuerdos, son ya el epitafio de un tiempo, y ese epitafio sólo contiene dos palabras: nunca más. Por eso, Guadalupe, te voy a contar un cuento. (Aguirre, 1995: 112)

La voz narrativa incide de nuevo en la idea de contarle un “cuento” a su hija Guadalupe, no como un hecho histórico real. A través de esta fórmula la autora intenta por una parte negar el recuerdo de su tragedia –como si fuera algo imaginario, algo que no sucedió- y por otra cumplir con la función didáctica y moralizante de los cuentos: mostrar un hecho como ejemplo negativo, algo que no debe repetirse.

Al final de *Espejito, espejito* (Aguirre, 1995) la autora vuelve a incidir en esa idea, justificando de nuevo la obra. El libro presenta una estructura circular pues empieza como acaba. Francisca Aguirre narra su historia como un cuento que no desea que se escuche nunca más, expresa el deseo de que ese espejo que le ha servido como objeto mágico para recuperar el pasado, no vuelva a relatar una historia trágica, sino un cuento con final feliz:

Deseo con todo mi corazón que cuando las niñas de hoy se pregunten “Espejito, espejito...”, la respuesta del espejo sea muy diferente a la que me dio a mí. Que esa respuesta suene como una música. Hermosa y libre como una música. Que suene con la alegría y el amor con que suena, inconcebiblemente, la sinfonía cuarenta de Mozart”. (Aguirre, 1995: 154).

2.3. El conflicto bélico. Sangre y muerte.

Sin lugar a dudas Francisca Aguirre ofrece un testimonio personal de la guerra civil española a través de la experiencia desoladora de una niña que tenía apenas seis años. Así en sus textos –tanto en prosa como en verso- la autora describe y califica el conflicto a través de términos, imágenes y metáforas de connotación negativa – “infierno”, “desastre”, “horror” (Aguirre, 1995: 17-18), refiriéndose así a este episodio de la historia de España. La sangre, el dolor y la muerte tienen una notable presencia a lo largo de la obra de Francisca Aguirre, tanto en *Espejito, espejito* (1995), como en muchos de sus poemas.

La autora plasma en sus textos el recuerdo personal de la experiencia traumática que vivió siendo niña. Así en muchas ocasiones, a pesar de la presencia del campo semántico relacionado con la sangre y la muerte, aparecerán objetos propios de la infancia, que sirven en cierta manera para paliar el dolor, pero que también ayudan a representar la edad con la que Aguirre vivió el conflicto bélico:

El frente no quedaba lejos, estaba ahí mismo y los tiros y el tableteo de las ametralladoras sonaban espantosamente cerca. La cosa me cogió completamente desprevenida. Pasé de asomarme a la ventana cuando oía silbar a papá y dormirme oyéndolo cantar sardanas, cosa que nos encantaba a mi hermana y a mí, a oír silbar las bombas y ver correr a un hombre sin cabeza. (Aguirre, 1995: 77)

Los elementos sensoriales –el sonido de las bombas, y la música de las sardanas- sirven para contraponer dos momentos del recuerdo, el anterior a la guerra y el que se asocia a esta. Asimismo, contrasta la dulce música de su padre –que le transmite tranquilidad para poder irse a dormir- con el estruendo “chirriante” de las bombas “que también silban”. De igual manera el cambio de melodía que escucha la niña refleja esa pérdida de la infancia feliz en la que su padre le cantaba para irse a dormir, y de ahí el final del fragmento en el que se observa la cruda realidad de la guerra en la que parece que incluso la muerte “juega” con sus víctimas: “ver correr a un hombre sin cabeza”, algo que no debería haber pasado y que se queda para siempre en la memoria de Francisca Aguirre, como una pesadilla de la que jamás puede escapar, tan solo paliar a través de la vida:

Cuando me toca ser feliz, lo soy. Y cuando veo imágenes horrosas, o leo noticias que parecen relatos de Poe, pues se me ponen de pie los muertos míos, regresan a mi casa imágenes de pesadilla sangrienta, vuelve mi infancia con todo su terror a cuestras y me siento desdichada e impotente una vez más. (Aguirre, 1995:85).

Los autores que vivieron la guerra civil española plasman en sus obras –en prosa y verso- el terror y el horror que supuso el conflicto bélico. No todos los autores eran niños en esos años, pero les afecta y ello se reflejará en sus producciones literarias – especialmente en algunas de las autobiografías citadas anteriormente. Concha Méndez destaca el horror de la guerra, pero por parte de ambos bandos: “Los españoles peleaban entre hermanos y todos perdimos, y en ambos lados se cometieron horrores e injusticias” (Ulacia, 1990:100). La visión de esta autora difiere en relación a la de Aguirre al observar la tragedia, ya que Concha era adulta y aunque muestra el miedo que sentían los españoles, lo realiza de forma más objetiva y no refleja el mismo sentimiento de incompreensión que Francisca Aguirre:

Habíamos citado a unas personas en el café de la Granja del Henar y mientras lo estábamos esperando, cayó una bomba en la Cibeles. Aquel estruendo creó tal terror entre la gente que el café se vació y todos salimos corriendo para subimos a los tranvías. (Ulacia, 1990:100)

En su primer poemario publicado, *Ítaca* (1972), nuestra autora trata el tema de la guerra civil española desde la perspectiva bélica: los fusilamientos, la sangre, la muerte...En este sentido uno de los poemas más representativos es “Cementerio” (Aguirre, 2000:63), título significativo ya que hace referencia a los muertos sepultados en las fosas comunes, en las que se enterraban todos los cadáveres juntos –víctimas y asesinos- como explica al final del poema:

En la anónima fosa de la sangre
yacen mezclados víctimas y verdugos;
y en las terribles horas de comprensión
qué imposible resulta distinguir
del corrompido olor de la esperanza degollada
el agrio aroma de sus asesinos. (v. 19-24)

A través de la metáfora y la sinestesia “qué imposible resulta distinguir del corrompido olor de la esperanza degollada el agrio aroma de sus asesinos”, la voz poética subraya la injusta muerte de los inocentes representados a través “del olor de la esperanza degollada” aquellos que lucharon con esperanza por un mundo mejor frente a la crueldad representada por un olor agrio que desprenden los cuerpos de los asesinos. El poema es, en sí mismo, un alegato en defensa de la memoria histórica. Plantea la necesidad de que las víctimas republicanas obtengan la reparación moral que la historia no les ha concedido. En particular, evoca la que es una de las luchas

actuales de la “Asociación para la recuperación de la memoria histórica”: el desmantelamiento del Valle de los caídos, donde fueron enterradas numerosas víctimas del franquismo, junto con los restos del dictador.

El poema tiene como tema principal algo que se convertirá en un sentimiento y preocupación importante para muchos españoles, todavía hoy día: poder enterrar a sus muertos que yacen en fosas comunes y por tanto sin reconocimiento de su paso por el mundo:

Muere toda una grey de tristes oprimidos, pero
en la espantosa servidumbre del reemplazo
sucumben a su vez los opresores
sin que exista un recodo, un breve hueco
en que dejar sobre una lápida
constancia de su paso. (v.13-18)

En este aspecto, como se comentará también en el capítulo quinto del presente trabajo, fue importante la aprobación de la “Ley de Memoria Histórica” o “Ley de reconocimiento y extensión de los derechos a las víctimas de la Guerra Civil y de la Dictadura”, en la que se reconocieron y ampliaron sus derechos y se establecieron medidas a favor de quienes habían padecido persecución o violencia durante la Guerra Civil y la Dictadura. Dicha ley fue aprobada por el Congreso de los Diputados, el 31 de octubre de 2007, partiendo del texto del proyecto de ley previamente aprobado por el Consejo de Ministros, el día 28 de julio de 2006, durante el mandato de José Luís Rodríguez Zapatero, como Presidente del Gobierno.

Sin embargo, aunque esta ley incluye el reconocimiento de todas las víctimas de la guerra civil española y las víctimas de la dictadura, no se permite la apertura de fosas comunes en las que aún yacen los restos de represaliados por los sublevados en la Guerra Civil, sino que dichas tareas han sido realizadas desde entidades privadas (como la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica –ARMH- y el Foro por la Memoria) o comunidades autónomas.

Retomando el análisis del poema de Aguirre, la anáfora y paralelismo “Tiene también la sangre sus revoluciones” (v.1), “Tiene también la sangre sus masacres” (v.5) inciden en esa idea de la revolución, pero reflejan la consecuencia de estas luchas: la muerte de muchos inocentes y oprimidos, de ahí el uso de la metonimia “los de la pequeña voz” (v.8). Asimismo, es un poema significativo ya que el campo semántico que predomina es la muerte y la sangre. De esta forma es una composición poética que

sirve para reflejar esa trágica realidad del conflicto bélico, con imágenes que inciden en el dolor, la tragedia y la injusticia: “sangre”, “masacre”, “muerte”, “muere”, “lápida”, “degollada”, “asesinos...”.

Otra de las composiciones poéticas de *Ítaca*, relevante en este aspecto, es “Sepulturera” (Aguirre, 2000:69) en el que el sujeto poético vive en el recuerdo constante de sus muertos. En esta composición, además de la presencia de la muerte, ya en el propio título, también es fundamental el tema de la memoria. La voz poética se recrimina esa necesidad constante que siente de recordar a aquellos que murieron, con la absurda esperanza de que sus seres queridos resuciten:

Ah miserable que vives de memoria,
miserable insensata que nada abandonaste
y todo fue dejándote. [...] (v.1-3)

Vas a volver mientras recuerdes, miserable,
vas a volver como esas viejas beatas
que confían aún en la resurrección. (v.17-20)

En esta composición la voz poética se dirige a un “tú” pero es un monólogo, una queja contra ella misma que se recrimina el papel pasivo que tiene en su vida, contemplando y esperando, alimentándose de un pasado que le mortifica: “Miserable obediente/ guardadora de la carcoma” (v.9-10).

Esta descripción centrada en los aspectos más visibles del conflicto bélico se convierte en uno de los motivos centrales del libro *La herida absurda* (Aguirre, 2006) en el que muchas de las composiciones poéticas inciden en la descripción de ese mundo de horror representado especialmente a través de la abundancia del término “sangre” y “muerte”. Resulta interesante que el título esté tomado de un tango de Cátulo Castillo que dice “la vida es una herida absurda”, como justifica Manuel Francisco Reina: “da buena cuenta de este principio moral de condición con las amarguras y sinsabores, con los dolores de la memoria y la biografía, sin exhibicionismo, con verdad y hondura, como en un buen bolero, un buen flamenco, o una buena copla de Rafael León” (Francisco, 2008).

En el segundo poema (Aguirre, 2006: 14) y el tercero (Aguirre, 2006:15) de *La herida absurda*, el sujeto poético –en primera persona– describe el mundo desde una perspectiva fatalista y trágica, sin esperanza alguna:

Cómo comprendo a Cristo cuando dijo
que su reino no era de este mundo,
porque este mundo nuestro,
este maldito mundo en que vivimos,
viene siendo un horror desde el principio. (v.1-5)

Resulta sumamente significativo que en un poema tan breve –tan solo tiene doce versos- el término de “sangre” aparezca cuatro veces. Así este sustantivo de connotación negativa se convierte en una perfecta metonimia que sirve para simbolizar los asesinatos cometidos por los propios seres humanos, las guerras:

Mundo de sangre y nada más que sangre:
empezaste viviendo de la sangre
y vas a terminar ahogado en ella. (v.9-12)

A través de la elipsis verbal del verso nueve, el sujeto poético destaca el término de la sangre. Es una metáfora e hipérbole que sirven para incidir en ese carácter negativo de los conflictos bélicos, un mundo terrible en que el ser humano se mata uno al otro. La antítesis “empezaste” / “terminar” refleja el ciclo de la vida que comienza y acaba con la sangre, haciendo énfasis en la crueldad cometida a través del verbo “ahogado”.

De igual manera junto a la sangre, aparecen ciertos objetos punzantes que sirven para herir: “El hedor de la sangre es más antiguo/ que los dientes, las piedras y las uñas” (v. 8-9).

Resulta coherente que la terminología relacionada con el sufrimiento físico y los conflictos bélicos estén presentes en su obra. Estos poemas sirven como reflejo y relato de la experiencia que ha vivido siendo una niña: la guerra civil española. Uno de los poemas de *La herida absurda* (Aguirre, 2006) que mejor ilustran y sintetizan el simbolismo y la temática que hay en la obra de Francisca Aguirre es “Detrás del miedo siempre está la sangre” (Aguirre, 2006:15):

Detrás del miedo siempre está la sangre.
Y detrás de la sangre siempre hay un abismo.
Y detrás del abismo siempre hay una herida.
Y detrás de la herida siempre hay una historia.
Y detrás de la historia siempre hay una vida.
Y detrás de la vida siempre hay un espanto.
Y detrás del espanto siempre hay mucha sangre. (v.1-7)

El primer verso de este tercer poema del libro se relaciona en cierta manera con el anterior, ya que de nuevo remite a la “sangre”. El sujeto poético crea una cadena de sentimientos e ideas negativas que se relacionan con su experiencia real, sus años del conflicto bélico generaron ese sentimiento de miedo, espanto y la inevitable herida que no cicatriza –símbolo esencial de la obra, comentado más detalladamente en otro capítulo.

En este breve poema Aguirre transmite varias ideas fundamentales, algunas de las cuales ya se han comentado. A través de la estructura anafórica, paralelística y circular refleja la vivencia de una situación trágica –la guerra- simbolizada a través de la presencia del término “sangre”, con el que empieza y finaliza. La voz poética expresa también la idea del miedo, sentimiento constante en su infancia al contemplar cómo los seres humanos morían delante de sus ojos de niña: “Y detrás de la vida siempre hay un espanto”. La inclusión del término “herida” es de nuevo fundamental, ya que no solo hace referencia a las heridas físicas, sino de nuevo como metáfora de esa historia, su historia, que ha quedado para siempre grabada en su mente, en su memoria y que a pesar de sus esfuerzos no consigue eliminar.

El uso del polisíndeton y la anadiplosis ofrece un ritmo rápido al poema, de forma que un verso se enlaza con el siguiente, dando también relevancia a los sustantivos seleccionados, incidiendo en esa relación de cadena que tienen los elementos negativos: de la sangre al abismo, del abismo a la herida, de la herida, a la historia, de la historia a la vida, de la vida, al espanto, para finalizar de nuevo en la sangre –símbolo de la guerra que provoca por tanto el dolor.

Es importante destacar también el uso del adverbio “siempre” que sirve al sujeto poético para declararlo como una constante, algo que no acaba y sigue por tanto presente. Por ello también es significativo el uso de los verbos en presente: “hay”, “está”.

La crítica negativa hacia los conflictos bélicos es una constante en la obra poética de Francisca Aguirre. En este sentido es sumamente significativo el poema quinto (Aguirre, 2006: 18) que además comienza como una oración religiosa: “En el nombre sagrado de la vida” (v.1).

En este texto lírico, la voz poética expresa la inutilidad de las muertes en nombre de la patria, el futuro y la libertad: “cuántos muertos, cuánta sangre dilapidada” (v.7), y critica con dureza a la raza humana, la única que se mata a sí misma: “Estirpe desdichada y asesina,/ ni siquiera el horror, la desventura,/logran que entiendas y te

pares”; deseando incluso su desaparición, como se refleja a través de la metáfora hiperbolizada del semen podrido y por tanto estéril: “Ojalá que los dioses nos amparen/y se te pudra el semen en el bálano” (v.16-17). Estos versos finales son desoladores ya que el sujeto poético pide compasión a los dioses, llegando a expresar su deseo de que la raza humana deje de existir.

Es también significativo el símil: “Sorda y ciega como los peces abisales/ vas de tu sinrazón al exterminio” (v. 14-15). Así la raza humana, a pesar de tener los sentidos para poder ver y escuchar, se niega a ello, y sin razón lógica desaparecerá.

Ante la desolación provocada por el horror del mundo, el sujeto poético busca refugio en su Dios. En algunos poemas la voz poética dialoga con un Dios en el que quiere creer y al que quiere comprender. Esta necesidad de creencia en Dios ante la tragedia y el horror de la vida lo expresa también en otros poemas. Francisca Aguirre ha sufrido mucho desde la infancia y ese dolor es un arma de doble filo. Por una parte, la voz poética confiesa la pérdida de fe en ese Dios que no les ampara, pero a su vez es el grito de auxilio hacia la búsqueda en algo en que creer, en algo a lo que aferrarse, a un bálsamo de esperanza:

La vida duele tanto, niega tanto,
que a veces, frente a la sinrazón de la desdicha,
todos soñamos con creer en Dios.
(v.20-22) (Aguirre, 2006: 25)

Sin embargo, la fe en Dios de Francisca Aguirre oscila y en algunos de sus poemas declara su creencia en ese Ser Superior, pero no en la Institución de la Iglesia, quienes han construido un Dios falso para atemorizar a los seres humanos –como expresa en este poema:

Oigo a Dios que se queja y que pregunta
quién ha puesto en sus labios tanta infamia.
El pobre Dios y yo escuchamos la música
mientras llegan las sombras sin respuesta.
(v.16-17) (Aguirre, 2006:19)

Al principio de este mismo poema el sujeto poético describe y critica los valores cristianos que se han difundido al pueblo desde la Edad Media, como una forma de sacrificio y aceptación de la dura vida terrenal, en la que se establecía que el cielo, el paraíso era solo para aquellos que aceptaban su designio y sufrimiento –expresado a través de la metáfora del “precio”:

Al parecer sólo se alcanza el paraíso
tras haber habitado una gran temporada en el infierno.
Sabemos ya que, por lo visto, nadie regala nada.
Para alcanzar el cielo, si es que existe,
antes hay que pagar un alto precio. (v.1-5)

El sujeto poético encuentra a su Dios en la música: “oigo la voz de Dios sonando entre la música” (v. 16) y expresa el rechazo ante las ideas cristianas difundidas al pueblo: “Oigo a Dios que se queja y que pregunta/ quién ha puesto en sus labios tanta infamia” (v.17-18).

La desolación y el horror que siente al contemplar el mundo se observa en muchos de los poemas de este libro. Un claro ejemplo es “No tiene forma la desolación” (Aguirre, 2006: 20), en el que, a través de la metáfora y verbos de connotación negativa, la voz poética expresa el desconsuelo: “nos derriba, /nos aplasta y ahoga sin remedio/ con su chorro intangible y asesino” (v. 7-9). A través del uso de la primera persona del plural el sujeto poético señala que no es una realidad personal, sino colectiva.

El tono amargo y pesimista es una constante en el libro. La voz poética expresa el desencanto, el dolor y la desolación que siente ante la realidad que ha vivido y que sigue observando a su alrededor, de ahí la continua descripción negativa de la vida, que aparece como “mentirosa”, “cruel”, “incomprensible”, “desoladora” ...: “Nos engaña la vida porque puede” (Aguirre, 2006: 21). En este poema el sujeto poético personifica a la vida y le otorga la principal característica de “mentirosa”, una vida que se dirige siempre al peligro, como expresa a través de la comparación de los aventureros que desconocen el territorio: “como iban los exploradores/adentrándose en vastos territorios, /tierras repletas de peligros” (v.4-6). Es importante la alusión que hace al lenguaje y la necesidad de comprender, aunque sea inútil:

seres cuyo lenguaje no entendemos
ni vamos a entender aunque queramos,
aunque
desesperadamente
necesitemos entender. (v. 8-12)

También es llamativo el juego que realiza la autora en la distribución de los versos –algo frecuente en este poemario– que sirve para enfatizar el sentido o la emoción de algunas palabras, en este caso el adverbio “desesperadamente”, para reflejar esa necesidad de comprender lo que sucede a su alrededor.

Otro poema sumamente significativo es el primero de la sección de “Transparencias”: “Mientras el horror crece” (Aguirre, 2006: 33) ya que, desde el primer verso, el sujeto poético se refiere al horror, y lo personifica a través del verbo “crece”. Asimismo, se observa el uso del tiempo verbal en presente señalando así que se trata de la actualidad:

Mientras el horror crece
como crece en los campos la gramilla,
la consecuente vida insiste. (v.1-3)

En estos versos la voz poética destaca la tragedia que le rodea a través de la comparación significativa de la hierba, señalando así que no solo no se ha terminado, sino que además se expande rápidamente. De forma lógica, ante las atrocidades del mundo, se apodera un sentimiento de desasosiego y malestar entre la gente, así lo afirma a través de la metáfora y personificación de la “desazón”: “Huye la desazón por las aceras, teñida por la luz que se despide” (v.4-5).

Concluyendo este apartado, la muerte se convierte en un tema esencial e inevitable en la obra poética y en prosa de Francisca Aguirre. La autora, desde muy niña, ha sido testigo de esta realidad –no solo por la muerte del padre- sino porque presencia varias muertes a lo largo de su infancia. Esta consciencia de la muerte se refleja pues en su poesía, pero no solamente en relación al período histórico de la guerra civil española, sino que también será un constante motivo de reflexión a lo largo de su obra, en relación con el paso del tiempo, y que se analizará en el capítulo 5 de la presente tesis.

2.4. El recuerdo de la infancia.

Francisca Aguirre expresa en sus obras el dolor vivido y la experiencia traumática como niña. Esa necesidad de contar sus memorias es una forma de catarsis que, como he apuntado anteriormente, es algo característico de los escritores que vivieron la guerra y posguerra española. Escribir sus recuerdos sirve en cierta medida para que la autora cure y cierre sus heridas, sin embargo, la voz poética confiesa en varias ocasiones la impotencia que siente al no poder deshacerse de ese dolor y sufrimiento, aunque haya contado su historia personal y familiar. El pasado (una infancia sumamente dolorosa) aparece representado en varios poemas por una puerta que nunca consigue cerrar, vuelve a su mente una y otra vez, le persigue como un perro

fiel, haciendo imposible la curación de su herida-cicatriz, como describe en el poema “Despedida” (Aguirre, 2000:61):

Decir adiós quiere decir tan poco.
Adiós dijimos a la infancia
y vino detrás nuestro como un perro
rastreado nuestros pasos.

Decir adiós: cerrar esa obstinada puerta que se niega,
la persistente cicatriz que destila memoria. (v.1-6)

La voz poética expresa la necesidad que siente de olvidar el pasado en varias ocasiones, de ahí el uso de la anáfora “Decir adiós” a lo largo de todo el poema, insistiendo en dejar atrás ese pasado tan doloroso y que sin embargo no puede olvidar. En primera instancia intenta borrar los recuerdos, pero le es imposible y de ahí el recurso de la comparación de la infancia con un perro: “y vino detrás nuestro como un perro/ rastreado nuestros pasos” (v.3-4). El uso de esta figura no es por azar, sino que la autora consigue plasmar esa fidelidad de persecución del pasado a través de la característica principal del perro.

Otra figura importante es la metáfora de la puerta: “cerrar esa obstinada puerta que se niega/ la persistente cicatriz que destila memoria” (v.5-6). De nuevo incide en la necesidad de olvido, pero no se puede cerrar la puerta, y de ahí la referencia explícita al dolor, al recuerdo: “una cicatriz que destila memoria” (v.6).

A través de esa puerta entreabierta, los fantasmas del pasado regresan, no consigue olvidar y la voz poética se dirige a un tú imaginario a través de la formulación de preguntas retóricas, busca alguien que le dé la solución al fin del sufrimiento, alguien que le dé la clave del olvido:

Decir adiós: decir que no; ¿quién lo consigue?
¿quién encontró la mágica llave?
¿quién el instante que nos desliza hacia el olvido,
la mano que extirpará raíces
sin quedarse para siempre cerrada sobre ellas? (v.7-11)

De nuevo aparece un elemento maravilloso: “la mágica llave” como símbolo para poder cerrar esa puerta del pasado, un pasado que no se puede olvidar, de ahí la ausencia de respuestas a las preguntas formuladas, así como el uso de un objeto mágico, que no existe y que a su vez remite a la infancia, e incluso la personificación de la mano que arranca las raíces de un pasado, que no es necesario en su recuerdo, pero que resulta

imposible de “extirpar”. Asimismo, se observa de nuevo la presencia del “nosotros”: “nuestros pasos” (v.4) ya que la autora siente la necesidad continua de defender que no se trata de un dolor individual, no es una cuestión de sanar solo sus heridas, sino curar la de muchos españoles, y en este caso muchos niños que perdieron su infancia, el derecho a ser niños les fue arrebatado trágicamente.

Y de nuevo “volver la espalda”, dejar el dolor, el recuerdo, la memoria atrás,... pero no se puede y a pesar de la necesidad de cerrar esa puerta, de decir adiós, la voz poética declara con absoluta certeza la imposibilidad del olvido: “porque decir adiós nunca es bastante” (v.17) y mientras se lucha para poder borrar ese doloroso pasado que le persigue, la voz poética confiesa que se va pasando la vida: “mientras escapa lentamente la vida” (v.21), que es el verso final.

En el panorama literario hispánico no resulta extraño encontrar poemas en los que el autor transforma un período de su vida en un tema literario, y en concreto, la infancia es una de las etapas más comúnmente elegidas ya desde finales del Siglo XIX y principios de XX (Unamuno, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez...). Hay distintas razones para dicha elección temática: tratar de entender el origen de uno mismo, conservar un recuerdo que no se quiere perder o justificar algún hecho del pasado...-entre otras. En el caso de Francisca Aguirre lo cierto es que convergen distintos motivos para que la poeta se decante en muchas ocasiones por esa etapa del pasado. En algunos poemas será la necesidad de rescatar algunos recuerdos del pasado –especialmente los compartidos con su padre debido a su temprana orfandad-, pero en otros el tema de la infancia aparece para reclamar lo que le fue arrebatado, una etapa que no pudo disfrutar por el conflicto bélico español, la autora, en definitiva, reclama su derecho al paraíso perdido: haber podido disfrutar de una infancia feliz.

No solo Francisca Aguirre expresará esta idea del “Paraíso perdido”, sino que son muchos los autores que sufrieron la Guerra y posguerra siendo unos niños y que al ser adulto no pueden evitar sentir esa pérdida y lo reflejarán en sus obras literarias. María Luisa Pazos afirma que estos poetas “conservarán como huella caracterizadora de su generación, una cierta nostalgia rememorativa, un deje de amargura, resto tal vez de su añoranza infantil de un hogar seguro y firme” (Pazos, 2002:52).

Por otra parte, muchos de los escritores serán los exiliados, y a pesar de que Francisca Aguirre no se le ha considerado dentro de estos autores, ya que regresó de Francia el mismo año, sí es cierto que algunos críticos, como Francesca Leonetti, la

incluyen dentro de la literatura del exilio. Esta autora relaciona la recuperación de la infancia con el tema del paraíso perdido:

Por eso, en la poesía de Francisca, como en la de todo exiliado, encontramos la presencia constante de la infancia y de la adolescencia, que revelan el deseo de revivir ese tiempo totalmente suyo, donde alma, espacio y tiempo se reconocen y el anhelo de retener en la memoria ese paraíso perdido, antes de que su universo personal se poblara de ausencias. (Leonetti, 2014: 87)

Asimismo, la memoria, y en concreto de la etapa infantil, es uno de los temas que más caracterizan a los poetas del medio siglo, como afirma Enrique Balmaseda en el estudio de la obra poética de Carlos Sahagún, remitiendo a las palabras de Carmen Martín Gaité: “característica exclusiva suya [...] la evocación de los años infantiles vividos durante la guerra civil o la primera posguerra” (Balmaseda, 2011: 91). Sin embargo, tal como Balmaseda aclara, la etiqueta de “los niños de la guerra” de Luis Jiménez Martos no significó que todos los autores manifestaran del mismo modo ni con la misma intensidad la vinculación entre su infancia y las circunstancias históricas, sino que cada poeta lo realiza de una manera muy personal, algunos expresan en sus poemas lo trágico y traumático que fue la experiencia del conflicto bélico; otros lo reflejarán como una problemática de los demás, no propia. En este sentido habría que tener en cuenta las circunstancias económicas de cada uno de los escritores, la posición ideológica de sus familias, la existencia, o no, en las respectivas biografías de hechos traumáticos vinculados a la guerra, etc.

Raquel Arias (2005) afirma que a partir de 1960 se produce la superación de la cuestión social y uno de los temas presentes será precisamente la evocación de la infancia:

Esta renovación significaba una mayor presencia de lo autobiográfico, evocación de la infancia y del paso del tiempo, y una observación de la situación política y social desde el punto de vista personal. También se produce una conversión del lenguaje coloquial hacia una expresión más artística y una reflexión sobre la poesía y su relación con el autor. (Arias, 2005: 57)

En la composición “Primeras letras” de José Manuel Caballero Bonald, el poeta plantea esta cuestión del robo de la infancia y la interrogación retórica refleja esa imposibilidad de respuesta ante la búsqueda de los culpables por la injusticia cometida con los niños, una pérdida irreparable:

Entre el despliegue tortuoso, ¿quién
me llevó de la mano
a la frontera fraticida, dónde
me desahuciaron de ser niño?

Oh qué terribles y primeras
letras hostiles
de la patria. Párvula madre
mía, ¿qué hicisteis
de nosotros, los que apenas
pudimos aprender
la tabla de sumar de la esperanza?
(De *Pliegos de cordel*, 1963)
(Sierra, 2013: 93)

También Ángel González refleja en algunos de sus poemas las consecuencias de la pérdida de la infancia por la guerra, como la composición “Ciudad Cero”, en la que el poeta describe cómo afectó el conflicto a su vida:

Una revolución.
Luego una guerra.
En aquellos dos años que eran
la quinta parte de toda mi vida,
ya había experimentado sensaciones distintas.
Imaginé más tarde
lo que es la lucha en calidad de hombre.
Pero como tal niño,
la guerra, para mí, era tan sólo:
suspensión de las clases escolares,
Isabelita en bragas en el sótano,
cementeros de coches, pisos
abandonados, hambre indefinible,
sangre descubierta
en la tierra o las losas de la calle,
un terror que duraba
lo que el frágil rumor de los cristales
después de la explosión,
y el casi incomprensible
dolor de los adultos,
sus lágrimas, su miedo,
su ira sofocada,
que, por algún resquicio,
entraban en mi alma
para desvanecerse luego, pronto,
ante uno de los muchos
prodigios cotidianos: el hallazgo
de una bala aún caliente,
el incendio
de un edificio próximo,
los restos de un saqueo
papeles y retratos
en medio de la calle...
Todo pasó,
todo es borroso ahora, todo
menos eso que apenas percibía
en aquel tiempo

y que, años más tarde,
resurgió en mi interior, ya para siempre:
este miedo difuso,
esta ira repentina,
estas imprevisibles
y verdaderas ganas de llorar.

(*Tratado de urbanismo*, 1967) (Sierra, 2013: 165-166)

A través de lo que parece va a ser una enumeración de cosas sin especial importancia de lo que fue para él el conflicto bélico -“la guerra, para mí, era tan sólo”- (v.9), la voz poética comienza con algo positivo desde la visión de un niño, que se suspendan las clases, pero poco a poco va reflejando la trágica realidad vivida: “hambre indefinible”, “sangre descubierta”, “lágrimas”, “incendio”, “saqueo”... Y todo ello le repercute en su presente, ha sido sin duda algo que ha marcado su vida y así confiesa la tristeza y el miedo en los versos finales: “este miedo difuso,/ esta ira repentina, /estas imprevisibles/ y verdaderas ganas de llorar”. El miedo es un sentimiento que confiesan los autores que vivieron la Guerra Civil, como la propia Francisca Aguirre.

En “Amapola única” de *Final de un adiós* también el poeta José Agustín Goytisolo confiesa la tristeza que marcó su infancia por haber vivido durante el conflicto bélico, ya en el primer verso: “Por la ira fui un niño sin sonrisa” (Sierra, 2013: 187), y en el poema “Autobiografía” de *Salmos al viento* también remite de nuevo a esa infancia marcada por la tristeza: “Cuando yo era pequeño/ estaba siempre triste” (VV.AA., 1989: 220).

En el caso de Jaime Gil de Biedma reinterpreta su infancia a través de la historia, en poemas como “Infancia y confesiones” o “Intento formular mi experiencia de la guerra”. El recuerdo de su infancia no es desolador, como en otros poemas, sino que como afirma Rovira, Gil de Biedma confiesa haber tenido los años más felices durante el conflicto bélico: “Fueron, posiblemente, /los años más felices de mi vida” (Gil de Biedma en Rovira, 1996:23) porque pertenecía a la clase vencedora, a la burguesía. Sin embargo, al ser adulto el poeta sí refleja en sus versos la tristeza por abandonar una etapa feliz e inocente y la mala conciencia de pertenecer a dicha clase:

Y la nostalgia de una edad feliz
y de dinero fácil, tal como la contaban,
se mezcla un sentimiento bien distinto
que aprendí de mayor,
este resentimiento
contra la clase en que nací,
y que se complace también al ver mordida,
ensuciada la feria de sus vanidades

por el tiempo y las manos del resto de los hombres.

Oh mundo de mi infancia, cuya mitología
se asocia –bien lo veo-
con el capitalismo de empresa familiar!
(Gil de Biedma en Rovira, 1996:25)

En algunos poemas de Carlos Sahagún, que nació en plena Guerra Civil (1938), y vivió su infancia durante la posguerra, se contempla también la idea de ese robo del paraíso perdido, especialmente en el poema “En el principio, el agua” en el que contrasta la inocencia con la brutalidad del conflicto, como señala Enrique Balmaseda Maestu (2011):

El agua contraía matrimonio con el agua,
y los hijos del agua eran pájaros, flores, peces, árboles,
eran caminos, piedras, montañas, humo, estrellas. [...]
pero,
cuando entraron los lobos, después, despacio, devorando,
el agua se hizo amiga de la sangre,
y en cascadas de sangre cayó, como una herida, cayó sobre los hombres
desde el pecho de Dios, azul, eterno. (Sahagún, 1996: 5)

Al igual que Francisca Aguirre, Carlos Sahagún nació en Alicante –aunque unos años más tarde que Aguirre- y también de padres republicanos. Resulta muy significativo el estudio de la obra de este poeta realizado por Enrique Balmaseda Maestu, *La poesía de Carlos Sahagún*, en la que Balmaseda declara que “Las raíces de la preocupación infantil en este poeta arrancan del mismo momento biográfico en que sintió cómo la niñez se le escapaba” (2011:25) y se refiere acertadamente a ese sentimiento de pérdida del paraíso de los poetas nacidos durante la Guerra Civil y la Posguerra española:

Profecías del agua, además de evocar el paraíso perdido en sentido mítico y en sentido infantil, expresa el acceso del niño a la experiencia en el contexto histórico de posguerra. Dicho de otro modo, el poeta describe, balbuciente o enterizo, su llegada a la realidad como hombre y como español. Los cuatro bloques de poemas que describen el proceso reproducen básicamente la personal visión del paraíso perdido unido a una imagen auroras de la infancia, pronto amenazada. (Balmaseda, 2011: 26).

Asimismo, el poema “Desembarco” del poemario *Estar contigo* (Sahagún, 1996: 31) resulta sumamente significativo. La voz poética muestra la esperanza de la llegada de la ayuda de los comunistas expresado a través de la metáfora del “desembarco salvador” para acabar con la dictadura (la tiranía del silencio), pero nada llegó:

Perdida la ocasión en las batallas,
años después, hombres y niños esperábamos un desembarco salvador.
Se poblaban las playas de miradas,
los sueños, de navíos.

Pero nadie venía a destruir
la tiranía del silencio.
Nada en el horizonte de color Normandía.

Sólo espuma en la orilla y tierra inhóspita
bajo los pies descalzos, anhelantes
y acobardados. (Sahagún, 1996: 31)

También algo que comparten Carlos Sahagún y Francisca Aguirre es que ambos expresan en sus obras el dolor por una realidad injusta e incomprensible, pero sin condenar a nadie, sin odiar –como señala Luisa María Pazos: “sólo soñando el día nuevo cuando podrá estrenar su juego favorito: la esperanza” (Pazos, 2002:54):

Sólo es presente el sueño, lo otro es agua
pasada. No miréis. Dadla por muerta,
decid que está envenenada. No
miréis atrás. Lo veo. Se avecina
un buen tiempo, una luz libre
[...]
decid que brindaremos todos juntos,
todos puros, todos alegres, como
si se abrieran de pronto las puertas de la patria.
(Pazos, 2002:54)

José Luis García Martín también afirma la similitud entre estos dos poetas: “Muchos poemas de Francisca Aguirre, niña de la guerra, hija de perdedores, evocan una difícil circunstancia biográfica, y pueden ser puestos en relación con la poesía de Carlos Sahagún y otros poetas de su generación” (García, 2000).

En este capítulo no quisiera dejar de mencionar a un poeta significativo que es Eladio Cabañero. Además de amigo desde la más tierna infancia de Félix Grande y posteriormente de Francisca Aguirre, Cabañero tiene muchas similitudes con Francisca Aguirre ya que ambos nacieron en 1930, han sido poetas autodidactas y además ambos reflejan en su poética un dato biográfico compartido y trágico. Al igual que Francisca Aguirre, el padre de Eladio fue encarcelado por ser militante socialista, maestro y presidente de la Casa del Pueblo durante la República y fue fusilado tras la Guerra Civil en 1940. Eladio, como hace Francisca Aguirre, dedica algunos poemas al recuerdo de su padre y se observa una clara diferencia entre la presencia/ausencia del padre y la pérdida de la infancia; Eladio Cabañero escribe el poema “El cielo pintado con tizas de

colores” en el que de nuevo se expresa esa idea de la pérdida del paraíso, de una infancia robada, imposible ya de recuperar, pues con la Guerra se perdió hasta la inocente risa de los niños:

¿Era yo aquél, aquel de por entonces?
No me recuerdo bien. No tengo pruebas.
Era antes de la guerra. Mucha gente
no viviría bien, seguro, pero
el tiempo de los niños es hermoso,
y aunque la vida va a su mejoría
-según dicen- y hay tantos nuevos sueños:
viajar a la luna y los planetas;
inventar pan para que no haya pobres,
nueva fe en nuevos pechos,
aquel tiempo consuela a los que fuimos
niñez y luego muerte en nuestra infancia.
Antes que lo perdiéramos,
aquel niño de todos y de nadie
jugó por todo el pueblo, entre bidones
y cubas y trujales, en las fábricas,
en las destilerías de alcohol,
donde el vino zurría y se quemaba,
mientras nosotros -aúpa- nos saltábamos
montoneras de orujo, eras de lías.
Y el campo, ¿cómo era
antes de que aquel cielo, aquellos hombres,
se fueran a la guerra para no volver nunca?
Vendimiadores tiempos,
una vez en las viñas, vendimiando, una noche
-quiero acordarme, pero ha tanto tiempo-
en la pequeña casa, acabada la cena,
todos bien avenidos se embromaron,
se tizaron jugando al "San Alejo",
con la sartén tocaron seguidillas
y jotas a la luz de los candiles;
y luego se acostaron en-parva por el suelo,
que ya no se cabía
sino en las alambores y en la cuadra.
Eran caras alegres como nunca haya visto.
Era antes de la guerra y yo tenía
de cuatro a cinco años.
Muchos ya no volvieron para echar hato los lunes
para irse de semana, de vendimia.
El cielo no volvió ni fue ya claro.
La gente se hizo dura,
y a los niños dejaron de querernos.
Y nosotros, mis primos, mis amigos,
no volvimos tampoco de la guerra:
de repente crecimos, fuimos otros,
nos perdimos igual que se perdieron
de vista, hacia el Oeste, tantas cosas.

<http://www.sifuerapoeta.com/eladio-cabanero.html>

Por otra parte, el recuerdo de la niñez también está presente en las autoras del 50, como se refleja en los poemas de Aurora Albornoz. En este sentido Begoña Camblor

señala la importancia y justifica el recuerdo de la infancia en la literatura: “Recordar imágenes de la niñez desde el punto de vista de un narrador o un sujeto poético adulto implica irremediabilmente una reflexión temporal que se vuelve problemática en el momento en que el niño y el adulto difieren o chocan en alguna de sus características” (Cambor, 2007:41). Es decir, en el discurso autobiográfico el sujeto se construye a partir del recuerdo del pasado para llegar al “yo” presente.

Aurora de Albornoz recupera su mundo, su infancia en sus versos, en los que indudablemente se refleja el trasfondo de la tragedia de la guerra civil española:

A veces
en la noche
vuelvo al refugio aquel donde dormía:
la habitación oscura y cerrada
a la guerra y al viento
O al otro
que tenía
las escaleras
duras como peñascos
más fuertes que los días
Mi primer ataque de nervios
ese que se repite tantas veces
estuvo allí [...]
(Cambor, 2007:43)

Otra autora relevante en el recuerdo doloroso de una infancia vivida en medio de la Guerra Civil es María Beneyto. Como se ha mencionado en el capítulo anterior de la presente tesis, el carácter autobiográfico está muy presente en su obra literaria y esa dura vivencia del conflicto bélico se refleja en sus versos, como es el poema “Duro tiempo” –título que ya sitúa al lector en un momento difícil, anteponiendo además el adjetivo al sustantivo:

Nuestra niñez no ha sido protegida
por canciones de nácar,
por símbolos de azúcar inefable
o guirnaldas de estaño.
Nuestra infancia sabía a hierba amarga,
a guerra fratricida,
sin fábulas azules ni leyendas.

Enseguida supimos que la vida
-aquel tallo inocente-
que nacía de una entraña ensangrentada
que indicaba el camino
hacia la luz, entre la carne rota.
Que las madres guardaban
recuerdos prenatales en su vientre.

A esquiras de metralla, a realidades,
nos sacaron del mundo
en que era fácil y feliz ser niño.
Con obuses y bombas
conocimos la atroz mitología
que izaba las palabras
del lívido alarido de la herida.

Hicimos colección de balas viejas
usadas por la muerte.
Nanas feroz nos daban en la noche
las sirenas de alarma
y el agujero de terror oscuro
del refugio antiaéreo
jugaba por el día con nosotros. [...]
(Beneyto, 2006: 86-88)

La voz poética utiliza la primera persona del plural –rasgo lingüístico característico también de la poesía de Francisca Aguirre y otros poetas nacidos en años próximos a estas autoras- para incidir en la idea de que no es solamente su historia personal, sino la de muchos españoles. Beneyto recurre a diferentes imágenes o símbolos propios de la niñez: canciones, guirnaldas, los juegos, las fábulas, la nana... pero les otorga una connotación sumamente negativa a través de los verbos, adjetivos y adverbios que acompañan a estos elementos de una infancia feliz, de ahí la afirmación de la voz poética en los primeros versos: “Nuestra niñez no ha sido protegida/ por canciones de nácar” (v.1-2); es decir no ha sido protegida por nadie –acción primordial durante los primeros años del ser humano, y no solamente no ha obtenido protección, sino que además su infancia ha sido sumamente dolorosa, de ahí el uso de la metáfora y sinestesia “Nuestra infancia sabía a hierba amarga/ a guerra fraticida” (v.5-6), en la que además incide en ese carácter trágico que supone una guerra civil a través del adjetivo “fraticida”.

También es sumamente significativa la personificación y metáfora de las sirenas de alarma que se convierten en su nana, “Nana feroz nos daban en la noche/ las sirenas de alarma” (v.24-25), una melodía supuestamente dulce para que los niños puedan conciliar el sueño.

Es cierto que no solamente en los poetas de posguerra es importante el tema de la infancia. En la poética de José Hierro se observa esa necesidad de recuperación del paraíso a través de la inocencia del niño, así como claras evocaciones autobiográficas en *Cuaderno de Nueva York*, tal como como señala Marta Marina en el artículo sobre la infancia en la obra de este poeta (2004). Por supuesto, como se ha señalado

anteriormente, Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado influyen en esa necesidad de recuperación y preocupación por la pérdida del paraíso de la inocencia.

A este respecto es muy significativa la conferencia “Poesía e historia: la fragua de una conciencia generacional” de José-Carlos Mainer, realizada en 1999 y publicada posteriormente por la Fundación Caballero Bonald en 2002. En este trabajo, Mainer reflexiona en torno a la cuestión de la infancia vivida durante la Guerra Civil, explica cómo repercutió en los autores y cómo se refleja en sus obras. Además de los poetas que he ido mencionando y de algunas otras interesantes aportaciones, es oportuno mencionar el libro de Vicente Aleixandre publicado en 1954, *Historia del corazón*. Aleixandre no vivió el conflicto bélico como niño, pero la primera parte de este libro se llama “La mirada infantil” y apela a la memoria de los que sí fueron niños en esos trágicos años (VV.AA., 2002a: 61-71).

Asimismo, la infancia en la obra de Aguirre es fundamental como reflejo de unos acontecimientos históricos que vivió y que necesita contar por dos razones, una para desprenderse del dolor que ello le provoca, y otra por la necesidad de testimonio histórico, para que no se repita esa misma historia, protegiendo así a las futuras generaciones –como se ha comentado en el apartado de “La memoria personal. *Espejito, espejito*”. A lo largo de su obra poética son numerosos los poemas que tratan sobre la infancia, tal vez porque sea la única manera de rescatarla.

Por ejemplo, el poema “Operación” de *Ítaca* (Aguirre, 2000:62) es una composición curiosa en la que la autora trata de localizar momentos y recuerdos alegres de su vida. En este caso el sujeto poético recurre a las matemáticas, tal vez acude a la ciencia para tratar de analizar de forma más objetiva su vida. Así, a través de las fórmulas y operaciones matemáticas (sumas, raíces cuadradas, multiplicaciones...) el sujeto poético intenta hallar los momentos alegres de su vida: “¿Dónde se cayó el dos de la alegría?” (v.2) y para ello el sujeto poético regresa a su infancia ya que suele ser una época feliz: “recordando mis tiempos infantiles/ y hago una raíz cuadrada de un recuerdo” (v.5-6). Sin embargo, el resultado es negativo: “y no acierto y no sé qué me pasa” (v.7). Por ello decide ponerse a sumar, aunque no sabe cómo debe realizar dicha operación: “y voy sumando –no sé cómo-/penas con abandonos y alegrías” (v.9-10). Así, la única manera de poder sumar hechos y recuerdos es poner también los malos.

A través de la estructura paralelística y el uso del polisíndeton, la voz poética ofrece rapidez en sus operaciones, reflejando esa necesidad constante de poder encontrar recuerdos alegres. A pesar de ello, el único consuelo que le queda es añadir

un 0 a la multiplicación porque las matemáticas también le verifican ese amargo recuerdo del pasado: “habrá que colocar el viejo cero/aquél que nos sobró cuando multiplicábamos” (v.13-14).

En el poema “Los trescientos escalones” del libro con el mismo título (Aguirre, 2000: 154-156) la voz poética también se introduce de nuevo en el mundo del recuerdo, transportándose al momento del exilio francés: “El armario, con su puerta entreabierta, da a las costas de Francia” (v.18). La puerta es el símbolo del “lugar de paso entre dos estados, entre dos mundos, entre lo conocido y lo desconocido, la luz y las tinieblas, el tesoro y la necesidad. [...] Es la invitación al viaje hacia un más allá...” (Chevalier y Gheerbrant, 2007:855). Es decir, representa esos dos mundos del pasado y el presente, que para Francisca están conectados. Por ello la puerta del armario se convierte en el símbolo por excelencia que le lleva a la memoria de un pasado que constantemente intenta olvidar, pero no puede, por ello el adjetivo calificativo “entreabierta”, remarcando así que es una constante, algo que siempre está presente y no puede dejar atrás.

También el armario es un símbolo recurrente en la literatura infantil, un recurso para pasar del mundo real a uno de fantasía –como señala Rocio G.Davis: “existe una frontera clara entre nuestro mundo y el fantástico; dicha frontera debe cruzarse mediante algún recurso narrativo; ya sea un ciclón, un armario, una madriguera de conejo, o volando...” (Davis, 2000: 493). En el caso de Francisca Aguirre el armario sirve para viajar también a un mundo fantástico: el pasado donde tiene a su padre. De nuevo se observa la presencia de elementos propios de la literatura infantil en esta autora.

A pesar de la importancia de la memoria, este poema será comentado más detalladamente en el apartado dedicado a la experiencia del exilio, pues es el tema central de la composición poética.

Así, los saltos temporales hacia el recuerdo del pasado, especialmente su infancia es uno de los motivos más recurrentes en la poética de Francisca Aguirre, como también lo es en *Espejito, espejito* (1995). La autora expresa desde el momento presente la constante necesidad del recuerdo, un recuerdo de un pasado que le provoca la desazón y la angustia, pero del que no puede escapar y no quiere, porque a su vez le sirve como bálsamo que cura su dolor. Esta contradicción se refleja perfectamente en muchos de sus poemas, pero es sumamente significativo comentar uno del libro *La herida absurda* (Aguirre, 2006:43-44) en el que la voz poética comienza con el

recuerdo de su niñez y explica cómo ese regreso al pasado trastoca su presente más inmediato y cotidiano, ya que esa reminiscencia hace que se le caiga siempre algún objeto:

Cuando recuerdo que una vez fui niña
se me suele caer algún objeto;
unas veces la cosa tiene arreglo:
basta con agacharse y recoger del suelo
un libro, algún zapato, quizás una carpeta.
Otras veces la historia acaba en muerte súbita:
un plato menos, un florero, un vaso.
Yo recuerdo mi infancia y no sé cómo
casi siempre termino recogiendo escombros. (v.1-9)

Esa constancia del pasado en el presente trastoca su mundo cotidiano y provoca la caída de algún objeto, que en algunas ocasiones se acaba rompiendo. A través de un hecho superfluo la voz poética expresa como el recuerdo de ese pasado sigue siempre presente en su vida, expresando el dolor vivido en su infancia: “recogiendo escombros”. Esos escombros, que tienen formas diferentes según el objeto que se haya caído al suelo, representan los diferentes sentimientos que le provoca la memoria de su infancia. A veces esos escombros “brillan” como metáfora de los momentos alegres de su infancia, simbolizando también un pasado feliz a través de la metáfora de un florero en el que había risas y belleza:

Suelo inclinarme entonces con ternura
y recoger despacio, uno por uno,
esos frágiles testimonios de un vacío,
de una oquedad vibrante y misteriosa
que una vez albergó flores y aroma. (v.20-24)

Así pues, esta tarea tan corriente como recoger los fragmentos de un objeto roto sirve a la poeta como símbolo perfecto de su presente en el que de vez en cuando rememora su pasado y debe recoger los fragmentos rotos. Se observa que el sujeto poético parte de algo cotidiano, hecho que puede suceder en cualquier momento. Muchos autores reflejan en su poética lo cotidiano, aparecen en sus poemas las tareas domésticas o hechos rutinarios, bien como escenario o elemento que inicia la composición poética. Esto se refleja muy claramente en la obra literaria de Pilar Paz Pasamar y no solamente remito a ella por su producción poética, sino que es significativa también por su aportación sobre esta cuestión ya que –como señala acertadamente la Dra. Payeras- Pilar Paz Pasamar publicó en 1964 el ensayo *La mujer*

y la poesía de lo cotidiano (Paz, 1964), “donde teorizaba acerca de la cotidianidad en la temática poética femenina y la normalización de su función como creadora y artista en el seno de la sociedad” (Payeras, 2013b:25). Paz Pasamar defiende la posibilidad –ofreciendo además el ejemplo de grandes mujeres poetas- que ofrece lo cotidiano para transformarse en poesía, pero reflexiona sobre cómo algunas de las poetas rehúyen los quehaceres cotidianos en su poética puesto que las tareas asociadas a la mujer “resultan ser socialmente infravaloradas cuando no directamente invisibles” (Payeras, 2013b:25).

Al igual que Francisca Aguirre, Pilar Paz Pasamar intenta rescatar a través de su poesía la infancia robada. Los objetos pequeños o pequeñas cosas de cada día son las puertas que dan paso a un túnel del tiempo por donde el ser recupera parcelas perdidas de sí mismo.

Francisca Aguirre –que publica más tardíamente que otras escritoras- sí que utiliza lo cotidiano, recurre a diferentes quehaceres domésticos, en muchas de sus composiciones poéticas, especialmente en *Conversaciones con mi animal de compañía*: “mientras enciendes el horno” (Aguirre, 2012:17), “Mientras freía las patatas para la tortilla” (Aguirre, 2012:34), “el resultado es que el carrito/ está medio vacío” (Aguirre, 2012:50) ...

En este sentido la propia Aguirre confiesa que siempre ha combinado el ser ama de casa con ser escritora:

Entonces yo ejercía de ama de casa para todo: para oírlos hablar, para hacer tortilla de patatas, para traer agua, para traer cerveza, lo que fuera... Mira recuerdo que un día yo estaba en la cocina, tenía la sartén puesta con patatas friéndose y estaba sentada en una banquetita que tengo ahí, con un cuaderno y un bolígrafo, escribiendo un poema mientras se me hacían las patatas. *Ítaca* lo escribí así, entre huevo frito y patatas fritas... Y Carlos Edmundo de Ory me dijo “¿Qué haces Paquilla?, ¿qué haces ahí”, “Pues, Carlos, es que se están friendo las patatas, mientras escribo un poema”, “¿Un poema?, ¿me dejas leerlo?” ... Le faltaban un par de versos pero se lo dejé leer y me dijo asombrado “Pero si es bueno”. Después fui consiguiendo más tiempo para escribir, pero los dos primeros libros *Ítaca* y *La otra música*, entre col y col.⁹

De hecho, también resulta significativa la elección del mito de Penélope para su primera obra, asociado a un quehacer tradicionalmente femenino. El poder incluir el ser ama de casa como motivo de la poética sirve para defender que su realidad es también digna de estar presente en el mundo literario.

⁹ Ver Anexo I.

Retomando el poema de Aguirre, en esta actividad cotidiana a veces resulta herida: “A veces la recolección acaba en sangre”. Esta alusión a la herida es símbolo del dolor que le produce la rememoración de su pasado, como he ido destacando en algunos textos. Ese corte al recoger los trozos de cristal le provoca, de repente, la constancia de su dolor: “Y ese corte produce en mí una quieta angustia, /una extrañeza amortizada en llanto” (v.27-28), pero también un aprecio a su vida “y un repentino amor hacia mi vida” (v.29), aunque continuamente repleta de contrastes: “mi testaruda vida consecuente, / tan repleta de dichas y de espantos” (v.30). Cuando la memoria de ese pasado le invade, intenta aferrarse al recuerdo de los buenos momentos y a su marido e hija –que servirán siempre a Francisca Aguirre como refugio y bálsamo de su dolor:

la radiante alegría de mi hija
entre las verdes aguas de la Isleta del Moro,
y el sobresalto náufrago y absorto
de los ojos de Félix en Cantabria. (v.47-50)

El jarrón de cristal roto en mil pedazos simboliza los fragmentos de su pasado, un pasado sumamente doloroso, pero a su vez también tan alegre, una infancia en la que todavía tenía a su padre. De ahí los diferentes colores que irradia el cristal roto del jarrón, ofreciendo las distintas perspectivas de un mismo recuerdo: “Y el hermoso jarrón se nos escapa de las manos/y vemos en el suelo un arcoiris de luz diseminada” (v.59-60).

Ese dolor que expresa la voz poética es un sentimiento contradictorio pues a pesar del sufrimiento que le provoca el recuerdo de esa infancia, lo necesita, le consuela como declara al final del poema: “Un tiempo que murió para ofrecernos/ este dolor que nos abriga y nos consuela ahora” (v.63-64). La metáfora del dolor como prenda de abrigo también es frecuente en la obra de Francisca Aguirre.

A través de sus versos la poeta quiere dejar constancia de una trágica realidad: que no pudo ser niña. Esta pérdida de la infancia no fue un hecho aislado de ella, sino que –debido a la época que estaban viviendo, la posguerra- la infancia estaba perdida, condenada al silencio. La autora se adhiere a un colectivo: los niños. No reclama solo su infancia, sino la de todos.

En el poema “Nana de los cajones” de *Nanas para dormir desperdicios* (Aguirre, 2007:19) el sujeto poético también se traslada al pasado a través de un objeto, en este

caso un cajón. La voz poética exalta la valía de los cajones, una parte del mobiliario que se convierte, como sucedía con el armario en poemarios anteriores- en una puerta más para el regreso al pasado: “Hay que ver lo que vive en los cajones” (v.2) y así a través de la personificación y metáfora de los objetos “que viven” en esos cajones, elemento que se convierte en un tesoro: “Un cajón puede ser como el cofre del pirata” (v.5). El cajón es de nuevo la puerta que le hace cruzar al otro mundo, el del pasado, y es que ese pasado le persigue, está presente a través de los objetos guardados. Es significativo observar que Francisca Aguirre acude a muchos objetos del espacio doméstico (puertas, armario, cajones, cofre...) que han adquirido un gran significado en la literatura para la expresión de los sentimientos. Gastón Bachelard en *La poética del espacio* (Bachelard, 1957) lo afirma y ejemplifica con ejemplos de distintos autores:

El armario y sus estantes, el escritorio y sus cajones, el cofre y su doble fondo, son verdaderos órganos de la vida psicológica secreta. Sin esos “objetos”, y algunos otros así valuados, nuestra vida íntima no tendría modelo de intimidad. Son objetos mixtos, objetos-sujetos. Tienen, como nosotros, por nosotros, para nosotros, una intimidad. (Bachelard, 1957:83).

También el símil del cajón con un cofre de un pirata es sumamente significativo ya que remite a la literatura de aventuras (los piratas), pero también a lo misterioso: “Entonces empiezan los cofrecillos múltiples. Se colocan los primeros secretos en la primera caja. Si éstos se descubren, la indiscreción quedará satisfecha” (Bachelard, 1957:86). Así, Bachelard señala la importancia de lo que se encuentra en esos cofres:

En el cofrecillo se encuentran las cosas inolvidables, inolvidables para nosotros y también para aquellos a quienes legaremos nuestros tesoros. El pasado, el presente y un porvenir se hallan condensados allí. Y así, el cofrecillo es la memoria de lo inmemorial. (Bachelard, 1957:86)

Francisca Aguirre encuentra “sus tesoros” en ese cofre/cajón, y las joyas que encuentra en ese cofre son sus recuerdos felices. La poeta relaciona los cajones con los dos productos culturales que van tan ligados en su poética: la música y la literatura ya que al abrir el cajón, el sujeto poético se introduce en un mundo mágico, en el pasado, en el que primero se escucha la música de los piratas y esa canción le transporta a la memoria de uno de los libros de su infancia, un mundo de fantasía: *La Isla del Tesoro* –una lectura a través de la cual era feliz, se refugiaba y olvidaba la tragedia que estaba

viviendo: “suena la música de los piratas, /aquella que cantábamos cuando leíamos La Isla del Tesoro” (v. 7-8).

Significativos son también los dos últimos versos en los que el sujeto poético encuentra un pañuelo de la abuela, que de nuevo le remite a la música, a una canción que seguramente le cantaba su abuela y le transmite un recuerdo de nuevo feliz: “¿Cómo no vamos a cantarle una nana a aquel pañuelo de la abuela? / Sólo con rozar su encaje empezamos a tararear/ ‘El lagarto y la lagarta...’ ” (v. 11-13).

En el poema “Nadie regresa a la inocencia” de *La herida absurda* (Aguirre, 2006: 57-58) el sujeto poético rememora la inocencia de la infancia, una época a la que no se puede regresar como expresa a través de la estructura anafórica y paralelística: “Nadie regresa” (v.1, 15, 20), “Nadie vuelve” (v.2 y 6). En la primera estrofa el sujeto poético alude a esa etapa de la vida a través de elementos y juguetes propios de los niños: “latitas, papelitos de estaño, baratijas” (v.5). Asimismo, es significativa la metáfora y metonimia de los “sueños de trapo” en el verso 3, con la que hace referencia a la capacidad de la felicidad de sueños durante la infancia a través de las “muñecas de trapo”.

En la segunda estrofa del poema, el sujeto poético, a través de un lenguaje metafórico, alude al conflicto bélico y la posguerra como hechos históricos en los que los niños no podían participar: “al tiempo en que la Historia era un asunto/ un asunto que no estaba al alcance de nosotros” (v.7-8). Es importante también destacar como el sujeto poético se refiere a un pasado mejor, en el que todos tenían los mismos derechos: “que una vez hubo un tiempo de equidad” (v.11), refiriéndose así a la época de la República. Sin embargo, los dos versos finales de esta misma estrofa vuelven a referirse a la guerra a través del concepto de la pérdida: “sólo existían datos de la pérdida, pormenores de la desdicha y los naufragios” (v.13-14).

Así en la tercera estrofa describe como inevitablemente desapareció la alegría y la inocencia, pues se apoderó del sujeto poético –y de muchos otros reflejado a través del pronombre “Nadie” –la tristeza y el dolor por lo vivido, expresado con la metáfora de la vida como entidad que cobra sus impuestos con el sufrimiento:

Nadie regresa a la inocencia
porque la vida impone sus impuestos
y prohíbe que el corazón desande
el sendero que lo condujo inexorable
a la cueva del llanto y la miseria. (v. 15-19)

La metáfora y personificación de la vida que cobra a través del dolor sigue en la cuarta estrofa: “la vida exige una moneda rara” (v.25), y esa tristeza y sufrimiento hace que ya no se pueda regresar a la época de la inocencia, que simboliza un período de felicidad.

En los últimos versos la voz poética inserta una canción infantil: “Al pasar la barca me dijo el barquero/ las niñas bonitas no pagan dinero” (v. 35-36) y finaliza el poema con una interrogación retórica: “¿Dónde andará la barca aquella?” (v. 37). La canción infantil y la interrogación retórica sirven para concluir la reflexión realizada a lo largo de la composición poética. El sujeto poético confiesa su tristeza ante el recuerdo de un momento de felicidad –la infancia-, una infancia perdida por la guerra, la muerte y la tragedia vivida, y en el presente busca a través de la canción poder recuperar esa época de inocencia.

En el poema “Esquinas suplicantes” de *Pavana del desasosiego* (Aguirre, 2000: 312-313) retoma el tema de la memoria, del recuerdo inevitable del pasado, concretamente de su infancia. En este caso “las esquinas” sirven de puerta mágica que le llama al pasado, a volver a ser una niña:

Me llaman las esquinas, me convocan,
me susurran, me cantan, me hacen señas
y me piden que no las abandone,
que me vuelva a poner los calcetines,
que me anude los lazos de las trenzas, (v.18-22)

Al regresar a ese pasado observa el mundo a través de la música y la pintura. A través de los girasoles de Van Gogh el sujeto poético rememora sus años de infancia: “los despojos de un tiempo de inocencia” (v.46) y la canción popular de la época: “Mambrú no volvió nunca de la guerra” (v.47) en la que el soldado no regresa del conflicto bélico, y así el sujeto poético transmite la tristeza por la pérdida de su padre. La canción y el cuadro de Van Gogh le llevan al recuerdo del cuadro perdido de su padre –ya mencionado en otros poemas- y que tanto valor tiene para ella: “Los trescientos escalones”, un refugio para la cruda realidad que estaba viviendo la autora:

y el cuadro aquel perdido para siempre,
aquellos escalones que mi padre bajó
para pintar un cuadro mientras yo lo miraba
desde no sé qué esquina del recuerdo,
desde no sé qué esquina perdurable,
que vive al lado de aquel cuadro y me llama... (v.55-60)

Otro poema significativo es “Sepulturera” de *Ítaca* (Aguirre, 2000: 69) en el que el sujeto poético critica la desesperante angustia que le provoca esa necesidad de memoria, de vivir en el pasado:

Ah miserable que vives de memoria,
miserable insensata que nada abandonaste
y todo fue dejándote. (v.1-3)

En esta composición el sujeto poético no se expresa en primera persona del singular, sino que se dirige a un “tú” –la sepulturera-, creando un diálogo ficticio con ella misma. El sujeto poético critica a ese “tú” ficticio el abandono existencial, recriminándole de forma brutal –de ahí la reiteración a lo largo del poema del adjetivo despectivo “miserable”- que viva tan anclada en el pasado, pensando que a través de la memoria podrá recuperar a sus muertos; tal vez haciendo referencia a la necesidad que siente de que su padre regrese para estar con ella –tema que está muy presente en la obra de Aguirre:

Vuelves, continuamente vuelves a tus nichos
como si aquello fuese ya tu vida.
Vuelves con tus ofrendas mortuorias
esperando aplacar con ellas a los dioses.
Vas a volver mientras recuerdes, miserable,
vas a volver como esas viejas beatas
que confían aún en la resurrección. (v.14-20)

En algunas ocasiones en *Espejito, espejito* (Aguirre, 1995), la autora confiesa la desazón, el desconsuelo y el cansancio vital. Uno de los textos que mejor lo reflejan es uno de los poemas que incluye en esta obra autobiográfica:

Hoy la vida me pesa un poco más que de costumbre,
hoy la vida me alcanza un poco menos que de costumbre.
Estoy algo más cansada que de costumbre,
resulto algo menos alegre que de costumbre.
Naturalmente, esto asombra a todos, como de costumbre.
(v.1-5) (Aguirre, 1995:104-105)

A través de la estructura paralelística y anafórica la autora deja constancia de ese cansancio vital. Es un momento en el que no puede estar alegre porque el recuerdo del pasado le pesa demasiado:

Hoy estoy como estaba y como estuve,
alguien me leyó una página de mi vida,
una “oscura noticia”,
un dolor gangrenado. (v. 29-32)

Resulta curiosa la forma en la que Francisca Aguirre hace referencia a ese pasado que tanto dolor le provoca hoy día. A través de la palabra “noticia” –tipo de texto que se caracteriza por el carácter de actualidad- la autora rememora el momento en que conoció la muerte de su padre; de ahí el valor antepuesto del adjetivo de connotación negativa “oscura”; así como el final del poema declarando la imposibilidad del regreso de su padre: “los muertos mueren y las sombras pasan” (v.47). De ahí también el cambiante uso del tiempo a través de los verbos y adverbios, para destacar esa sensación de que el pasado sigue estando presente: “Hoy estoy como estaba y estuve”.

Importante es también la metáfora del sol –recurrente en su poética- para expresar en este caso la ausencia de alegría y el hastío que siente en ese momento:

Hoy la vida no me empuja lo suficiente,
el sol no alcanza a calentarme lo suficiente,
la alegría no me dura lo suficiente. (v.15-18)

La autora confiesa que “hoy” no puede fingir, no puede cumplir su papel de actriz que normalmente hace para no defraudar a los otros, recurriendo a la metáfora clásica de la vida como teatro:

A veces sólo somos esa costumbre,
ese hábito que tienen los otros
de encontrarnos donde se supone que debemos estar,
y somos sólo ese que los demás esperan ver:
un ser misterioso que aguarda unos minutos
antes de alzar el rostro
como el que levanta el telón del teatro
y previamente se asegura de que todo está en su sitio
para que el espectáculo no defraude al público. (v.6-14)

La reiteración constante a lo largo del poema de “costumbre” y “suficiente”, así como la estructura anafórica y paralelística sirven para crear esa sensación de rutina, cansancio y angustia existencial; sobre todo por no poder deshacerse nunca de ese pasado que tanto le pesa: “se me juntó el ayer con el ayer”. A pesar de esa afirmación de cansancio que expresa el sujeto poético a lo largo de todo el texto: “Hoy la vida no estaba para tratos/ y yo no estaba para echarle un pulso”; busca una forma de escapar

de ese desasosiego, intentando de nuevo cerrar la puerta al pasado –al menos durante un rato-, en este poema representado a través de “su caja de Pandora”:

Así que me he puesto unas gotas de perfume,
he cerrado mi caja de Pandora
y me he perdido un rato por las calles
mirando rostros y disfrutando el aire. (v.41-44)

De nuevo esa necesidad, el consejo de no regresar a ese recuerdo del pasado que tanto dolor le provoca, se observa en el poema “No vuelvas” del libro *Pavana del desasosiego* (Aguirre, 2000: 298-299), en el que el sujeto poético se dirige a un tú –recurriendo de nuevo al monólogo- recomendándole que no recuerde el pasado. Ya desde el primer verso le aconseja que no debe regresar a ese pasado: “Allí no vuelvas más” (v.1). A través de la metáfora de la vida como un ovillo el sujeto poético confiesa que ese “ovillo”, esa vida está construida con episodios dolorosos y que debería olvidar para dejar atrás el dolor y poder ser feliz:

El ovillo que tú deslías
no conduce a ninguna parte.
Ese mísero ovillo es sólo una madeja,
una loca madeja que enmarañó el dolor,
algo que se ha ido haciendo
con la acumulación de la desdicha. (v. 6-11)

A lo largo del poema el sujeto poético se intenta convencer de distintas formas que debe abandonar los recuerdos. Así recurre al personaje de Ulises para que ignore las voces del pasado y siga en el barco remando hacia la orilla, donde podrá vivir, convirtiéndose el barco en la metáfora de la lucha por seguir adelante, se anima a ser valiente, a mirar hacia el futuro, a pesar de las dificultades, los obstáculos, el dolor:

Hay que seguir remando hacia la orilla,
aunque todo te diga que es inútil,
aunque no veas playa ni horizonte,
te tienes que alejar. No seas cobarde. (v. 21-24)

En el pasado tan solo encontrará el dolor y la tragedia. Para ello recurre a imágenes de connotación negativa (cenizas, heridas, desdicha, sangre): “Allí sólo hay cenizas, /heridas que una vez tuvieron sangre/y quieren regresar a la desdicha” (v. 27-29).

Finalmente, el sujeto poético se aconseja refugiarse en elementos de la naturaleza, como el mar: “Quédate con el mar que todo lo comprende” (v.32) y finalmente el consuelo de la música que aparece significativamente en el verso final: “Es hora de cantar aunque no escuche nadie” (v. 39). Ambos elementos –el mar y la música- son símbolos esenciales obra de Francisca Aguirre –también en su vida- y sirven para paliar el desconsuelo del sujeto poético.

El recuerdo del pasado, de su infancia, también es un motivo temático del libro *Historia de una anatomía* (Aguirre, 2010). Un claro ejemplo es el poema “El gusto” (Aguirre, 2010: 43-44) en el que el sujeto poético se traslada al pasado a través del sentido del gusto: “Un suave paladeo/ y hemos vuelto a la infancia” (v.5-6), que recuerda al famoso fragmento de Marcel Proust en la primera obra de *En busca del tiempo perdido*, *En busca de Swan*, en el que rememora su niñez al comer una magdalena:

Y de pronto el recuerdo surge. Ese sabor es el que tenía el pedazo de magdalena que mi tía Leoncia me ofrecía, después de mojado en su infusión de té o de tila, los domingos por la mañana en Combray (porque los domingos yo no salía hasta la hora de misa) cuando iba a darle los buenos días a su cuarto. Ver la magdalena no me había recordado nada, antes de que la probara [...] todas las flores de nuestro jardín y las del parque del señor Swann y las ninfas del Vivonne y las buenas gentes del pueblo y sus viviendas chiquitas y la iglesia y Combray entero y sus alrededores, todo eso, pueblo y jardines, que va tomando forma y consistencia, sale de mi taza de té (Proust, 1969: 63-64).

La descripción de la infancia se realiza desde una perspectiva positiva a través de objetos que remiten a ese período: el juguete del diábolo, las trenzas, los columpios en la feria, ... También la voz poética alude a un cuento infantil de Charles Perrault, “Piel de asno”, y a través de la sinestesia de la lectura (visión) y el gusto, el sujeto poético señala el carácter ambiguo que le produce ese cuento, por ello es un “sabor agridulce y tembloroso” (v. 19). Así confiesa que, a pesar de la alegría, también hubo tristeza durante su infancia y ello lo expresa a través de los sabores (dulce y amargo):

El sabor milagroso de la risa
y el amoroso sabor de nuestras lágrimas.
El sabor y sus mágicas historias.

Los trocitos de chocolate siempre tenían
el sabor palpitante del castillo de irás y no volverás. (v.21-25)

En el poema “Navegantes” de *La otra música* (Aguirre, 2000: 191) la voz poética reflexiona sobre la memoria a través de la metáfora de los “navegantes”:

Ser los desencontrados navegantes,
los que se llaman en distinto idioma,
es padecer un hueco que se agranda
como un viento disperso en el océano. (v.1-4)

Se tropieza en los ecos del silencio
y se naufraga en los recuerdos
como en un mar de lava permanente. (v.8-10)

El sujeto expresa el dolor que sienten aquellos que recuerdan las heridas del pasado a través de la metáfora y la comparación, en el que el barco representaría la vida, mientras que ese “mar de lava permanente” simbolizaría el recuerdo de un pasado doloroso, de ahí el término “lava”, elemento de fuego que quema y produce dolor.

El poema alude a la leyenda popular del flautista de Hammelín –documentada por los hermanos Grimm- el cual consiguió librar al pueblo de sus ratas a cambio de una recompensa. Sin embargo, no se la dan y el flautista volvió para vengarse, cantando una extraña melodía se llevó a todos los niños del pueblo –símbolo del futuro:

Ah, cómo sueña el corazón
con la vieja leyenda del flautista:
sobornaríamos al mundo –soñadores-
por un poco de agrupación
a cualquier precio. A cualquier precio. (v.11-15)

En este poema la referencia a la leyenda del flautista podría significar la necesidad de unirse a aquellos que sufren –los navegantes- a través de la música, por lo que alude a la capacidad de la música como salvación de ese dolor que provoca el recuerdo, la memoria.

También es importante que en la leyenda del flautista de Hammelín¹⁰ la palabra “kinder” no significa solo “niños”, sino “niños del pueblo”; es decir hace referencia a los jóvenes socialmente aptos para la guerra y el trabajo. En el poema “los navegantes” podrían ser esos “niños” que perdieron la guerra y viven en el recuerdo de la tragedia. Así el sujeto poético aludiría a la capacidad de unión para vencer y conseguir un mundo mejor. La presencia o referencia a una leyenda en torno a la capacidad de la música para convencer tendría sentido, pues ofrecería una alternativa al triunfo sin necesidad de violencia.

¹⁰ Referencia al flautista de Hammelín: elespejogotico.blogspot.com.es/2012/01/el-flautista-hamelin-verdadera-historia.html

El poema “La lluvia” –también del poemario *La otra música* (Aguirre, 2000: 203) resulta significativo. La autora se lo dedica a su madre y hermanas y en la composición el sujeto poético se traslada al recuerdo de la infancia, concretamente al momento del exilio francés: “Alguna vez fui niña/ allá en tierras francesas” (v.1-2).

La meteorología es importante y significativa en la obra de Francisca Aguirre. El calor y el verano suelen representar los momentos más alegres de su niñez, frente al invierno, las lluvias y el frío que simbolizan la tristeza o el recuerdo de la experiencia desoladora del miedo, el conflicto bélico y la trágica vivencia del exilio. Sin embargo, a pesar de que el poema remite al momento del exilio, en este caso la lluvia representa la limpieza, el nuevo renacer, la esperanza de los sueños y el recuerdo alegre de la pintura de su padre:

Alguna vez, mientras papá pintaba,
yo contemplaba el bulevar
con ojos asombrados:
lo veía surgir de entre la lluvia
y lo escuchaba gotear
en los pinceles de mi padre. (v.3-8)

Pensé: qué bien quiere papá,
qué manera tan inocente de mirar:
de nuevo está naciendo el bulevar,
la lluvia, el mundo. (v.12-15)

Es fundamental el recuerdo de la autora de su padre como pintor y además la pintura se convertirá en uno de los refugios del dolor para Aguirre. El “bulevar”, sitio característico de París es pintado por su padre y se convierte en el nuevo mundo gracias a su pintura.

El recuerdo del pasado le produce en muchas ocasiones nostalgia. Ello se refleja en el poema “Cuando Dios quiso” de *La otra música* (Aguirre, 2000: 204), en el que la voz poética expresa nostalgia por la juventud, por unas tardes alegres y compartidas: “primaverales, únicas, inolvidables, breves” (v.3). Además en la composición hace referencia a don Antonio Machado: “Tenían la tranquila densidad que se advierte/ en las tardes que recordaba don Antonio” (v.4-5).

El recuerdo del pasado está también presente en el poema “nosotros” del mismo libro (Aguirre, 2000: 205) en el que el sujeto poético expresa su necesidad de refugio, de encontrar un paraíso: “perseguiamos un paraíso acelerado” (v.6) pero ese paraíso solo lo encuentra en el pasado, en el que están su padre, el abuelo de Félix, y también

Antonio Machado. Asimismo, remite al “paraíso” de esa infancia que no pudo disfrutar:

Volvemos, volvemos y recuperamos los queridos muertos,
los habladores muertos, mi padre, su lenguaje
siempre en colores como su paleta,
tu abuelo y sus sentencias
generadoras de calor como el vino,
el parloteo de tu hermana,
su oscura interrupción,
las palabras, los encinares, las doradas colinas,
aquel mirar enamorado que nos legara don Antonio
sus campos de Castilla. Todo se aúna y se convoca acorde (v.19-28)

En el caso de los poetas que vivieron el conflicto bélico español siendo niños, los poetas tratan el tema de la infancia –y el del recuerdo- desde una perspectiva diferente, en muchas ocasiones como el paraíso perdido o arrebatado, como ya se ha comentado en apartados anteriores. Es el caso de Francisca Aguirre. En el poema “Ignorancia” (Aguirre, 2010: 76-77) la voz poética reflexiona en torno a la infancia, el pasado y el recuerdo. Así, a través de la interrogación retórica expresa la injusticia de un pasado doloroso, una infancia arrebatada por la guerra civil española y esa necesidad constante de olvidar el pasado: “¿Será verdad que la patria del poeta/ siempre es la infancia?” (v.1-2); “¿Qué sucede con los que crecieron en la sombra?” (v.10), “¿Y qué hacemos cuando esa tierra esa patria/ es oscura como el abismo?” (v.20-21); “¿Cantamos sonreímos lloramos/ damos gritos o pedimos socorro?” (v.22-23).

Muchos de los poemas de Francisca Aguirre y gran parte de la obra *Espejito, espejito* (1995) se centran en la descripción de la infancia. Sin embargo, en este apartado tan solo se recogen aquellos en los que se trata el tema de la recuperación de ese pasado, esa infancia sumamente dolorosa, y el intento constante de poder “cerrar la puerta” y olvidarlo. En las siguientes secciones se analizarán con mayor detenimiento los fragmentos en prosa de *Espejito, espejito* (1995) y las composiciones poéticas en las que Aguirre describe esos años de tragedia: el exilio, el hambre, el miedo, el tema de la educación, las penurias económicas o la muerte de su padre, entre otros.

2.5. La familia de Francisca Aguirre. Sus abuelos

Al comienzo del relato de *Espejito, espejito* (Aguirre, 1995), la autora se detiene en describir en primer lugar a sus abuelos maternos: su abuela Genara de Baeza (Granada), y su abuelo Faustino de Salamanca. Al hablar de ellos se observa el cariño que sintió por ellos, así como la herencia que recibe. Es importante que desde el principio la autora destaca la pobreza que ha sufrido siempre su familia, identificándose así con los más necesitados, con los desheredados: “Mi abuela era de Baeza. Había conocido el hambre y la miseria desde siempre...” (Aguirre, 1995:16), “La familia de mi madre pertenecía a esa desdichada clase que no es ni proletaria, ni media y, ni mucho menos alta” (Aguirre, 1995:17).

A pesar de que la autora nace en Alicante, ella siente la sangre andaluza de su abuela materna. Ese carácter andaluz se refleja en sus textos a través de la importancia de la cultura popular, la música y el paisaje andaluz:

Yo nací en Alicante, pero quisiera morir en Andalucía. Tal vez porque una parte de mi sangre pertenece a esa tierra única, pero también porque una vez, bendecida por la brisa de la Caleta gaditana, fui feliz allí. (Aguirre, 1995: 147)

El poema que abre el libro *Espejito, espejito* (Aguirre, 1995:14-15), una composición poética extraordinariamente hermosa en la que la autora se centra en la descripción de su abuela:

Qué andaluza era mi abuela
con sus grandes ojos garzos,
con sus manos pequeñitas
y que nunca descansaron,
siempre vestida de luto
y con el pelo muy largo.
Mi abuela era una andaluza
con muchos siglos de llanto. (v. 25-32)

La poeta también señala el constante trabajo y esfuerzo de su abuela, expresado a través de la personificación de las “manos que nunca descansaron” y también la referencia al luto como símbolo de la pérdida de los seres queridos, como explicará la autora más adelante en el texto en prosa. También se observa en estos versos como la voz poética destaca el sufrimiento y dolor que pasó su abuela a lo largo de su vida a través de la metáfora: “con muchos siglos de llanto”. Asimismo, destaca en este poema

el uso del verso octosílabo, tan característico de la poesía popular española y que sirve en este caso como homenaje a su abuela.

En este poema la autora refleja la situación económica de la familia y el estado anímico (tristeza-felicidad) a través de la metáfora de las estaciones del año, contrastando el invierno y el verano –símbolo recurrente en su poética:

El mundo gira muy lento
cuando tienes pocos años;
el invierno era un pasillo
interminable y extraño.
Pero un día, de repente,
amanecía el verano.
Ahora, decía mi abuela,
somos ricos por un rato:
niñas, vamos a la mesa
que se calienta el gazpacho. (v.13-22)

La autora concluye el poema deseando que su abuela encuentre la paz y felicidad que no consiguió en vida:

Ojalá que en algún sitio
mi abuela esté disfrutando
de todo lo que la vida
mezquina le había negado.
Ojalá que ande mi abuela
en algún cortijo blanco
cantando, como solía
en los días de verano. (v.34-41)

Esta vida trágica y de miseria de la abuela que Aguirre describe en el poema, también se relata a lo largo del libro. La autora muestra una profunda tristeza y compasión hacia el tipo de vida que le tocó vivir a su abuela desde siempre:

Está claro que mi abuela había venido a este mundo de culo. La pobrecita tenía el espíritu negro, pero la verdad es que no tuvo ninguna razón para tenerlo de otro color. Desde que nació no había conocido otra cosa que miseria y trabajo. (Aguirre, 1995:17)

Otro dato importante que incide en esa vida trágica de su abuela es la estancia de sus hijos Pepe y Faustino en los campos de concentración después de la guerra. Francisca Aguirre¹¹ cuenta que buscaban a sus tíos porque creían que eran los hijos de

¹¹ Experiencia contada por Francisca Aguirre en una de las conversaciones telefónicas.

Lorenzo Aguirre y pertenecían también al ejército de la República. No los mataron porque no tenían el apellido Aguirre, sino Benito. La autora relata como su abuela hizo todo lo posible para lograr sacar a sus hijos Pepe y Faustino. La abuela los buscó durante meses en distintos campos de concentración y cuando los encontró estaban extremadamente delgados –“dos esqueletos”, como señala Aguirre:

Dos hermanos de mi madre, de veinte y diecisiete años, estaban en un campo de concentración, y mi padre en la cárcel. La abuela removió cielo y tierra para sacar a los chicos del campo de concentración. Un día lo consiguió y dos esqueletos sonrientes empezaron a repartirnos abrazos y besos. (Aguirre, 1995: 18)

Asimismo, la autora también se refiere a su abuelo, del que seguramente heredó la escritura de versos y la pasión por la música:

...un marido anarquista y romántico, defensor de causas pobres, pobre él también, especie de Quijote que, a falta de Rocinante, tocaba la guitarra y escribía versos. (Aguirre, 1995: 16)

En estas líneas la autora acude a un personaje cervantino para describir el carácter de su abuelo: el Quijote, que se convierte en un símbolo del idealismo y la lucha por las causas perdidas. A pesar de que su abuelo murió cuando ella todavía era una niña –justo antes de empezar la guerra- Aguirre consigue recuperar con dulzura el recuerdo de su abuelo: “yo tuve un abuelo maravilloso. Mi abuelo fue un ser inolvidable” (Aguirre, 1995: 39). El abuelo de Francisca Aguirre fue para ella tan maravilloso porque fue un soñador, un hombre culto, un anarquista romántico que tenía una escritura correcta y un gran lector. Por todo ello se entendió tan bien con el padre de Francisca Aguirre y la autora le recuerda con mucho cariño.

2.6. El exilio. La muerte del padre

Uno de los datos biográficos más importantes en la obra de la autora es la vida y muerte de su padre, el pintor Lorenzo Aguirre. La autora declara abiertamente el bando político al que su familia permaneció fiel, el Gobierno de la República:

En aquellos días de caos y éxodo continuado-mi familia siguió al Gobierno de la República de Madrid a Valencia y de Valencia a Barcelona-la única que se mantenía como siempre era la abuela. (Aguirre, 1995: 18)

La fidelidad de la familia a la República durante el conflicto bélico, hizo que la niña viviera los años de guerra en un estado de continuo caos y éxodo, lo cual va relatando a lo largo de *Espejito, espejito* (Aguirre, 1995): “En aquellos días de caos y éxodo continuado-mi familia siguió al Gobierno de la República de Madrid a Valencia y de Valencia a Barcelona...” (Aguirre, 1995:18); “Nos fuimos a Alicante porque en Madrid no había qué comer.” (Aguirre, 1995: 23); “Nos tuvimos que ir a Valencia porque el Gobierno se fue a Valencia.” (Aguirre, 1995: 30); “Barcelona, Barcelona, ¿dónde estará aquella pianola? Nos fuimos. Un día tuvimos que cerrarlo todo.” (Aguirre, 1995: 31).

El fin de la guerra con la victoria del bando nacional significa el comienzo de una dura posguerra para los españoles: persecución, encarcelamiento y ejecución de todos aquellos pertenecientes al bando republicano. La fidelidad del padre al gobierno republicano le obligó a exiliarse a Francia una vez acabada la contienda. El tema del exilio se ha convertido en uno de los principales en los escritores que se vieron obligados a abandonar España. Así resulta fundamental hacer una aproximación a la literatura del exilio ya que Francisca Aguirre también lo refleja en su obra. Sí es cierto que, en el caso de la autora, como se comentará más detalladamente, su experiencia se limita a una breve estancia en Francia, pues al llegar los alemanes y sin posibilidad de emigrar a América, la familia Aguirre tuvo que regresar de nuevo a España. Por este motivo, la obra de Francisca Aguirre no es considerada por la crítica literaria como literatura de exilio. Sin embargo, Francesca Leonetti describe en su artículo “Francisca Aguirre o la poesía como testimonio de ausencias” (2014) esa experiencia que supuso para la autora cruzar la frontera hacia Francia y cómo ello lo refleja en su obra literaria: “La poesía de Francisca Aguirre se revela testimonio de las injusticias y atrocidades de la posguerra, del exilio y del régimen franquista...” (Leonetti, 2014: 81).

Como señala Manuel Aznar Soler (2003) el exilio de 1939 a Francia presenta unos rasgos que lo personalizan desde el punto de vista geográfico, sociodemográfico, político y cultural. Al éxodo de 1939 hacia la frontera con Francia iban gentes de las más variada procedencia y significación social. En cuanto a los intelectuales republicanos, la mayoría vivió en Francia, pero acabó embarcando hacia América, por lo que sus obras han sido analizadas dentro de la literatura de exilio, especialmente de México. Sin embargo, muchos de los autores –escritores, poetas y dramaturgos— reflejan en sus obras literarias la experiencia del exilio en Francia: *Cuatro años en París (1940-1944)* (Gutiérrez-Vega:1998) de Victoria Kent, *El incendio. Ideas y*

recuerdos (1954) de Isabel del Castillo; *Mis primeros cuarenta años* (1987) de Federica Montseny; *Los perdedores. Crónica de un refugiado español de la segunda guerra mundial* (1971) del obrero Vicente Fillol; la obra teatral *Las republicanas* (1984) de Teresa Gracia o la obra poética de Rafael Alberti, *Vida bilingüe de un refugiado español en Francia* (1939-1940).

¿Por qué es relevante la literatura del exilio? Como afirma Josebe Martínez en su libro *Exiliadas. Escritoras, Guerra Civil y memoria* (2007) los exiliados dan la voz a los oprimidos, recuperan la historia vivida durante el conflicto bélico, escriben para cuestionar la historia escrita por los estamentos oficiales en España:

la memoria del exilio es la de la otredad, la alteridad, el otro. Es la que contesta y contradice, la que cuestiona los postulados ‘históricos’ hegemónicos de la península. La memoria es la recuperación y creación subversiva que diría lo indecible y cuestionaría lo dicho y lo omitido por el centro. Contradiscursivo, primero contra el discurso hegemónico durante el régimen franquista, y después contra este discurso todavía se sostiene en postulados tales como “la nueva España” y “la joven España” donde nueva y joven nos remiten indefectiblemente a la carencia del pasado, a la inexistencia del ayer como fórmula de aceptación interna e internacional. (Martínez, 2007:21)

Sin embargo, la experiencia del exilio de Francisca Aguirre es distinta de la de los republicanos exiliados citados anteriormente. Aguirre apenas tenía nueve años por lo que el éxodo francés lo recordará en *Espejito, espejito* (Aguirre:1995) y en algunas composiciones poéticas desde la perspectiva de una niña.

A lo largo del libro de *Espejito, espejito* (Aguirre:1995), Francisca Aguirre no presenta una historia de forma cronológica, sino que irá contando lo que va recordando, a través de una anécdota o un sentimiento. El inesperado quebrantamiento de su mundo familiar –lo conocido- es un recuerdo traumático en *Espejito, espejito* (Aguirre, 1995) a través de la voz de una niña de nueve años que no comprende la situación que está viviendo, como bien señala la crítica Sharon Keefe Ugalde en su artículo “Traumatic Memories in Poetry of Francisca Aguirre” (Keefe, 2011), en el que destaca, por ejemplo, el desconcierto que provoca en la niña el exilio a Francia:

Un día, empezaron a hablarme en una lengua que no entendía. Nadie me consultó si yo quería hablar francés. Al principio aquello no me gustó demasiado. ¿Qué hacía yo allí” (*Espejito*, 153) (Keefe, 2011:10)

Uno de los poemas más representativos y emotivos de ello es “Los trescientos escalones” (Aguirre, 1995: 154-156). A través de un armario –símbolo ya comentado-

la voz poética se introduce de nuevo en el mundo del recuerdo, transportándose al momento del exilio francés: “El armario, con su puerta entreabierta, da a las costas de Francia” (v.18).

Ese viaje a las tierras francesas significaba el fin de la guerra y el sufrimiento para las hijas del pintor:

Veo tres niñas muy contentas, en Barcelona,
porque se iban de viaje:
se acababan los bombardeos, (v.20-22)

Sin embargo, contrasta la alegría de las niñas, “muy contentas”, con el desconsuelo de los adultos por abandonar el país por el que tanto habían luchado: “papá, mamá y la abuela/ arrastrando el corazón, empujándolo a la frontera” (v.29-30). Esa personificación y metáfora del corazón sirve como reflejo de la tristeza que sentían los españoles obligados a emigrar fuera de su país. El exilio a Francia y otros países significaba el fin de la guerra, de las bombas, pero también la despedida, la sensación de pérdida irreparable del mundo por el que habían luchado, por el futuro en el que creían –como declara la propia Francisca Aguirre en una entrevista realizada para el Documental “Migraciones poéticas”¹²:

La reflexión que yo hago es una reflexión que sirve para retratar el momento de experiencia vivido y también para darse cuenta de lo que eso significó para algunos de los que lo vivimos; esa sensación de fracaso, de pérdida, de todo lo que de alguna manera era importante, ... era importante para nosotros porque representaba el futuro y al perder...al perder todos esos valores, al echarnos fuera de nuestro territorio y de nuestros ideales también pues nos convirtieron en unos extraños parias [...]

Yo miraba a mi madre y a mi padre y de alguna manera notaba esa sensación de pérdida, ¿no? de pérdida, pero de pérdida además irreparable.¹³

Esta experiencia del exilio también es relatada por Francisca Aguirre en diferentes ocasiones en su obra *Espejito, espejito* (Aguirre, 1995). A pesar de la alegría inicial que tenían ella y sus hermanas al escapar del horror que estaban viviendo en España, lo cierto es que en Francia la situación y sentimientos de la familia no cambian.

¹² Entrevista parte del proyecto documental "Migraciones poéticas". La página del proyecto la pueden encontrar en este link: <http://migracionespoeticas.wix.com/web#!entrevistas>

¹³ Ver Anexo I.

El recuerdo de la experiencia en tierras francesas es descrito por la autora de forma sumamente negativa y en sus palabras expresa la tristeza, el miedo y la desesperanza:

Pero cuando llegamos a París y fuimos a vivir a una horrible pensión, que más que una pensión parecía una mina, una mina de carbón, negra y tristísima, un sitio lóbrego, en donde había una estufa vieja, al lado de la cual dormía permanentemente un gato, [...] comprendí que el ángel gris se había venido con nosotros. (Aguirre, 1995:80)

A través de la metáfora “ángel gris” la autora incide en como a pesar de haber huido del lugar del conflicto bélico, el miedo les persiguió siempre, ha sido un sentimiento constante en sus vidas: “El miedo era un alimento cotidiano. Y siguió siéndolo durante muchísimo tiempo” (Aguirre, 1995:80).

El exilio a Francia fue una experiencia muy dura a la que se vieron abocados millones de españoles. A medida que las tropas franquistas iban tomando Cataluña, se inició un exilio masivo por las carreteras catalanas que conducían a Francia. El hambre, la desilusión por haber perdido no solo la guerra sino sus vidas y sus familias, la separación en algunos casos de las familias por las autoridades francesas tras el cruce de frontera, así como un futuro incierto tras el paso de la misma, fueron elementos que impregnaron una experiencia del exiliado marcando un antes y un después, dando lugar a lo que sería una memoria colectiva del exilio.

Retomando el poema “Los trescientos escalones” (Aguirre, 2000: 154-156) la autora selecciona un escenario cubierto de oscuridad y silencio: “Estaba todo quieto en la casa apagada” (v.1) y el mundo está parado: “No funcionaban las leyes de tráfico” (v.4), incidiendo así en el miedo y la sensación de incertidumbre que pasaron. En la primera parte del poema la voz poética se refiere a un colectivo, de nuevo para señalar que no es una historia individual, sino que los hechos que cuenta en su obra forman parte de la historia, es la realidad vivida por muchos españoles, el colectivo de los republicanos exiliados a Francia. En esta primera parte del poema, los diecisiete primeros versos que conforman la primera estrofa, la autora se refiere a los que tuvieron que callar, los que no pudieron tener voz, los exiliados: “somos los apagados, los ausentes, /los que gavillan tiempo en sus muñecas; /los auditores del silencio” (v.13-15). Se observa el uso de distintos adjetivos y expresiones que inciden en la censura de la dictadura impuesta en España, así como la obligación de marcharse del país, de ahí el término “ausentes”. Asimismo, las referencias al conflicto bélico están presentes en el poema a través de los términos “bombardeos” y “bombas” (v.22 y 25).

Al llegar a París y como relata también en *Espejito, espejito* (Aguirre, 1995) estuvieron poco y en una pensión barata. Para remarcar esa fugacidad de estancia, la voz poética afirma que tan solo recuerda un gato de aquella ciudad: “Yo nunca vi París: tan sólo vi ese gato” (v. 34).

La voz poética expresa en el poema la esperanza que mantuvieron de poder emigrar a América, un sueño que nunca lograron –como tantos otros españoles:

Y nos fuimos al Havre para tomar un barco.
Nosotras con dos muñecos y un monito,
papá con su caja de pinturas y un sueño acorralado,
un sueño convertido en pesadilla,
un sueño multitudinario (v.35-39)

No llegó el barco. Llegaron aviones alemanes. (v.45)

En estos versos es importante destacar la presencia de elementos relacionados con la infancia, en este caso “dos muñecos y un monito”, juguetes infantiles. Es significativo observar que “el monito”, aparece en uno de los retratos que hizo Lorenzo Aguirre de su hija Francisca¹⁴. Estos objetos sirven como reflejo de que a pesar de la trágica realidad que están viviendo, ella y sus hermanas pertenecen al mundo infantil; asimismo durante el exilio, los niños llevaban siempre algún objeto de juegos que les ayudaba a mitigar el sufrimiento –como indica Alicia Alted en su artículo “Los niños de la Guerra Civil” (Alted, 2003:57) y refugiarse en su mundo maravilloso.

El sueño y la esperanza por parte del padre se ve negada porque el barco no llegó, de ahí la metáfora y antítesis que incide en esa sensación de búsqueda de un futuro para su familia que se ve de nuevo frustrado, como su lucha por los derechos en España; y de nuevo la referencia al colectivo: “un sueño multitudinario” (v.39).

El proyecto de viajar a América que tenía toda la familia de Aguirre y poder comenzar una nueva vida también aparece en *Espejito, espejito* (Aguirre, 1995). Sin embargo, la ilusión y alegría duró poco tiempo, ya que, como se refleja en los versos anteriores, Alemania atacó Francia y la familia Aguirre no consiguió el pasaje para el barco de la esperanza. Lorenzo Aguirre se esforzó en poder conseguir ayuda por parte del Gobierno de la República o los cónsules americanos, sin embargo, todo fue inútil: “Aquello era el infierno: los bombardeos eran continuos...Los cuadros de papá se quedaron ahí, junto con nuestras esperanzas y nuestro porvenir.” (Aguirre, 1995:81).

¹⁴ Ver Anexo II, *La toilette*, 1939.

La autora relata y expresa, a través de su historia familiar, no sólo la tristeza y la desilusión propias, sino la de muchos españoles, la de los vencidos que habían conseguido llegar hasta el puerto francés de El Havre, de ahí el uso del posesivo: “Lloró mucho mi gente en aquel puerto. Esperaron mucho los míos en aquellos muelles” (Aguirre, 1995:82). Esta tristeza y desilusión concuerda asimismo con el tiempo meteorológico que la autora recuerda de aquella ciudad: “El Havre ¡qué tiempo húmedo el suyo! Ahora veo qué tiempo tan adecuado” (Aguirre, 1995:82). El agua se convierte pues en la metáfora de las lágrimas derramadas por todos aquellos que veían como sus sueños se alejaban en los barcos de aquel puerto que marchaban sin ellos.

Así el tiempo meteorológico se convierte en un reflejo del estado de ánimo de la voz poética, como se observa también en sus poemas. Por un lado, la lluvia siempre representa en la obra de Francisca Aguirre el recuerdo de la experiencia desoladora del miedo, la tristeza del conflicto bélico y la trágica experiencia del exilio francés. En *Espejito, espejito* (Aguirre, 1995) además de lo comentado anteriormente, al contemplar en el presente la lluvia en Madrid, rememora la experiencia en París:

Está lloviendo en Madrid
un veintisiete de mayo.
Recuerdo cómo llovía
en París aquel año. (v.1-4, Aguirre, 1995:35)

Esta asociación del frío, el invierno y la lluvia con los recuerdos trágicos de la infancia no solo están presentes en la obra de Francisca Aguirre. Otra de las autoras mencionadas anteriormente, Josefina R. Aldecoa, señala explícitamente, en su obra autobiográfica, la asociación de los recuerdos negativos al frío, explicando que la memoria es subjetiva, dependiendo de las consecuencias sufridas ante determinados hechos vividos:

La memoria no actúa como un fichero organizado a partir de datos objetivos. Aunque en cada momento escribiéramos lo que acabamos de ver o sentir, estaría contaminado por las consecuencias de lo vivido...Por ejemplo, si trato de recordar qué tiempo hacía el día que llegaron los alemanes a la ciudad de mi infancia, yo aseguraría que hacía frío. Quizá no fue así. Podría consultar libros o periódicos para comprobar la veracidad del dato. Pero yo sé que en mi memoria hacía frío. Es un recuerdo duro, enemigo. Por eso escribo: los alemanes llegaron en invierno. (Aldecoa, 1994: 18).

De hecho, los alemanes no llegaron en la estación del invierno, sino en mayo, por lo que esa sensación de frío sirve como metáfora del sentimiento hostil de la invasión alemana.

Los libros en prosa autobiográficos escritos por la escritora Josefina R. Aldecoa (1994) y Francisca Aguirre (1995) tienen varios puntos en común. Ambas vivieron la guerra civil española siendo muy jóvenes y sufrieron la temprana ausencia paterna ya que los dos padres murieron víctimas del régimen franquista, como describiré más adelante en el caso de Lorenzo Aguirre. Asimismo, ambas escritoras reflejan en sus respectivas obras los sentimientos de miedo y tristeza que pasaron durante su infancia, así como la justificación de su escritura para recordar lo vivido. La necesidad de contar sus experiencias, que no son individuales, sino que se presentan como traumas colectivos (la guerra, el hambre, el frío, el exilio, el miedo...) viene dada por la ausencia de su realidad en los manuales de historia –como comenté en relación a las obras autobiográficas y memorialísticas. En la problemática de la memoria colectiva, social e histórica y de la relación entre memoria e historia, fue fundamental la obra dirigida por Pierre Nora, *Les lieux de mémoire (Los sitios de la memoria)* publicada en 1984, la cual abrió la perspectiva al tratamiento historiográfico de la memoria histórica como conformadora de persistentes comportamientos sociales y de una percepción particular de la herencia histórica, tal como señala la crítica Eugenia Allier (2008).

En algunas ocasiones en la obra de Aguirre, el sujeto poético vacila entre la realidad y el mundo onírico. Los sueños se convierten en una forma más de evasión. Sin embargo, a través de esos sueños la autora rememora de nuevo el pasado. Un ejemplo de ello es el poema “Había poca luz” del libro *Pavana del desasosiego* (Aguirre, 2000: 275), al que precede una cita de Pablo Neruda: “Polvorientos sueños que corren como jinetes negros, /sueños llenos de velocidades y desgracias”, señalando el carácter negativo de ese mundo onírico.

Desde el inicio del poema el sujeto poético se plantea la confusión entre vida y sueño –tópico literario característico de las obras teatrales del Barroco, y que especialmente remite a la obra de Calderón de la Barca, *La vida es sueño*:

Tal vez fuese en un sueño confuso y polvoriento,
en uno de esos sueños que luego nos persigue
y nunca nos alcanza, o que nunca alcanzamos.

Pero era tan real como si fuese nuestro.
¿O alguna vez lo fue y después lo perdimos? (v. 1-5)

A través de esa reflexión en torno a la vida, la voz poética rememora la experiencia del exilio en Francia en el momento en que esperaban poder emigrar a América, pero –como desvelan dos versos finales- no pudieron:

Mis pocos años vieron, desde ninguna parte,
los barcos y los sueños alejarse en la bruma. (v.21-22)

Fue un sueño de muchos españoles exiliados en Francia que no pudieron lograr, por ello de nuevo el uso del “Nosotros”: “en uno de esos sueños que luego nos persigue” (v.2).

A través de un lenguaje cuidado y el recurso de figuras retóricas, especialmente la metáfora, e imágenes de carácter negativo; la voz poética rememora su experiencia y describe ese momento a través de términos negativos para expresar la desolación, la tristeza y el desconsuelo que sintió al ver frustrados sus sueños de esperanza en un futuro en el que podría haber tenido a su padre. Para ello Aguirre describe el ambiente de una forma desoladora, sin luz y en silencio:

Había poca luz, pero mucho silencio:
sin embargo un secreto relataban las olas,
un secreto que olía como los cementerios,
como huele el silencio detrás de los cristales
o como huele un grito que se ahoga en ceniza.
Vi las alas rozando los mástiles sonámbulos:
Había poca luz y mucho desconsuelo. (v.11-17)

La descripción del ambiente a través de términos de carácter sombrío – los cementerios, la ceniza, los sonámbulos- auguran la tragedia, el desconsuelo, la pérdida de la esperanza; sirven como reflejo del estado anímico de esos pasajeros que esperaban, soñaban con una oportunidad: “ese faro fantasma” (v. 19), que no llegó para todos.

Otro de los poemas de *Pavana del desasosiego* en los que se refleja también la experiencia del exilio francés es “El préstamo” (Aguirre, 2000: 279-280). A través de un monólogo el sujeto poético va describiendo la tristeza que supuso este acontecimiento. La voz poética rememora de nuevo el pasado, su infancia –de ahí el

uso de los verbos en pasado (“veías”, “oían”, “descubrió”)- y expresa el sentimiento que recuerda de aquella época.

Sin embargo, la autora no menciona explícitamente esta experiencia personal pero sí que lo describe a través de imágenes, metáforas y metonimias que hacen referencia al momento en el que estuvo en Francia:

Allí, lejos del sol y falta de tu idioma
tu acorralada infancia descubrió
el castigo del abandono. (v.21-23)

La referencia a ese idioma que no comprendía (“falta de tu idioma”), así como el estribillo de una canción infantil en francés (“Au clair de la lune”, v.29-32), sirven para verificar que se trata de ese momento personal de la vida de Francisca Aguirre. De nuevo esa experiencia personal de Aguirre es descrita de forma negativa a través de distintas metáforas, imágenes y léxico que inciden en la tristeza y desconsuelo que sufrió siendo una niña en un país que no era el suyo:

Todo se hallaba absurdamente detenido
dentro de una burbuja de desdicha,
de distancia sin aire, de muralla de hielo. (v. 5-7)

Como se ha comentado, las condiciones meteorológicas adquieren un gran significado en sus poemas. En esta ocasión recuerda aquel momento impregnado de niebla, que simboliza la tristeza y el desconsuelo:

Y la niebla besaba largamente
aquel rincón del mundo en el que te hallabas,
aquella esquina mísera y absurda
desde la que mirabas hacia fuera,
hacia un lugar inhóspito y aislado,
un sitio que te rechazaba,
donde tú no existías,
donde nadie entendía tus palabras,
un sitio en donde sólo se podía llorar,
llorar como esa niebla que todo lo cubría. (v.8-17)

Se observa también en estos versos los adjetivos de connotación negativa que definen la ciudad de esos años: inhóspito, aislado, mísera, absurda... En este poema la autora se distancia y hace uso de la segunda persona del singular. Sin embargo, el sujeto poético se dirige a sí misma, a la niña que fue durante aquellos años de exilio.

Es importante destacar en este poema la presencia de la música, en este caso una música triste y desconocida para ella pues es una canción francesa: “*Au clair de la lune/ mon ami Pierrot/ prête moi ta plume/pour écrire un mot*” (v.29-32). Dicha canción es muy significativa ya que hace referencia al propio título del poema “Préstamo”, así como los versos finales del poema:

Y con la pluma que ellos te prestaron
has venido escribiendo sin reposo
la palabra tristeza (v. 33-35)

Así en estos versos el sujeto poético confiesa que comenzó a escribir sus sentimientos, sus recuerdos, su propia experiencia personal, en la que predomina la tristeza.

Por otra parte, es sumamente significativo el cariño y agradecimiento que Aguirre expresa en sus textos hacia sus padres y el esfuerzo que ambos hacían porque sus hijas no sufrieran. A pesar de las condiciones adversas siempre aparece el consuelo maternal o paternal y ello lo describe en muchas ocasiones. En el poema “Los trescientos escalones” (Aguirre, 2000:154-156) la madre les canta: “cantaba algunos días *El niño judío*: “De España vengo, soy española”. Así pues aparece la música como bálsamo y refugio de la realidad –aspecto que se comentará más detalladamente en el apartado relacionado con los productos culturales como método de evasión. Es también importante la canción elegida por la madre ya que sirve para reivindicar su nacionalidad española y su tristeza al marcharse.

Tras el fracaso de exilio a América, el padre intenta sobrevivir en Francia vendiendo sus cuadros: “Papá pintaba. Y como Modigliani, /iba a ofrecer sus cuadros a las gentes. Tampoco a él le compraban” (v.50-51). Se describe también como las niñas aprendieron francés rápidamente: “Nosotras aprendimos francés en dos semanas” (v.52).

Es fundamental señalar la importancia que tiene en este poema el tema de la pintura. La voz poética recuerda que sirvió como modelo al padre para uno de los cuadros en los que él la dibujó como una japonesa. Sin embargo, recuerda tristemente el cuadro porque tan solo queda en su memoria:

Papá, vamos al puerto, vamos al puerto ahora que hay tiempo
y luego vámonos corriendo a ver el Bois des Hallates,
vamos, que se perdió tu cuadro y ya sólo podré verlo contigo y para
siempre. (v.61-64)

Sin embargo, con el paso del tiempo la familia ha conseguido recuperar algunos de los cuadros pintados por Lorenzo Aguirre, y este de *Japonesita* es uno de ellos¹⁵.

No solo perdieron los cuadros del padre, sino muchas otras cosas, como la infancia, y ello le genera tristeza. La autora recuerda el cuadro en el que su padre le pinta una escalera infinita, un lugar maravilloso en el que ella pueda vivir feliz, tal vez recuperando así el “paraíso perdido”:

Papá, perdimos tantas cosas
además de la infancia y los trescientos escalones que tú pintaste
nunca he sabido si para decirnos que había que subirlos o bajarlos.
Y ahora pienso, desde tu mano que me ayudaba a recorrerlos,
que tal vez me dijiste entonces
que había que subirlos y bajarlos
y para eso los pintaste
y para eso pasaste días enteros
pintando una escalera interminable,
una hermosa escalera rodeada de árboles y árboles,
llena de luz y amor,
una escalera para mí,
una escalera que pudiera subir,
vivir,
y una escalera para descender,
callar,
y sentarme a tu lado como entonces.

(v. 65-81, “Los trescientos escalones”, Aguirre, 2000: 156)

La escalera se convierte en un símbolo importante en la obra de Francisca Aguirre. Los “escalones” dan título a una de sus obras *Los trescientos escalones* (Aguirre, 2000: 89-156) y al poema que cierra el libro. Además, la obra se divide en tres apartados, “Actitud presente”, “Resultados” y “La infancia continúa subiendo la escalera”. El poema “Los trescientos escalones” (Aguirre, 2000:154-156) cierra este libro y representa una escalera interminable por la extensión de la composición. Así pues, se podría señalar que la poeta recurre al écfrasis ya que no se limita a la descripción del objeto, sino que el cuadro se convierte en la base para la estructura formal del poema. Este rasgo está muy presente en la poética de Maria Victoria Atencia, sobre todo a partir de *El coleccionista* –como afirma Sharon Keefe Ugalde (2000:675).

Se resume la infancia de nuestra autora y recuerda al padre a través de sus cuadros. Asimismo, en este poema la escalera aparece también como lugar de refugio durante la Guerra Civil:

¹⁵ Ver Anexo II, *Japonesita*, 1940.

ya no tendrían que esconderse debajo de aquella escalerita
que conducía a las habitaciones superiores
mientras oían, espantadas, el agudo silbido de las bombas. (v. 22-25)

Finalmente, la voz poética cierra la puerta al recuerdo del pasado: “Me he levantado para cerrar la puerta del armario” (v.82). Sin embargo, a pesar de intentar callar los recuerdos –cerrar esa puerta-, queda un leve sonido: “apenas en el aire zumba la remota sirena de un barco” (v.84), metáfora que sirve para reflejar ese sentimiento de pérdida y frustración ante el sueño del exilio, en el que hubiera podido tener a su padre. La voz poética vuelve al presente y contempla a su familia: “Los que más amor duermen: /mi hija arropada en sus nueve años/ y Félix indefenso ante sus treinta ocho.” (v. 85-87) y así consigue silenciar durante un tiempo el pasado, de ahí el verso final en el que se despide de su padre hasta el día siguiente: “-Buenas noches, papá. Hasta mañana si Dios quiere. Que descanses.” (v. 90).

En el poema “Nana de la pérdida” de *Nanas para dormir desperdicios* (Aguirre, 2007: 52-53) el sujeto poético reflexiona sobre aquellas cosas que se pierden y que uno mismo se consuela pensando que carecían de valor; sin embargo, es un consuelo falso, de ahí la metáfora e hipérbole para expresar el dolor que provoca haber perdido algo querido: “moriríamos por recuperarlos” (v.20). El sujeto poético se refiere a los recuerdos felices (atardecer, cita, roce...), elementos que aluden a la compañía y que por ello tienen un gran valor y se recuerdan como un sueño: “Es como si alguna vez/ hubiéramos vivido un sueño” (v.28-29). Sin embargo, niega que este llegase: “Pero aquel sueño no llegó” (v. 30), tal vez haciendo referencia a la pérdida de su padre y el el exilio americano que la familia Aguirre no pudo cumplir, por ello: “no hubo más que destrozo y pérdida” (v.32).

En 1940, debido a la invasión alemana, Lorenzo Aguirre decidió regresar a España junto a su familia, pero al atravesar la frontera fue apresado y encarcelado. La experiencia de su padre preso apenas es mencionada por Francisca Aguirre. Sin embargo, resulta significativo el poema “Nana de las cartas viejas” del libro *Nanas para dormir desperdicios* (Aguirre, 2007: 26). El sujeto poético dedica esta “nana” a las cartas viejas, un elemento que sirve de nuevo como puerta al pasado. En este caso la voz poética remite a unas cartas concretas, las de su padre estando preso. Ello se refleja en el léxico que incide en el sufrimiento (“residuos de dolor”, “residuos de un tiempo de desdicha”) y, a través de la correspondencia, el sujeto poético imagina a su padre en la cárcel: “y al rozarlas oímos el tristísimo andar/ de los presos en los penales”

(v.16-17). El contacto con estas cartas hace que el sujeto rememore el dolor y la tragedia, un pasado relatado en esas cartas que están abandonadas, porque su recuerdo tan solo provoca dolor: “son las abandonadas”.

En 1942 Lorenzo Aguirre fue ejecutado en la cárcel madrileña de Porlier bajo la acusación de auxilio a la rebelión. La autora aclara en sus entrevistas que su padre no murió fusilado, sino por garrote vil:

Francisca: Le dieron garrote y además el verdugo no quería darle garrote y lloraba y decía: “Don Lorenzo, yo no, yo no... Si usted es una bellísima persona, yo no, yo no...”. No quería matarlo, claro. Y le dijo mi padre: “No, usted tiene un oficio y tiene que cumplirlo porque si no va a ser muy malo para usted. Usted no se preocupe que esta no es una mala muerte porque es una muerte muy rápida”. Y ese era mi padre. Un señor que consolaba a su verdugo. Ya ves tú.¹⁶

En sus entrevistas y obras literarias Francisca Aguirre exalta la figura de su padre y lamenta profundamente la muerte que recibió. Asimismo, expresa en su obra poética y en prosa el sentimiento de pérdida absoluta de ella y en general de la familia Aguirre. Este acontecimiento personal será motivo recurrente en *Espejito, espejito* (Aguirre, 1995) como se refleja en un poema en el que la autora recuerda y elogia a su padre, y esa memoria de la figura paterna le provoca tristeza –confesado en el último verso entre paréntesis “Estoy llorando”:

Miro la fotografía
que me consuela, despacio:
mamá, juvenil y hermosa,
nosotras tres empezando.
Papá mirando a lo lejos
no sé qué cuadro soñado.
Vasco-navarro, mi padre
fue también mediterráneo.
Mi padre, que hablaba euskera
y francés y valenciano,
mi padre con su paleta,
mi padre, siempre cantando:
jotas, tzorzicos, sardanas.
Mi padre, siempre silbando:
mi padre que amaba España
entera, de arriba a abajo.
Mi padre con su paleta,
un pintor vasco-navarro
que vivía en Alicante,
que amaba el Mediterráneo,
que soñaba con ir a Granada
con mi madre de la mano
a ver cómo corre el agua.

¹⁶ Entrevista, Anexo I.

Mi padre, que era tan vasco,
para dormirnos cantaba
sardanas. (Estoy llorando)
(Aguirre, 1995:69)

Otro claro ejemplo es “El último mohicano” de *Los trescientos escalones* (Aguirre, 2000: 151-153):

Cuando mataron a mi padre
nos quedamos en esa zona de vacío
que va de la vida a la muerte,
dentro de esa burbuja última que lanzan los ahogados,
como si todo el aire del mundo se hubiese agotado de pronto.
Ahí nos quedamos,
como peces en una pecera sin agua,
como los atónitos visitantes de un planeta vacío. (v.6-13)

“El último mohicano” es un extraordinario poema que Francisca Aguirre dedica a su madre y en el que recuerda el dolor que sufrió especialmente por la muerte de su padre y el sufrimiento que vio reflejado en los ojos de su hermana al conocer la noticia. Asimismo, en esta composición se observan muchos de los temas característicos de la obra de esta poeta: la importancia de los sentimientos frente a la posesión de bienes materiales, el miedo, el dolor, la muerte del padre, su niñez en el colegio de monjas para hijos de presos políticos y la importancia de la literatura y la música como refugio del dolor, que se comentarán en los apartados correspondientes.

La autora describe detalladamente ese sentimiento de vacío existencial que sintieron al conocer la noticia, expresado a través de las comparaciones y las metáforas de la estrofa anterior: los ahogados que expulsan su última burbuja de aire, los peces sin agua en una pecera y los visitantes en un planeta vacío. La voz poética busca a través de las palabras poder describir uno de los sentimientos más negativos –la muerte de un ser querido–, de ahí la enumeración que refleja la idea de búsqueda en distintas imágenes que inciden en la dificultad de expresar aquello que sintió ante la tragedia, la pérdida. Así estos recursos literarios sirven para reflejar el sufrimiento que produce la muerte de un ser querido, transmitiendo la sensación de ahogo, vacío y soledad, de ahí el uso del léxico de connotación negativa: “ahogados”, “última”, “sin”, “agotado”..., y en paralelo muestran el sentimiento opresor del “amparo” que les daban las monjas, ya que en esos años Francisca Aguirre y sus hermanas se encontraban internas en un convento para hijas de presos políticos, como también

señala en el propio poema: “nos dieron la noticia en el cuarto de aseo/ de aquel colegio para hijas de presos políticos” (v.17-18).

La autora intenta transmitir a través del lenguaje poético el sentimiento que tal vez más cueste de expresar –la pérdida de un ser querido, que además ha sido brutalmente asesinado-, las palabras a veces no bastan, pero a través de las imágenes, la poeta quiere dejar constancia de cómo estaba la familia tras esa tragedia. No solo expresa su sentimiento, sino sobre todo el de su hermana. A través de la metáfora y la hipérbole, la autora confiesa el dolor que sintió al ver también cómo su hermana reaccionaba ante la noticia:

Había un espejo enorme
y yo vi la palabra muerte crecer dentro de aquel espejo
hasta salir de él
y alojarse en los ojos de mi hermana
como un vapor letal y pestilente. (v.19-24)

El espejo –símbolo frecuente en la poética de Aguirre- sirve esta vez como reflejo del dolor que se apoderó de la hermana y que observa en sus ojos. El espejo es la puerta y reflejo del dolor por la muerte del padre. Este recuerdo no ha conseguido olvidarlo, salvo en algunos momentos de felicidad junto a su marido Félix y su hija:

Nada ha logrado hacerme olvidar aquellos ojos,
salvo algunas horas de amor
en que Félix y yo éramos dos huérfanos,
y el rostro milagroso de mi hija. (v.24-26)

Otro poema en el que la autora hace referencia a este episodio personal es “Datos biográficos” del libro *Historia de una anatomía* (Aguirre, 2010:64-65) en el que la voz poética recuerda y elogia a su padre: “Fue mi padre un hombre/ alegre donde los haya” (v.1-2). El poema está en la segunda parte del poemario titulado “Anamnesis. Datos personales y Exploración”, en donde el sujeto poético deja a un lado la reflexión sobre el cuerpo humano, y ofrece distintos poemas en los que predomina el carácter autobiográfico, el tono testimonial. De ahí el título significativo: es una “anamnesis” porque la voz poética rescata los recuerdos del pasado, indaga en ellos y reflexiona. Cabe destacar que la “anamnesis” es la recolección de los recuerdos del pasado, pero remite al momento en que un paciente ofrece sus datos biográficos al doctor (recuerdos, antecedentes familiares...), para así diagnosticar su situación clínica.

El primer poema de esta segunda parte se titula “Expediente” (Aguirre, 2010: 63), remitiendo al historial clínico de un paciente, y el verso inicial es fundamental y se relaciona con ese proceso médico de la “anamnesis”: “La paciente dice haber nacido el 27 de octubre de 1930” (v.1). Así este primer poema sirve a la autora como introducción de la “anamnesis”. Las diferentes composiciones poéticas que ofrece en esta segunda parte son los datos que va a recopilar el doctor sobre la paciente, que no es otra que la propia Francisca Aguirre. En este primer poema se observa el cambio de persona, ya que se pasa de la primera persona –del singular o plural- a la tercera persona. En este caso la voz poética se identifica con el doctor y expone brevemente el caso que se va a estudiar: una paciente nacida en un período de la historia muy complicado.

A pesar de la aparente objetividad del poema: “dice haber”, el sujeto poético otorga en varias ocasiones su opinión a través de varios adjetivos calificativos y expresiones, que inciden en el rechazo de ese período histórico que le tocó vivir a la paciente, que califica desde una perspectiva muy negativa “francamente malo, por no decir malísimo” (v.3), “desdichados acontecimientos/ que asolaron a este trozo de tierra/ que conocemos con el nombre de España” (v.13-15), y por último expresa su absoluto rechazo hacia el período posterior de la dictadura, pues contradice la máxima del franquismo: “Que en ningún momento ha sido ni una/ ni grande ni mucho menos libre” (v.16-17).

Finalmente, en el último verso, el personaje del doctor cede la palabra a la paciente, para que ofrezca sus datos biográficos: “Dicho esto vamos a pasar a los datos y antecedentes personales” (v.18).

Así a partir del segundo poema, “Datos Biográficos”, la voz poética retoma la primera persona, dirige la mirada al pasado y ofrece sus datos personales, recuerdos y reflexiones en las siguientes composiciones poéticas. El sujeto poético describe positivamente la figura paterna: fue un hombre alegre, un gran pintor y de nuevo declara que murió asesinado por defender un Gobierno justo:

Pasará a la posteridad como
un magnífico pintor republicano
al que la dictadura franquista
asesinó en 1942 por defender
a un Gobierno legítimo. (v.13-17)

A pesar de la tragedia, el sujeto poético vuelve la vista al pasado y ofrece en su poética un homenaje a su padre, un padre que le fue arrebatado con tan solo doce años, pero al que muestra un profundo respeto por haber sido un hombre íntegro, defendiendo hasta su muerte sus valores.

En su último libro publicado, *Conversaciones con mi animal de compañía* (Aguirre, 2012) no prevalece el aspecto autobiográfico como se analizará en el capítulo 5, pero el poema “17” es sumamente significativo en relación a su padre (Aguirre, 2012: 40-41) ya que en esta composición el sujeto poético confiesa su pasión por coleccionar elefantes porque le encantaban a su padre: “porque a mi padre le gustaban mucho los elefantes. /El primer elefante de mi colección era de mi padre” (v.11-12) – y de hecho sigue conservando dicho elefante en su casa, así como la colección que ha ido realizando a lo largo de su vida-.

La voz poética remite al recuerdo de su infancia como un período feliz, pero esa felicidad aparece a través de su padre, de sus cuadros, su música y el amor a su madre: “Mi infancia son recuerdos de sus cuadros, /sus canciones su risa su amor por mi madre” (v.18-19) y por ello en los últimos versos expresa su deseo de olvidar la tragedia vivida durante su infancia: “y algunas horas terribles/ que recordar no quiero” (v.20-21).

El sufrimiento por la temprana orfandad paterna se refleja en el poema “Las cicatrices” del mismo libro (Aguirre, 2010:68) en el que la voz poética confiesa no poder recordar la última vez que vio a su padre.

La pérdida del padre –y también su desaparición civil como pintor importante de la época- provoca en Francisca Aguirre la necesidad de rescatar su memoria, de homenajearle, lo que provoca la repetición en declarar que fue un asesinato injusto de un hombre excepcional. La insistencia viene también causada porque necesita deshacerse de ese dolor que le provoca el recuerdo del pasado. La autora no solamente va a contar su experiencia y expresar su dolor en los poemas, sino que en varios fragmentos de su obra autobiográfica describe más detalladamente la situación del padre durante esos años y a través de sus palabras se refleja el sentimiento de angustia, horror y opresión que vivió ella desde el momento en que su padre había sido condenado a muerte. En esos años –como he apuntado anteriormente- la autora se encontraba interna, junto a sus hermanas, en un convento para hijas de presos políticos:

No sé bien en que momento el amparo comenzó a hacerse opresivo. Seguramente debió empezar cuando juzgaron a mi padre y lo condenaron a muerte. [...] Para ellas era muy natural llevarnos a la iglesia todos los días, a nosotras dos solas, a pedir a Dios piedad para mi padre. Ese rito mortuorio les parecía consolador. Y para ellas debía serlo. Para mí y para Susy (porque Margara era muy pequeña y no se daba cuenta de nada) fue terrorífico. No se nos permitió olvidar ni un solo momento que lo iban a matar. (Aguirre, 1995: 61)

Un poema significativo en relación al tema de la muerte –especialmente de sus padres- es “Nana para dormir relojes” (Aguirre, 2007: 25):

No es más que un sueño.
Ya lo sé. Pero
como nadie conoce dónde empieza la muerte
y mucho menos dónde acaba la vida
yo quisiera
cantar esta nana para dormir relojes. (v.1-6)

Ante la angustia, el sujeto poético busca el remedio para poder parar el tiempo y evitar la muerte. Desde el principio el sujeto poético se introduce en el mundo de lo onírico, sabe que tan solo será un “sueño”, pero quiere conseguir dormir a los relojes porque solo así conseguirá parar el tiempo: “cantarle a los relojes una nana que logre/ dormirlos un rato” (v.10-11). A través de la personificación de los relojes, el sujeto poético expresa la desolación ante ese paso del tiempo, que lleva inevitablemente a la muerte, y por tanto a la pérdida de sus seres queridos. Si consiguiese parar el tiempo – dormir los relojes- podría continuar la vida y evitar la muerte, como afirma en los siguientes versos:

Dormirlos mientras sigue la vida amaneciendo.
Pararlos despacito
mientras sigue la vida viviendo a nuestro lado.
Mientras mi madre canta,
mientras pinta mi padre.
Mientras la triste guerra no nos alcanza nunca,
mientras las niñas duermen
soñando que les cantan: (v. 12-19)

Es un poema sumamente emotivo, en el que además de evadirse y recrear un sueño imposible en el que recupera a sus padres, el sujeto poético remite a un recuerdo feliz: su madre cantando y su padre pintando. La nostalgia lleva a la voz poética al recuerdo de un pasado concreto en el que además de que sus padres están vivos (de ahí el uso del presente de los verbos), ambos están realizando actividades asociadas a los productos culturales que transmiten felicidad y son el refugio del sujeto poético: la

música y la pintura. Asimismo, es importante también la referencia a la guerra, expresando el deseo de que no hubiera pasado.

Así se observa como el sujeto poético se refugia en el mundo de lo onírico y la música para regresar a un pasado feliz (en el que era una niña y estaban sus padres) y por ello sueña que les cantan una nana para detener el tiempo y por tanto evitar la muerte, la pérdida de sus seres queridos: “duérmete reloj/ que la muerte es mala” (v.21-22).

Tras la experiencia desoladora de la pérdida del padre, Aguirre pierde la confianza en Dios y lo rechaza porque no comprende a un Dios que siente que la ha abandonado, como afirma a continuación del relato:

De pronto algo dentro de mí enmudeció: yo lloraba, pero no podía rezar, no sabía a quién rezarle. No entendía que había sucedido con aquel Dios en quien yo confiaba plenamente. Y pensé: no puedo rezarle a un Dios a quien no entiendo, no puedo amar a alguien a quien no entiendo. Sólo puedo querer a los seres a quienes entiendo y que me entienden porque son como yo. [...] Allí se acabó mi relación con un Dios de barbas, rodeado de ángeles y vírgenes. (Aguirre, 1995: 61-62).

Como se ha comentado en apartados anteriores, la autora expresa en algunos de sus poemas esa pérdida de fe en un Dios ausente, no solo para ella, sino para todos los que sufren; y a su vez la necesidad de la fe, como vemos en el poema “Los bienaventurados” (Aguirre, 2000: 55):

Los fieles, los constantes,
los condenados a lo eterno,
los asombrados de una sola vez,
los que sólo confían en el miedo,
los que edifican sobre el desengaño,
los fareros de la rutina,
los cómplices tenaces del trabajo,
los que se mueren razonablemente,
esos que en tantas ocasiones
desearían con urgencia
que hubiese un dios al que pedir socorro.

2.7. La pérdida de libertad, la pérdida de futuro

El recuerdo del padre a través de los cuadros —guardados durante la Guerra en el Instituto Cervantes, aunque muchos de ellos se perdieron— simboliza la existencia de un mundo mejor que ha perdido con la guerra, un mundo de cultura, pensamiento y libertad:

Eran lo único que nos obligaba a recordar que un día pertenecíamos al mundo que reflejaban, a un mundo que creía en la cultura, el pensamiento y la libertad, a un mundo en el que estaba mi padre. (Aguirre, 1995: 66)

Lorenzo Aguirre no solo fue un gran pintor, sino también miembro del Partido Comunista, de ahí que sus cuadros simbolizen ese ideal revolucionario perdido con la guerra¹⁷. El tema de la lucha por los derechos de los ciudadanos –justicia, libertad, cultura e igualdad- está también presente en su obra. Hay varios poemas significativos a lo largo de su obra como “Libertad” de *Ítaca* (Aguirre, 2000:59), “Causas” (Aguirre, 2000:60), “Justicia y libertad” de *La otra música* (Aguirre, 2000:190) y “Datos biográficos” de *Historia de una anatomía* (Aguirre, 2010: 64-65) en los que la voz poética relata la tragedia de aquellos que defendieron estos valores –“alguien que llora y se rebela”- pero que tan solo recibieron la muerte como recompensa, como se observa en “Libertad” (Aguirre, 2000:59):

un haz de intentos destruidos,
un tiempo amanecido antes de tiempo,
y un resultado, siempre un resultado,
y alguien que llora y se rebela,
alguien que no recuerda en qué momento
se quedó muerto para siempre. (v. 11-16, “Libertad”)

En el poema “Justicia y libertad” de *La otra música* (Aguirre, 2000:190) la voz poética, a través de la primera persona del plural, se incluye en el colectivo de los “vencidos” y destaca la crueldad sufrida durante la guerra a través de imágenes atroces y devastadoras:

Atropellados por nosotros mismo,
difamados por nuestra inocencia,
decapitados por nuestro sarcasmo
somos los mutilados de una insólita guerra,
una guerra en la que los vencidos
vencen desafortadamente a los vencidos.
Muñón contra muñón, hueso con hueso
defendemos la dictadura de nuestra impotencia
y como mártires gritamos:
justicia y libertad.

¹⁷ Ver Anexo II: Algunos cuadros conservados de Lorenzo Aguirre.

Las imágenes del “muñón” y el “hueso” representan la brutalidad de la guerra. Sin embargo, a pesar de la dura situación, siguen levantándose en busca de los valores por los que luchan: “Justicia y libertad” (v. 10).

En cierta manera estos poemas y en general toda la obra de Francisca Aguirre se convierten en un homenaje a su padre y en consecuencia a todos aquellos que lucharon y murieron, a los vencidos que soñaban con un mundo justo.

Esas causas por las que luchan dan nombre a un poema titulado así “Causas” (Aguirre, 2000:60), que son los ideales de los más desfavorecidos (“las causas/pobres”, v.10-11) y se han perdido, por ello el sentimiento de desesperanza absoluta expuesta desde los primeros versos: “Y todo son/ causa perdidas” (v.1-2). La pérdida de estos valores por los que han luchado viene representada a través de la muerte de su padre, implícito en el último verso “con quien tanto quería”. Además de ser el último verso, aparece gráficamente en cursiva para enfatizar el significado y también por la intertextualidad con el poema elegíaco de Miguel Hernández (Hernández, *El rayo que no cesa*):

Perdidas.
Extraviadas.
Huidas
a no sé dónde,
aquellas
dulces
causas
con quien tanto quería (v. 14-21)

Asimismo, esta idea de que su padre murió por defender a un gobierno legítimo que promovía los derechos para todos los ciudadanos también se observa en sus entrevistas:

Francisca: [...] Mi padre murió de aquella manera pero a su padre [al de Félix] casi se lo llevan por delante por lo mismo, por defender a un gobierno legítimo y... que lo único que quería era una dignidad para la gente que trabaja y vive dignamente de su esfuerzo y de su trabajo, pero parece ser que este mundo no es muy proclive a esas cosas...¹⁸

A pesar de que la autora expresa el desconsuelo por la pérdida de ese mundo de libertad y cultura que representa su padre, en varias ocasiones Aguirre –en *Espejito*,

¹⁸ Ver Anexo I.

espejito y en otras obras suyas–, niega la justificación de esa barbarie que fue la Guerra Civil, en la que murió y sufrió tanta gente.

El mismo pensamiento se observa también en su obra *Que planche Rosa Luxemburgo*. La elección del título del libro resulta sumamente significativa y además Francisca Aguirre lo explica detenidamente en el “Prólogo”. Rosa Luxemburgo fue una figura revolucionaria, tiene gran carga simbólica para el marxismo ya que luchó y murió por conseguir un mundo mejor, un mundo más justo para todos: “Ella fue uno de los pocos intelectuales lúcidos de su época, y esa lucidez le costó la vida” (Aguirre, 2002:9). Así la figura de esta mujer sirve a la autora para recordar también a su padre, quien creyó y murió también por defender esos mismos ideales: “Rosa Luxemburgo, como mi padre y como tantos otros seres anónimos, fue una inocente que creyó heroicamente en aquellas famosas palabras: ‘libertad, igualdad, fraternidad’”. (Aguirre, 2002:9).

Sin embargo, la autora reflexiona y rechaza que los seres humanos se maten por tener un mundo más justo, niega que haya ningún motivo que justifique el asesinato, aunque sí defiende morir por ello –y acude a los versos de César Vallejo para argumentar su tesis:

Yo sigo creyendo en ellas, pero ya sin revoluciones de por medio. Diré más: si hay que perder la vida por defender esas tres palabras, estoy dispuesta a perderla. A lo que no estoy dispuesta es a matar. Ni por esas palabras ni por ninguna otra. Porque, como decía el nunca bastante citado y genial poeta César Vallejo: ‘¡Y si después de tantas palabras, / no sobrevive la palabra! / ¡Si después de las alas de los pájaros, /no sobrevive el pájaro parado!/ ¡Más valdría, en verdad, /que se lo coman todo y acabemos!’” (Aguirre, 2002:9).

El poema “Las manos” de *Historia de una anatomía* (Aguirre, 2010: 12-13) resulta significativo en relación a las ideas políticas. El sujeto poético reflexiona sobre la importancia de las manos, y a través de la personificación y metáforas, señala las diferencias de la derecha y la izquierda –expresando la dualidad que hay en cada ser humano, así como de la sociedad que se divide en dos bandos según su ideología (la derecha y la izquierda):

Porque no hay forma de poner de acuerdo
a estas dos desgraciadas a estas dos inconscientes
que se pasan la vida peleando
defendiendo con verdadera saña sus derechos:
la solidaridad insobornable de la izquierda
el orden la cordura y el respeto que para sí reclama la derecha (v. 15-20)

Ante la eterna discusión de los dos bandos –metaforizados a través de las manos– el sujeto poético alude al conflicto bélico, en el que se enfrentaron los bandos y acabó con la vida de muchas personas, por ello el verso que hace referencia al cementerio: “de hacerles entender que si se empeñan/ esto va a terminar en un entierro” (v. 24-25). Se observa que, a través de un elemento corporal y un excelente juego del lenguaje, la voz poética reflexiona sobre los conflictos políticos derivados por la oposición de las ideologías. A este respecto se puede recordar que durante los años del franquismo, en las escuelas obligaban a todos los niños a escribir con la derecha ya que ser zurdo se consideraba contrario al régimen.

Así el sujeto poético destaca la importancia de que se combinen ambas manos, es decir, de sacar provecho de ambas ideologías, para ofrecer lo mejor de cada una de ellas:

Que lo mejor sería que empezaran
a sacarle provecho de la distancia
al espacio que las separa equitativo
y a disfrutar del ritmo que produce
unirse de improviso una con otra
y jalearse alegremente el hecho sorprendente y audaz
de que por fin la vida nos acerque aunque sea tan sólo
de manera fugaz como era de esperar. (v.26-33)

En el poema “Una mala disposición”, también de *Historia de una anatomía* (Aguirre, 2010:19) el sujeto poético cuenta una anécdota que sirve para expresar su rechazo a la dictadura: “Un hombre dice que debería regresar “la mano dura” (v. 12) y el sujeto poético se niega a aceptarlo: “Y a mí me dio por toser/ y terminé escupiéndole” (v.13-14). En solo dos versos y a través de la metáfora, la voz poética expresa su absoluta y total disconformidad ante un sistema político basado en el castigo y en la ausencia de libertades.

En relación al recuerdo del padre donde expresa el desconsuelo por su muerte es relevante el poema “Hace tiempo” de *Pavana del desasosiego* (Aguirre, 2000: 296-297). En esta composición, la voz poética retrocede una vez más en el tiempo, recordando su infancia “Recuerdo que una vez, cuando era niña” (v.1) y expresa a través de varios recursos literarios la sensación de vacío existencial y soledad “me pareció que el mundo era un desierto” (v.2), un mundo en un momento en el que desaparece o se modifica todo lo hermoso de la tierra, sin estrellas, sin mar, un mundo sin música –elementos tradicionalmente bellos:

Los pájaros nos habían abandonado para siempre:
las estrellas no tenían sentido,
y el mar no estaba ya en su sitio,
como si todo hubiera sido un sueño equivocado. (v.2-6)

En esta ocasión, la voz poética no menciona explícitamente el conflicto bélico español, sin embargo, a través de las metáforas describe de forma desoladora la situación que vivieron los españoles: “el mundo fue una tumba, un enorme agujero” (v. 8). De esta forma la voz poética expresa de nuevo la idea de la muerte constante durante esos años, así como el triste tema de las fosas comunes –tema presente en otros poemas. También con el término “tumba” la voz poética se refiere a la muerte de su padre.

Asimismo, la voz poética explica la desilusión y la pérdida de esperanzas que los vencidos tenían, creyendo en un mundo mejor. La Guerra Civil y la victoria del bando nacional eliminó los avances que habían conseguido en España durante la II República: “un socavón que se tragó la vida/un embudo por el que huyó el futuro” (v.9-10). La Dictadura impuesta al finalizar el conflicto bélico supuso un claro retroceso para la historia política y social de España, un atraso que aún hoy se está pagando.

La muerte del padre está simbolizada en el poema a través de la personificación del silencio, un silencio que sirve como metáfora del vacío existencial. Asimismo, la personificación de la sangre sirve para reflejar esa sensación de vacío, falta de vida y la tristeza que siente ante una pérdida que no comprende pues es solo una niña:

Es cierto que una vez, allá, en la infancia,
oí el silencio como un grito de arena.
Se callaron las almas, los ríos y mis sienes,
se me calló la sangre, como si de improviso,
sin entender por qué, me hubiesen apagado. (v.12-16)

Aguirre expresa en estos versos como su infancia fue robada, quedó huérfana y soñó muchas veces que su padre regresaba: “y el mundo ya no estaba, sólo quedaba yo” (v.16) “y yo estaba segura de que un día mi padre volvería” (v.24). En ese sueño de recuperar al padre la voz poética expresa unos recuerdos infantiles idílicos junto a Lorenzo Aguirre, que representan la admiración de la niña por el padre, así como su incapacidad para aceptar su fallecimiento:

y yo estaba segura de que un día mi padre volvería
y mientras él cantaba ante su caballete
se quedarían quietos los barcos en el puerto
y la luna saldría con su cara de nata (v.24-27)

Sin embargo, la voz poética regresa al presente y desde su madurez reconoce la imposibilidad del regreso de su padre, que tan solo podrá vivir en el recuerdo a través de la niña y sus cuadros:

Pero no volvió nunca.
Sólo quedan sus cuadros,
sus paisajes, sus barcas,
la luz mediterránea que había en sus pinceles
y una niña que espera en un muelle lejano
y una mujer que sabe que los muertos no mueren.

El horror y la tristeza por la muerte del padre se extiende persistentemente en el presente, de ahí la combinación de los tiempos verbales: “volvió”, “quedan” (pasado y presente). Tristeza, pero también se refleja la rabia porque su padre no murió de forma natural, sino que fue trágicamente asesinado por garrote vil y ese sentimiento de odio ante la injusticia cometida también está presente en el poema: “Y un odio lacerante, una rabia homicida/ que paciente, ascendía hasta el pecho, /llegaba hasta los dientes haciéndolos crujir” (v.19-21).

También las referencias a los barcos y al muelle son importantes, ya que a través de estos elementos remite a la experiencia del exilio en Francia, y de nuevo alude al intento frustrado de haber emigrado a América: “Y la niña que espera en un muelle lejano” (v. 32).

2.8. La situación económica. El hambre

Por otra parte, en la obra poética y en prosa de Francisca Aguirre las referencias a la precaria situación de su familia, así como de muchos españoles son constantes: “el sol estaba lejos y era lo único barato” (v.9) (Aguirre, 2000:49). La autora contará la pobreza que vivió durante su infancia a través de tres elementos principales: la vestimenta, la alimentación y la dificultad de poder adquirir libros. En este apartado se comentarán los dos elementos primeros –la vestimenta y la alimentación–, ya que los poemas que tratan sobre la dificultad de adquirir libros se analizarán en el capítulo cuatro, dedicado a los productos culturales.

Las referencias a la vestimenta son importantes en la poética de Aguirre, especialmente los zapatos. Resulta significativo el poema “Nana de los cordones” del libro *Nana para dormir desperdicios* (Aguirre, 2007:33-34) en el que la voz poética se centra en un elemento tan simple y cotidiano como los “cordones”. A través de este objeto carente de valor el sujeto poético reflexiona sobre el calzado que llevaban cuando era una niña. Dada la situación económica por la que pasaban, muchos españoles no tenían muchos zapatos y debían ir con cuidado de gastarlos. Así el sujeto poético afirma: “siempre eran viejos y grandes” (v.17). Esta breve descripción es sumamente significativa ya que alude al tipo de zapatos que gustaban “viejos” y “grandes” porque los tenían que usar durante muchos años, debían durar (no los compraban según la medida del pie para que pudiesen ser aprovechados más años).

El poema comienza con la descripción literaria y subjetiva de un objeto desconocido a través de bellas comparaciones, metáforas y un léxico de connotación positiva: “Desde lejos se parecen a las orugas, /son como raros gusanitos de seda” (v.1-2). En el momento en que la voz poética se percató de que son los “cordones de los viejos zapatos”, le invade el sentimiento de alegría porque le remite a una infancia feliz y por ello le dedica una nana:

Y entonces nos ponemos tan contentos,
nos da tanta alegría
 que en seguida empezamos a cantarles.
Porque una de las nanas más bonitas
 es la nana de los cordones de los zapatos viejos. (v.11-15)

De ahí también la justificación de que la autora componga una canción –una nana- a los cordones porque gracias a ellos podían llevar los zapatos grandes sin que se les salieran los pies, por ello la interrogación retórica: “Así las cosas, ¿qué habríamos hecho con unos maravillosos/ zapatos viejos y grandes, pero sin cordones?” (v.19-20), a la que responde la propia voz poética: “es decir: habríamos ido descalzos” (v.22).

Gracias a ese pequeño objeto tan insignificante los niños podían ser felices porque podían caminar y disfrutar de los paseos. Esa felicidad absoluta se observa a través de la personificación y metáfora de los pies: “Por eso nuestros pies / se reían de todo” (v.25-26), así como de la extraordinaria comparación hiperbolizada: “aquellos cordones eran/ como la llave de un cofre de sorpresas” (v.27-28). De nuevo también el elemento característico de los cuentos infantiles “un cofre” que contiene un tesoro. Sin

embargo, ese tesoro no es material, sino que les abre de nuevo el mundo de lo maravilloso porque pueden tener aventuras, pueden salir a pasear: “nuestros alegres pies aventureros” (v.32).

El hallazgo de ese objeto de poco valor hoy día remite a un pasado feliz, momentos alegres de su infancia, y por ello finaliza el poema cantando una canción popular y adaptándola a esos cordones que tan valiosos fueron para ella –y para muchos de los niños en la época:

“El que tenga un amor
 que lo cuide, que lo cuide:
 zapatos y cordones
 que no los tire, que no los tire”. (v.34-37)

Así en el poema, a través de una cosa tan insignificante o poco valorado en la actualidad –los cordones-, el sujeto poético describe la importancia que tenían para ellos y cómo se vivía.

El poema “Paisajes de papel” de *Ítaca* (Aguirre, 2000: 49) es significativo porque aparece también esa referencia al calzado: la metáfora de los dibujos que realizaban ella y sus hermanas, como única manera de hacer una excursión ya que salir al campo podía suponer el desgaste de los únicos zapatos que tenían:

Nosotras, durante los dolientes domingos
 dibujábamos inseguros paisajes.
 Durante mucho tiempo ésas fueron todas mis excursiones
 Salir a un campo que no fuera pintado
 suponía gastar unos zapatos (v.26-30)

A este respecto resulta también curiosa la experiencia infantil relatada en su obra autobiográfica (Aguirre, 1995) en la que su madre les dijo que no podían correr en el patio del convento: “No podéis correr. Se gastan los zapatos. Así es que vosotras os sentáis y os contáis cuentos o miráis”. Y eso hacíamos, mirábamos.” (Aguirre, 1995:68).

Asimismo, es significativo también el poema “Nana de los pingos” de *Nanas para dormir desperdicios* (Aguirre: 2007: 35-36) en el que el sujeto poético retoma el tema de la pobreza a través de la vestimenta. El título ya remite a ello, pues es una prenda de vestir realizada a través de distintos retales, que sirve para abrigarse, como define en el poema: “un desperdicio cosido con retales” (v.9). A pesar de que sea una

prenda de poco valor, abriga y para el sujeto poético es lo importante: “Porque un pingo puede tener en nuestra vida/ mucha más importancia que un título de nobleza” (v.3-4).

Se refleja de nuevo la situación socioeconómica de la familia Aguirre a través de la prenda de vestir de escaso valor y cosida por su madre y su abuela –como describe en el poema: “que a fuerza de sudores/ consiguieron confeccionar la pobre de mi abuela/ y la terca paciencia de mi madre” (v.15-17). A pesar de que el vestido no le sentaba demasiado bien, el sujeto poético lo recuerda con cariño, para ella fue el mejor regalo y por ello podía cantar –metáfora de la alegría, por ello alude a la Nochebuena:

porque aquel pingo, que disfrutaba de distintas telas
y me sentaba como un tiro,
aquella cosa llena de volantes
era el regalo más hermoso que jamás se me ha hecho
y cuando lo llevaba, yo podía cantar lo que quisiera:
todo sonaba bien, todo sonaba a nochebuena. (v. 19-24)

Tal era su felicidad con aquel vestido que le gustaba más que “Las Meninas”, el cuadro de Velázquez –de nuevo referencia a otro producto cultural importante para Aguirre, la pintura.

En esos años la mayoría de familias apenas podían alimentarse, por lo que la vestimenta consistía normalmente en dos mudas –muchas veces cosidas por la madre con algún retal, incluso la tela de los sacos de patata- y un par de zapatos para cada hijo. Los niños debían cuidar de no estropearlos ya que muchas familias no tenían posibilidad de comprar unos nuevos.

Francisca Aguirre reflejará en varias ocasiones la precaria situación económica por la que pasó, tanto en sus poemas como en su autobiografía *Espejito, espejito* (Aguirre, 1995). Muchos de sus poemas comienzan con un verso que hace referencia a ello, reiterando así la idea de pobreza de la familia Aguirre. Un claro ejemplo es el poema “Propietarios” (Aguirre, 2000:68) que niega desde el principio la afirmación del título, “Porque no poseemos nada” (v.1). El tema de la posesión, o mejor dicho de la ausencia de bienes materiales es una constante también en los poetas que vivieron la posguerra española. Sin embargo, esta composición poética de Aguirre remite especialmente al poema “Porque no poseemos” de Claudio Rodríguez (2004:127-129).

Retomando la composición poética de Francisca Aguirre, a través del “Nosotros”, la voz poética expresa una vez más la ausencia de cosas materiales de muchos españoles. La voz poética niega la posibilidad de futuro, un futuro que les fue arrebatado con la guerra:

Porque no poseemos nada,
ni siquiera la vaga sombra de futuro
que a nuestra infancia responsable pervertía. (v.1-3)

El sujeto poético afirma con tono desolador y pesimista que ni siquiera son dueños del dolor porque las víctimas no podían expresar su tristeza, debían callar: “Porque no somos dueños de nada, /ni aun del propio dolor” (v.4-5). La voz poética recurre en este poema de nuevo a la primera persona del plural, afirmando que no es un sentimiento personal, sino colectivo, de los que perdieron esa guerra, de los que soñaron un día con un futuro mejor y que sin embargo tan solo les queda eso, soñar: “Porque, sin duda, tener no es lo nuestro, /y sí soñar desesperadamente” (v.7-8). En los versos finales el sujeto poético declara la imposibilidad de posesión, y lo único constante en sus vidas, el miedo:

Dueños de desearlo todo: qué tristeza.
Dueños del miedo, el polvo, el humo, el viento.

La anáfora de estos versos “dueños” en referencia al título “Propietarios” incide en esa idea de no posesión. La antítesis de las ideas expuestas en estos últimos versos remarca esa tristeza sufrida y esas carencias materiales que sufrieron muchos españoles.

Otro de los ejemplos representativos es el poema “El último mohicano” (Aguirre, 2000:151-153) en el que de nuevo la autora niega la posesión de bienes materiales: “No tuve nada y, sin embargo, de algún modo, /comprendo que lo tuve todo” (v.1-2). La antítesis de estos versos sirve como rechazo de la posesión material, frente a la importancia de los valores culturales y el bienestar espiritual. A pesar de la pobreza económica, Aguirre conserva recuerdos felices gracias al amor de su familia y el refugio en los diferentes productos culturales (cine, música, pintura y literatura) que comentaré más detalladamente en el capítulo cuatro, “La cultura como refugio”.

Uno de los poemas más relevantes en cuanto a la escasez material y económica que Aguirre y su familia pasaron es “Esta vida, hay que ver, qué desatino” del libro *Los trescientos escalones* (Aguirre, 2000:136-138). La composición poética contiene varias imágenes que describen las dificultades económicas por las que ella pasó:

Esta vida, hay que ver, qué desatino,
desde siempre juntando pedacitos,
y dándome festines con migajas,

repartiendo la nada con cuidado
para que me alcanzase de un día para otro. (v.7-11)

A través de varias figuras literarias la autora transmite al lector la sensación de escasez e impotencia que pasaban la mayoría de los españoles. Resulta excepcional la paradoja “desde siempre juntando pedacitos, / y dándome festines con migajas” como imagen del hambre que ha pasado a lo largo de su vida. La autora explica las diferencias de clases sociales, identificándose con los más desfavorecidos, criticando negativamente y con dureza la actitud de los más afortunados. El poema no versa únicamente sobre el pasado –la posguerra- sino que la autora extiende esta injusta realidad al momento actual, de ahí la combinación de los tiempos verbales en pasado (“saqué”, “fue”, “lavé”, ...) y presente (“sé”, “son”, “estrenan”, ...), así como el léxico y expresiones utilizadas de forma reiterada a lo largo del poema: “desde siempre” (v.8, 22, 23) y el uso de la anáfora para incidir en la idea de que esas diferencias de clase continúan siendo hoy una realidad.

Asimismo, es significativo el siguiente fragmento del poema en el que la autora cambia el uso de la primera persona del singular a la primera del plural –rasgo lingüístico que ya comenté – de nuevo para reivindicar que no es solo su historia personal, sino la de todo un colectivo:

Nuestra historia desmiente la abundancia
y nadie sabe con qué triste estupor
miramos muchas veces a seres más afortunados (v.31-33)

Esas diferencias sociales se reflejan también en los distintos tipos de establecimientos para la alimentación:

Qué vida, Dios, qué pobre vida,
qué tiendecita despoblada:
cuatro conservas y varias legumbres,
patatas, pimentón, cosas de pobres
y allá fuera, en el gran supermercado,
la abundancia, el exceso,
pero, claro,
ése es un lujo para ricos,
para gente que tiene buena renta. (v. 61-69)

Se observa la constante antítesis entre el mundo de los pobres, representado en esa “tiendecita” –importante el uso del diminutivo para enfatizar en la idea de la

escasez y poca variedad de la clase social más baja- frente al término “gran supermercado” reflejando el exceso y el lujo de los más ricos.

Durante esos años las diferencias de clases sociales estaban muy marcadas. En esta composición poética Aguirre también hace referencia a esas distinciones sociales que había a través de una extraordinaria metáfora de la vida con la ropa. Los más pobres –representados a través de ella y su abuela- debían conformarse con arreglar constantemente la poca ropa que tenían, sacar el dobladillo e incluso la imagen de dar la vuelta a las chaquetas para aprovecharlas del todo. Además del sentido literal de los siguientes versos, también sigue presente el sentido metafórico de supervivencia de todos los recursos que aprovechaban siempre al máximo:

Esta vida tan remendada
a la que tantas veces le saqué el dobladillo
para alargarla un poco más, (v. 12-14)
Señor, qué vida la de algunos, tan escasa,
tan reducida a una maceta, a un costurero,
tan dada la vuelta
como aquellas americanas
que mi abuela cosía:
lo de adentro hacia fuera
y los respuntes en el mismo sitio:
una obra de arte, como nueva (v. 46-53)

Y de nuevo el contraste con los más afortunados, quienes pueden estrenar ropa nueva siempre:

que estrenan vida a cada instante,
que les sobra la vida y la derrochan,
que la mastican con glotonería,
que la traen y la llevan,
que la olvidan de vez en cuando en algún banco
si están un poco malos, o aburridos de tanta vividura (v. 34-39)

Estos versos contienen cierto tono de reproche y crítica hacia la actitud de aquellos que tienen más recursos económicos y que no los saben apreciar y “la derrochan”. También es importante destacar la referencia a su abuela, siempre muy presente en sus textos.

“Esta vida, hay que ver, qué desatino” es un poema con un lenguaje sencillo. Los recursos retóricos –la metáfora, la ironía, la hipérbole y la antítesis- están al servicio de la crítica audaz hacia un país en el que se mantienen las injustas diferencias

sociales. La autora consigue contar y criticar con ironía la situación que pasaron y que continúa vigente en España:

Y los demás estamos en la ruina.
Estamos en la ruina y lo sabemos,
lo hemos sabido siempre,
pero a veces, algo que se asemeja al odio
nos corre por la sangre y nos agranda
como un hambre voraz y justiciera,
un hambre que nos ciega y nos empuja
hacia la yugular de una promesa
que jamás se nos hizo
y por la que, no obstante,
daríamos la vida o mataríamos. (v. 73-83)

El sujeto poético se identifica con los desfavorecidos y no habla desde el “yo personal”, sino desde el “nosotros”, como colectivo: “los demás estamos en la ruina” (v.73). En este último fragmento el sujeto poético hace alusión a una de las ideas revolucionarias por las que luchaba la República: la repartición de riquezas y expresa el sentimiento provocado por estas diferencias sociales tan abismales que generaban enfrentamientos y conflictos de clases. Es el rencor, la desilusión y la frustración de los vencidos por haber perdido una causa que ellos consideraban justa, por unos ideales, una utopía por la que murieron muchos hombres durante el conflicto bélico y la posguerra, como declara al final del poema a través de una comparación y de la personificación del hambre: no solo pierden los bienes materiales, sino que pierden la lucha de todos sus esfuerzos en conseguir lo que habían prometido y soñado, como se ha comentado anteriormente.

Asimismo, en este apartado también resultan sumamente significativas otras composiciones del libro *Nanas para dormir desperdicios* (Aguirre, 2007). En este libro la autora rememora de nuevo esa infancia difícil e incide especialmente en las penurias económicas y el hambre que pasaron. Uno de los poemas más relevantes es “Nana de las sobras” (Aguirre, 2007: 23), cuyo título remite a la comida: “las sobras”. Durante esos años en España apenas había para comer y cualquier alimento era fundamental para poder subsistir, para –como bien confiesa la autora- “calmar el hambre”: “Vaya canción la de las sobras, /eso sí que era una nana para dormir el hambre” (v.1-2). Así a partir de esas sobras y su abuela, la voz poética se refugia de la realidad. El recuerdo alegre de su abuela aparece en el poema a través de metáforas de la música que inciden

en la bondad de este familiar: “que era la voz de la misericordia/ disfrazada de voz angelical” (v.5-6).

A través del recuerdo de su abuela, la voz poética muestra una situación trágica en la que apenas tenían qué comer:

Y nosotras, que no conocíamos el pan,
cantábamos con ella que
las sobras de pan eran sagradas. (v.9-11)

En estos versos se refleja el hambre que pasaban pues carecían incluso de alimentos tan básicos como el pan, por ello la importancia de las “sobras”. En esos años no se desperdiciaba nada, se aprovechaba todo: “las sobras de pan nunca se tiran” (v.12). Asimismo, la metáfora y personificación del hambre de los versos finales del poema “cantando aquella nana mientras el hambre nos dormía” (v.14) reflejan claramente y de forma desoladora esa situación trágica que vivió la autora durante su infancia.

Otro poema significativo es “Nanas de las mondas de patata” (Aguirre, 2007: 37-38) en el que el sujeto poético comienza afirmando que sería fundamental que hubiera un apartado de la sociología dedicado a la historia de los “desperdicios”. A través de objetos calificados negativamente, “desperdicios” –cosas sin utilidad- el sujeto poético rememora su pasado, su historia y confiesa la importancia que tuvieron y que tienen para ella esos pequeños objetos en su vida: “Habría que preguntarse qué hubiera sido de nosotros/ sin el apoyo de los desperdicios” (v.8-9).

A través de esta introducción, la voz poética se remonta al pasado con una fecha concreta: “Piensen en 1943” (v.11) y describe cómo en aquella época lo importante no era el petróleo, sino el hambre: “sino el hambre, la espantosa hambre” (v.13).

El sujeto poético se dirige a un lector concreto: “Acuérdense” (v.14), un lector que como ella vivió esos años siendo una niña. Una infancia que califica como adorable. La autora con ironía recuerda esos años en los que siendo niña su juego consistía en poder sobrevivir: “nuestra misión era decisiva para la supervivencia de la especie: /teníamos que encontrar comida” (v. 25-26) y debían incluso arriesgar sus vidas, como confiesa: “había que encontrar comida aunque arriesgásemos la vida” (v.28).

Como si fuera una película de aventuras en blanco y negro, el sujeto poético rememora su niñez en busca de comida, llegando incluso a rescatar las sobras de la

basura: “¿Quién iba a sospechar/ que en los cubos de basura/ había un tesoro al que llamaban desperdicios” (v.34-36), donde encontraban las “mondas” de las patatas, las naranjas y los plátanos: “Y entre esos resplandecientes desperdicios/ estaban las mondas de patata” (v.38), “nos comimos también las de naranja y las de plátano” (v.41).

La anécdota sirve al sujeto poético para reflejar el hambre que hubo en España durante esos duros años de posguerra. Por ello Aguirre expresa que sería necesario que esto fuera un apartado de la historia, porque desvela la realidad vivida por tantos españoles, la cual muchos desconocen todavía.

El siguiente poema, “Nana de los despojos” (Aguirre, 2007: 39-40) también tiene como tema el hambre durante la infancia. El sujeto poético expresa la necesidad de que a veces se pudiera detener o medir el tiempo –algo que ya se observaba en “Nana para dormir relojes”-: “A veces pienso que deberíamos medir el tiempo/ como medimos los medicamentos, /es decir con cuentagotas” (v.1-3). A través de esta reflexión la voz poética rememora una anécdota de su pasado, relacionada con la escasez de alimentos. Su abuela le pidió que fuese al carnicero a por “despojos” y además le tenía que decir que ya le pagaría su abuela otro día: “dile al carnicero que te dé unos despojos, /que ya se los pagaré yo” (v.23-24), verso que refleja también la situación económica de la familia Aguirre.

Así en el presente la voz poética expresa su desconsuelo ante este recuerdo, un recuerdo que asocia no a una nana, sino a la música de Mozart: “Siempre que pienso en los “despojos”, /en lugar de escuchar una nana/ lo primero que oigo es el réquiem de Mozart” (v. 37-40). Este “desperdicio” no es positivo por lo que el sujeto intenta consolarse con una nana, haciendo referencia a Miguel Hernández: “y canto despacito la nana de Miguel/ “En la cuna del hambre,” (v. 42-43), que de nuevo sirve para reflejar las penurias y escasa alimentación que tuvieron durante esos años en España: “con sangre de cebolla/ se amamantaba. Ea.” (v.45-46).

Retomando el libro en prosa, *Espejito, espejito* (Aguirre, 1995); el tema del hambre ocupa también un espacio importante. Francisca Aguirre ofrece su propia experiencia en distintos fragmentos dedicados a explicar la alimentación que tenían, o mejor dicho, que no tenían, y así el lector puede comprender la situación precaria por la que pasaron tantos españoles.

La autora recupera el famoso poema de Dámaso Alonso “Insomnio” y reescribe el primer verso para subrayar la idea del hambre que pasaban los españoles durante

esos años: “Yo lo de los muertos no lo sabía, a mí lo único que me parecía era una ciudad de un millón de hambrientos” (Aguirre, 1995:37).

A pesar de la distancia temporal –Aguirre escribe esta obra en la edad adulta- la autora intenta recordar y explicar la experiencia por la que pasó siendo tan niña: “A mí el hambre me volvía loca. No podía pensar en otra cosa que no fuera comer.” (Aguirre, 1995:18).

La autora describe en estas páginas que el hambre que pasaron ella y su familia no era un hecho aislado, sino de muchos de los españoles, y que incluso muchos de ellos “morían de hambre”, literalmente:

Madrid era una ciudad sitiada por el hambre. He visto filas de hombres y mujeres apoyados contra una tapia: los he visto ir resbalando hasta el suelo y allí quedarse quietos y muertos. Se quedaban quietos y amarillos. Algunos se sentaban en las escaleras del metro para resguardarse del frío: mujeres, niños, viejos, hombres. Recostaban la cabeza en la pared y se dormían. Muchos de ellos no despertaban nunca. (Aguirre, 1995:112).

En estas páginas la autora también rememora que un día ella y su tío recibieron en su casa un paquete de chocolate que no era para ellos, pero como tenían tanta hambre el tío Pepe –al que andaba buscando la policía- firmó y se lo comieron:

Pepe firmó el “recibí”. El hombre nos miró con asco porque no le dimos propina. Cerramos la puerta y nos quedamos unos segundos mirando el cajón. Mirando el milagro. No puedo calcular lo que realmente pesaba aquel paquete. A mí me pareció enorme.

-Esto no es para nosotros –dijo Pepe- ¿quién me va a mandar a mí un cajón de chocolate desde San Sebastián?

-No es para nosotros, tío –dije mientras abríamos el cajón y empezábamos a comer.

Cualquiera sabe el chocolate que comimos. Nos sentó divinamente. (Aguirre, 1995:113)

Esta anécdota refleja el hambre que estaban pasando, pues el tío de Francisca puso incluso su vida en peligro por comer algo y la abuela al descubrirlos se lamentaba de lo que había hecho el hijo, aunque mientras se bebía el chocolate: “-¡Señor, Señor, qué desastre! ¡Esto es el fin, ya verás cómo te cogen, hijo mío, ya lo verás!” (Aguirre, 1995:114).

En las primeras hojas la autora recuerda otra de las anécdotas relacionadas con el hambre: la existencia del “Auxilio Social” –formado por mujeres falangistas y monjas de la caridad- que se encargaba de repartir comida a los más necesitados. La niña se enteró de este servicio y decidió ir a pesar de que su abuela y su madre se lo

habían prohibido por la dignidad y el miedo que sentían, ya que la comida era repartida por “los otros”:

Se lo dije a mamá y a la abuela. Me contestaron que no, que era muy peligroso para los tíos, que me tenía que estar en casa calladita sin hablar con nadie y que, además, eso era una vergüenza, que papá estaba en la cárcel y que yo no podía ir a mendigar comida precisamente a esos “señores” que eran los que lo habían encerrado. Mi hambre estaba condenada a la clandestinidad. (Aguirre, 1995: 18-20)

Francisca decide no hacerles caso y va allí a por comida. La madre y la abuela al ver el puchero no riñeron a la niña, sino que se pusieron a llorar y comieron. Este recuerdo es importante para hacer entender al lector –o al menos conocer y comprender mejor- la situación por la que pasaban, que siendo comida repartida por aquellos que han encerrado a su padre, al final no deja de ser una niña que tiene ganas de comer.

Como “Definitivamente el hambre nos mataba” (Aguirre, 1995:46), la madre y la abuela deciden llevar a las niñas, Francisca, Margara y Susy, a un convento para hijos de presos políticos de familias que no se podían mantener. En estas páginas la autora recuerda con tristeza y dolor el tiempo pasado en estos conventos ya que las monjas no las trataban bien, como declara la propia autora esos recuerdos parecen irreales, como “historias para no dormir” de Chicho Ibáñez Serrador (Aguirre, 1995:47). La autora explica detalladamente la vida en estos internados, la escasa alimentación y la educación que recibían, así como la importancia de remarcarles que eran “hijos de asesinos” y que gracias a la caridad y piedad del Caudillo y la “Nueva España” podían estar en los conventos y vivir. Así pues, a través de este servicio reeducaban y adoctrinaban a los hijos de los vencidos:

Nos pusieron en fila y nos llevaron a una especie de dormitorio. Nos dieron a cada uno un pedazo de pan y un vaso de agua y nos explicaron que estábamos allí por pura piedad, porque éramos hijos de asesinos, y que teníamos que hacer méritos para que nos perdonasen. Por ejemplo: teníamos que obedecer en todo, y nada de que los pequeños se mearan en las camas. (Aguirre, 2000: 47)

Ese primer convento en el que estuvieron, el convento de Santa Gema Galgani, fue una experiencia muy traumática para Francisca Aguirre: apenas les daban de comer, les castigaban físicamente, les obligaban a trabajar... Estas anécdotas son relatadas por la autora en el libro *Espejito, espejito* (Aguirre, 1995), pero también en algunas entrevistas lo recuerda con temor y dolor:

Francisca: Bueno, sobre todo nosotras el recorrido por los conventos de monjas fue tan horrible, tan injusto además, nos arrancaban el pelo como las leprosas, yo que sé... [...]

Entonces nosotras descubrimos las cáscaras de plátano y las cáscaras de naranja, pero las monjas nos descubrieron a nosotras hurgando en las basuras, y nos cortaron el pelo, pues ya te digo, como a las presidiarias, así, una cosa horrible...¹⁹

El trabajo infantil no estaba reconocido oficialmente, pero en muchas ocasiones utilizaban a los niños del Auxilio Social para realizar diferentes trabajos. En el caso de Francisca Aguirre relata como las niñas del convento de la beneficencia daban de comer a las niñas de pago como castigo al descubrirlas comer de la basura: “Se nos impuso un castigo: las mayores nos turnaríamos para servir la comida de las niñas del pensionado de pago” (Aguirre: 1995:47).

Sin embargo, Aguirre y las demás chicas deciden rebelarse contra el sistema, como declara la autora en la entrevista: “Yo siempre sostengo que una de las primeras huelgas que se debió hacer en la época de Franco la hicimos nosotras en el convento de monjas”²⁰. Y también lo relata en *Espejito, espejito* (Aguirre, 1995):

A mí me tocó vivir una realidad un poco más siniestra que algunos relatos de terror. Veo la escena: Regina y yo, ella tal vez con doce años, yo con diez solamente. Flacas las dos, famélicas las dos, y entre ambas, un perol con sopa. Un perol que a duras penas lográbamos transportar. Había un par de escalones para bajar al comedor de las niñas de pago. Un perol lleno de sopa y nosotras a pan y agua. Aguantamos dos días. Después, lo decidimos las mayores en el dormitorio: al bajar los dos escalones volcaríamos la comida. Por no lo menos no veríamos cómo se la comían. Y eso hicimos (Aguirre, 1995:48)

La situación que estaban viviendo en ese convento era tan sumamente trágica que la Sección Femenina de la Falange hizo una inspección y, además de ponerles una multa, les cerraron el convento:

Francisca: Y vino una inspección de la Falange de la Sección Femenina y fíjate qué panorama no se encontrarían allí que les cerraron el convento y les pusieron una multa. Esto te estoy hablando del 41, del 40. Les pusieron una multa de medio millón de pesetas de la época. Es que se encontraron un panorama allí que yo creo que debíamos dar miedo²¹.

¹⁹ Ver Anexo I.

²⁰ Ídem.

²¹ Ver Anexo I.

2.9. Las cicatrices y heridas del pasado (literatura/catarsis)

Otra de las “tareas” que tuvo que hacer Francisca Aguirre en este convento fue lavar la ropa, donde había montones de paños interiores de las monjas. La autora relata esta anécdota como un recuerdo que ha quedado grabado en su memoria y también físicamente con cicatrices en sus manos:

Mis once años se encontraron allí con una ingente cantidad de ropa interior de las monjas y de las niñas. Eran unas enormes pilas de cemento. En una de esas pilas había montones de paños higiénicos usados que habían puesto a remojo. Estuve horas lavando. Cuando terminé casi no podía andar del dolor de riñones, además tenía los nudillos totalmente despellejados y chorreando sangre. Caí en la cama como un animal apaleado, pero no pude dormir, me dolía todo. Dos días después, y debido seguramente a la sangre corrompida de los paños higiénicos, mis nudillos estaban infectados. Se me hincharon las manos de forma monstruosa. Estuve dos meses con las manos vendadas, a punto casi una gangrena, y durante muchos años lucí un par de hermosas cicatrices en cada mano, como recuerdo de aquellos días de vino y rosas. Con el tiempo se fueron disimulando, pero nunca desaparecieron del todo. Ahí siguen, por si me falla la memoria. (Aguirre, 1995: 60)

Esta trágica experiencia es contada por Aguirre con cierta ironía y tristeza, reflejada especialmente en la antítesis “hermosas cicatrices” y la referencia al poema “Vitae Summa Brevis” del escritor inglés Ernest Dowson “como recuerdo de aquellos días de vino y rosas”. La autora incorpora intencionadamente el verso de este poema de nuevo como antítesis ya que los “días de vino y rosas” simbolizan momentos felices, por lo que al ponerlo la autora enfatiza en el dolor y sufrimientos vividos en esa época.

Las heridas que se hace en este episodio marcan no solo físicamente a la autora, sino que se convierten en una cicatriz, una cicatriz que sirve como símbolo del recuerdo de una época de dolor y tristeza. Así la terminología relacionada con el dolor físico que dejan una marca (“herida”, “cicatriz”,...) tiene una notable presencia no solo en *Espejito, espejito* (Aguirre, 1995); sino también en su poesía –como he mencionado anteriormente en relación a su poema “Despedida” (Aguirre, 2000:61):

Decir adiós: cerrar esa obstinada puerta que se niega,
la persistente cicatriz que destila memoria (v.5-6)

De hecho, uno de sus libros poéticos se titula *La herida absurda* (Aguirre, 2006). A pesar de haber contado su historia –en poemas y también en su obra autobiográfica– Aguirre no consigue olvidar la experiencia vivida (la guerra, su niñez en el colegio de monjas, la muerte del padre, el hambre...) y deshacerse del trauma que ello provocó

siendo tan niña. Es una herida abierta, una cicatriz que le transporta inevitablemente al pasado, un pasado sumamente doloroso.

El adjetivo que califica al sustantivo, “absurda”, adquiere también una gran relevancia. Tal vez de esta forma Aguirre expresa el rechazo a todo el dolor que ha pasado, no solo ella, sino todos los españoles que vivieron esa tragedia: la Guerra Civil y la posguerra. En muchas de las ocasiones Francisca Aguirre expresa su absoluto rechazo a los conflictos bélicos, y de hecho afirma contar su historia como ejemplo para que no vuelva a repetirse, como se ha comentado en el apartado dos del presente capítulo.

En el soneto IV de *Ensayo general* (Aguirre, 2000: 230) el sujeto poético de nuevo recuerda el pasado, un pasado que le persigue y sigue presente a través de la memoria que le muestran sus heridas:

Es la fatiga de la vieja herida
que apenas si recuerda su quebranto,
y es el ruinoso imperio de aquel llanto
que ya sólo es memoria arrepentida. (v.5-8)

Esa “herida” está siempre presente, es el símbolo del dolor que ha pasado, y a su vez es una constante que no puede dejar de ver, que está ahí, y que le remite a ese trágico pasado, que no puede ni consigue olvidar, por ello incluso aparece la personificación de la herida:

Y además del fracaso el desconsuelo
de saber que al final de la partida
lo único que queda es una herida
que grita y que se arrastra por el suelo. (v.1-4)
(Soneto VI, Aguirre, 2000: 232)

Las acciones humanas que ofrece a la “herida” son muy significativas: “grita” y “se arrastra”. Es la necesidad de contar su historia, de gritar por el dolor que todavía le producen los hechos del pasado, y el “arrastré” por el cansancio que siente.

En sus memorias Francisca Aguirre reflexiona sobre su vida presente y afirma que, a pesar de todo, es feliz, agradece la vida que tiene e intenta “no hundirse en su propia herida” (Aguirre, 1995:84). Sin embargo, admite también que ese pasado doloroso vuelve en algunas ocasiones a su mente, a través de imágenes que le transmiten el terror que ella misma vivió de niña:

Y cuando veo imágenes horrosas, o leo noticias que parecen relatos de Poe, pues se me ponen de pie los muertos míos, regresan a mi casa imágenes de pesadilla sangrienta, vuelve mi infancia con todo su terror a cuevas y me siento desdichada e impotente una vez más. (Aguirre, 1995: 85)

Esa herida que no consigue cerrar pese a sus esfuerzos es fruto de la nostalgia por el recuerdo de lo que tuvo y le arrebataron, como confiesa en unos de los poemas (Aguirre, 2006:39):

La pacífica eternidad de la nostalgia, [...] en cuyo corazón late una herida, una llaga fragante que no quiere curar.

El sujeto poético localiza su “herida” en el corazón ya que es una herida provocada por el sufrimiento y la tristeza que ha pasado a lo largo de su vida. También es importante observar esa imposibilidad de cerrar esa herida: “una llaga fragante que no quiere curar”.

En esta composición la voz poética expresa el sentimiento de profunda tristeza y añoranza por el pasado. A través de la metáfora personificada de la nostalgia como un “gusanito de seda” expresa como el recuerdo de ese pasado está siempre dentro de ella, de todos nosotros, reconcomiéndole cuando hace constancia de su presencia:

vivo y dormido y exigente,
siempre dispuesto a reclamar lo suyo,
aquello que una vez tuvimos
y fuimos incapaces de apreciar
para añorarlo luego sin remedio.
(Aguirre, 20006:39)

En estos versos la poeta ofrece una maravillosa definición de la nostalgia: “enemiga constante del olvido, /puñalito de oro que nos hierde/ alfiler de colores de la infancia” (v.19-21). La voz poética expresa su anhelo de olvidar, pero a veces no lo consigue. Sin embargo, el recuerdo de un pasado mejor reflejado en la metonimia “colores de la infancia” produce un dolor profundo, una herida que jamás consigue cerrar porque siempre está esa pequeña punzada que le remite a esa infancia, a ese recuerdo: “puñalito de oro”, “alfiler de colores”. Asimismo, contrasta el léxico referente al dolor, los objetos punzantes que hieren (puñalito, alfiler) pero los describe a partir de sintagmas preposicionales que son positivos: “de oro”, “de colores”. Es la

antítesis que sirve para incidir en ese dolor que le provoca el recuerdo de un pasado feliz.

La antítesis de los dos primeros versos, “La pacífica eternidad de la nostalgia, /con sus bucles de desazón ocultos tras las brasas” (v.1-2), expresa esa sensación de desconuelo y tristeza que provoca el recuerdo, la nostalgia constante, por ello el sustantivo “eternidad”.

También en el poema el sujeto poético alude al poco valor que se da a lo bueno cuando se tiene y se echa en falta al perderlo: “aquello que una vez tuvimos/ y fuimos incapaces de apreciar/para añorarlo luego sin remedio” (v. 15-17).

El poema “En algún sitio de este cuerpo” del libro *Historia de una anatomía* (Aguirre, 2010:17) es significativo en relación a la tristeza y el dolor que le provoca el recuerdo del pasado. Esa memoria aparece reflejada de nuevo a través de las heridas. En este poema el sujeto poético personifica a las “heridas” y éstas expresan su inconformidad ante la vida: “Se quejan de una vida que no quieren” (v.4). Esas cicatrices son el recuerdo de la tragedia vivida, algo que remite a un pasado sumamente doloroso y de ahí la desolación y tristeza ante un pasado que no puede cambiar:

Hace ya mucho tiempo que la ruina
la desdicha y la melancólica tristeza
invadieron el territorio de la carne
y en algún sitio de este cuerpo
gritan los navajazos gritan las quemaduras. (v.10-14)

El poema “La llamada de un rastro” de *Historia de una anatomía* (Aguirre, 2010: 29-30) retoma la idea del recuerdo del pasado. El “rastros” abre la puerta a la memoria y el sujeto poético rememora un momento feliz: “ese rastro termina siempre en un encuentro/ un pequeño aleteo fugitivo/ que nos devuelve a un tiempo de esplendor” (v.16-18). Asimismo, destaca ese momento agradable del pasado a través de la sinestesia, que remite al olor y a la música: “Llueve sobre la hierba y todo huele/ a la alegre canción que entonces entonamos” (v.19-20). Se refleja de nuevo la importancia y el papel positivo de la música, que remite a momentos positivos. La lluvia es un símbolo también frecuente en la poética de Aguirre, pero en esta ocasión remite a un pasado feliz.

Al final de la composición, el sujeto poético señala la importancia de la memoria y a su vez la necesidad de olvidar el pasado; por ello la personificación de la memoria que se aleja:

La memoria se pierde en un bosque
que huele a susurro y consuelo
a jazmines que alfombran el pasado
y que nos cantan que ya todos los ríos
han dado por fin con el mar. (v.24-28)

En estos versos finales la voz poética expresa el deseo de no recordar más a través de la metáfora de la memoria alejándose en un bosque, y así, a través del olvido poder consolarse del pasado, un recuerdo de momentos felices, pero que le atormenta y por ello necesita ese consuelo. En los dos últimos versos, retoma el tópico de Jorge Manrique, señalando como todas las vidas –los ríos- ya se han acabado, tal vez refiriéndose a la pérdida de los seres queridos.

Como su propio nombre indica el poema “La memoria” de *Historia de una anatomía* (Aguirre, 2010:45) también remite al recuerdo del pasado. El sujeto poético reclama a la memoria –a través de la personificación: “¡Ah memoria memoria!! (v.1) y busca el recuerdo de su inocencia remitiendo a la época de su infancia en la que estuvo exiliada en Francia, en la que todavía tenía a su padre: “mientras llueve en mi infancia/ como llovía en París/ hace ya mucho tiempo” (v.11-13).

Otro poema sumamente significativo es “Nana de las cicatrices” de *Nanas para dormir desperdicios* (Aguirre, 2007: 13) ya que el sujeto poético dedica una “nana” a las cicatrices”, que son la marca que le lleva al recuerdo inevitable del doloroso pasado.

En la composición el sujeto poético describe que hay distintos tipos de desperdicios y define a la “cicatriz” como un desperdicio ligero: “Es un desperdicio ingrátido” (v.11). A pesar de la connotación negativa que tiene el término “cicatriz”, la voz poética la describe como algo necesario, ya que las cicatrices son el símbolo de haber vivido: “pero también es una fe de vida” (v. 12). El dolor también forma parte de la existencia, por ello es necesario también la constancia de ello a través de las “cicatrices”.

En muchas ocasiones la memoria del pasado le lleva a cuestionarse y reflexionar sobre la vida y el presente. Un claro ejemplo es el poema “Cuesta vivir a la sombra del tiempo” (Aguirre, 2006:25) en el que el sujeto poético recuerda su infancia a través de la música, un momento feliz pero que provoca el desconsuelo y desasosiego del presente:

Cuesta vivir a la sombra del tiempo.
¿Dónde andarán los sonos de la infancia?

Cuesta vivir al borde de las landas.
¿Dónde andará el crepúsculo del corro? (v.1-4)

El desconcierto y dificultad de la vida se expresa a través de la anáfora “Cuesta vivir”, que va marcando el ritmo del poema en las distintas estrofas y que incide en esos sentimientos. La memoria del pasado complica la existencia en el presente, remitiendo a recuerdos positivos de la infancia, a través de juegos y canciones infantiles (“corro”, “sones”). De igual manera la referencia a “las sombras del tiempo” sirve como metáfora de la memoria de un pasado feliz, y al referirse al presente apenas hay esperanza o consuelo, representado a través de la vida “al borde de las landas”. Las “landas” –tierra llana en la que no se puede cultivar y tan solo nacen plantas silvestres- se convierten en un símbolo extraordinario para expresar el sentimiento de angustia que oprime al sujeto poético.

Asimismo, la voz poética incide de nuevo en este sentimiento en la siguiente estrofa: “¡Ah la desolación de la esperanza/ la huida miserable del asombro!” (v.5-6).

A lo largo del poema se observan distintos términos-símbolos que inciden en la sensación de vacío y desconsuelo: las landas, un territorio despoblado, intemperie, desierto.

El sujeto poético se detiene y reflexiona en un momento temporal determinado: “Cuesta mucho vivir cuando anochece, / cuando se borra el mundo y todo falta” (v.16-17). Ante ese desasosiego de la realidad y el presente, la voz poética expresa de forma hiperbolizada ese desconcierto, un dolor que ni siquiera la muerte puede mitigar: “Cuesta tanto vivir que ni siquiera/ el pensar en la muerte nos consuela” (v.19-20). Así en el final del poema de nuevo afirma la dificultad y tristeza de la vida –a través de ese léxico del dolor-, y declara como única esperanza el poder creer en Dios, aunque le es sumamente complicado:

La vida duele tanto, niega tanto,
que a veces, frente a la sinrazón de la desdicha,
todos soñamos con creer en Dios. (v. 20-22)

En el poema “Totalidad” del libro de *Ítaca* (Aguirre, 2000: 64) el sujeto poético compara al ser humano con un animal muy característico: la lagartija. Así la voz poética incide en la capacidad que el ser humano tiene para sobrevivir, aunque esté fragmentado. Esa imagen y comparación de la amputación que sufre la lagartija: “somos como esas lagartijas/ a las que un niño dividiera en dos” (v. 4-5) se convierte

así en una hipérbole del dolor, un dolor que en caso del ser humano no es físico, sino que la amputación es una metáfora para referirse a la pérdida de seres queridos y como duele el hueco que han dejado: “cómo nos duele el hueco donde estuvo” (v.13) aunque en el caso de las lagartijas les vuelve a crecer la cola amputada. De esta forma la imagen de la lagartija, que es capaz de sobrevivir con el miembro amputado, incluso volver a regenerarlo, podría simbolizar la capacidad del ser humano de sobrevivir a la tragedia y seguir adelante.

El poema “Autofagia” (Aguirre, 2000: 66) trata también sobre el dolor, pero en este caso la voz poética utiliza la primera persona del singular. El “yo” aparece de forma negativa a través de varias referencias y metáforas: “que más parezco una sombra que algo vivo” (v.4), “Yo soy la abandonada de este reino” (v.10), “el mendigo que mira tras el cristal” (v.11). A través del personaje mitológico de Penélope se refiere al reino e incide en esa idea de pasividad ante su propia vida, de ahí la metáfora del mendigo que mira tras el cristal, contempla algo que envidia desde fuera. Asimismo, es importante la metáfora referida al buzo: “Yo soy el triste buzo/ que necesita su porción de oxígeno/ para intentar llegar al fondo” (v.12-14), en la que expresa una idea que reitera a lo largo de su obra y es la sensación de ahogo. Es un poema desolador en el que la voz poética expresa metafóricamente la desolación y el dolor que siente ante la contemplación de su vida. El final es sumamente significativo ya que el sujeto poético identifica sus sentimientos con el mito de Prometeo y el buitre, por lo que ella misma es la que se autodestruye:

Es como si las cosas me obligaran a una horrible autofagia:
soy a la vez huesos y perro.
En una pieza Prometeo y el buitre. (v.24-26)

Sin duda el hecho de elegir la figura mitológica de Prometeo no ha sido al azar ya que de nuevo es un personaje desobediente como señala Rasha Ahmed y la leyenda refleja “los peligros inherentes al don de la luz de la conciencia” (Ahmed, 2007:17); es decir Prometeo sería el símbolo del intelecto capaz de fracasar. Es castigado por los dioses porque quiere conocer y el sujeto poético quiere también despertar de la pasividad: “Es el mito que cuenta la historia específica del despertar de la conciencia” (Ahmed, 2007:18).

John C. Wilcox aporta una interesante interpretación de este poema y la elección del mito de Prometeo ya que lo relaciona con la importancia de la escritura de las

poetas, y a pesar del dolor que pueda provocar, es una necesidad: “Whereas the Modernista credo was to suppress such harsh feeling and forero distasteful expression, the articulación of emocional and intellectual extremities recomes a psychic necessity for certain women poets; it inspires them to create” (Wilcox, 1992:85).

Otro poema relevante a este respecto es “Testigo de excepción” del libro *Los trescientos escalones* (Aguirre, 2000:118) en la que la voz poética reclama la necesidad del mar como único consuelo y refugio de su dolor expresado a través de la estructura paralelística: “Un mar es lo que necesito. / Un mar y no otra cosa, no otra cosa. / Lo demás es pequeño, insuficiente, pobre.” (v.1-3); “Tampoco quiero flores, manos, /ni un corazón que me consuele. /No quiero un corazón / a cambio de otro corazón.” (v.8-11); “Yo sólo quiero un mar: /yo sólo necesito un mar.” (v.14-15).

A través de la estructura paralelística de distintos versos y la anáfora continuada del término “mar”, negando y describiendo de forma negativa otros elementos naturales (montaña, río, cielo), la voz poética declara esa absoluta necesidad del mar como refugio, siendo lo demás insuficiente. Para incidir en ese valor de consuelo del mar, la voz poética señala otros sitios o elementos considerados por la sociedad como instrumentos de ayuda, pero ni siquiera el amor sirve (v.8-11).

El agua del mar se convierte en el bálsamo perfecto para curar las heridas de su corazón. La voz poética expresa la desesperación de su dolor mediante la metáfora e hipérbole de poder quitarse el corazón y dejarlo en la orilla para que el agua lama sus heridas, que son el símbolo del dolor por un pasado trágico:

Un agua de distancia,
un agua que no escape,
un agua misericordiosa
en que lavar mi corazón
y dejarlo a su orilla
para que sea empujado por sus olas,
lamido por su lengua de sal
que cicatriza heridas. (v. 16-23)

Asimismo, expresa la necesidad de soledad y como único consuelo el mar. Rechaza estar en compañía, no quiere mostrar sus sentimientos en sociedad – a través del rechazo de “las manos” y “el corazón”- y de nuevo lo afirma en los últimos versos del poema:

Un mar al que contarle todo.
Un mar, creedme, necesito un mar,

un mar donde llorar a mares
y que nadie lo note. (v.25-28)

Otro poema significativo del mar es “Salutación” (Aguirre, 2000: 14) en el que de nuevo se observa este elemento natural como refugio del dolor y el consuelo. En la primera estrofa del poema –compuesta por cinco versos- el sujeto poético recurre al “nosotros” para señalar que no se trata tan solo de su historia, sino del pasado colectivo, una historia marcada por el dolor:

De noche el mar parece una llanura movediza,
algo que estamos viendo sin creerlo,
algo como una historia antigua
que no se sabe si fue cierta
ni mereció el dolor que nos costó vivirla. (v.1-5)

En la tercera y más extensa estrofa la voz poética cambia del “nosotros” al “yo” y se dirige al mar, personificándolo: “Oh mar de noche, viejo amigo” (v.9). A través de la expresión “viejo amigo” el sujeto poético deja constancia del carácter consolador y de refugio que tiene el mar –algo ya presente en su primera obra poética- y le agradece que su “sal” haya curado sus heridas:

nunca dejé una flor sobre tus aguas
pero tu sal me sabe dulce
y te debe mi corazón muchas horas de alivio. (v.11-13)

Es un poema de agradecimiento por el consuelo que le ha ofrecido a lo largo de su vida y a través de los verbos en futuro y la anáfora (“vendré”) le asegura que seguirá acudiendo a él. Sin embargo, al final del poema el sujeto poético hace referencia al “eco” que escucha como consuelo: “oh mare nostrum, eco ronco, / eco maravilloso de la vida” (v.19-20), haciendo tal vez referencia a la soledad irremediable que siente el sujeto poético.

El mar tiene una presencia constante a lo largo de toda la trayectoria poética de Francisca Aguirre, y en muchas ocasiones como recuerdo de momentos alegres (sus veranos en la playa) y como lugar en el que refugiarse del dolor –como he ido señalando a través de las palabras de la autora. Sin embargo, este mar no siempre será descrito por la voz poética como un elemento positivo, como un refugio; sino que la autora destaca en varias ocasiones la doble personalidad del mar a través de la antítesis: “El mar era un secreto espléndido y terrible, doméstico y extraño. Nuestro mejor amigo

y un enemigo feroz y pavoroso” (Aguirre, 1995:92). Sin embargo, se analizará más detenidamente el símbolo del mar en el capítulo siguiente, “Detrás de la máscara”, en relación a *Ítaca* (Aguirre, 2000).

Retomando el tema de las humillaciones, Francisca Aguirre recuerda en sus memorias los diferentes castigos físicos que recibían porque eran los “malditos rojos” y debían pagar por sus pecados cometidos: “Hubo golpes, pellizcos, tirones de pelo, castigos de rodillas.” (Aguirre, 1995: 48); “Así que, por la mínima cosa, iban a la orden del día los pellizcos, porrazos, castigos interminables de rodillas y gritos histéricos a todas horas.” (Aguirre, 1995:59).

Esta dura experiencia no fue un caso aislado, sino que es un dato real que tuvieron que vivir muchos de los niños, especialmente los “niños republicanos” – llamados “hijos de asesinos”- en la España de los años cuarenta ya que a partir de 1941 se desarrolló una política para recoger –y adoctrinar- a los niños de los vencidos cuyos padres –al menos uno de ellos- habían sido encarcelados y cuyo involuntario abandono creaba un problema social. A este respecto resultan interesantes algunos estudios críticos, como el libro *Los niños republicanos en la guerra de España* de Eduardo Pons Prades (2005), ya que recoge el testimonio de algunos de los que vivieron su infancia durante la posguerra española –como Francisca Aguirre-, o el artículo de Nuñez “La infancia ‘redimida’: el último eslabón del sistema penitenciario franquista” (2001).

El régimen se encontraba a su vez con una ocasión excepcional para moldear a los hijos de estos “enemigos” a su imagen y semejanza. Su labor de beneficencia se podía utilizar como propaganda acerca de la caridad del régimen. El objetivo de proselitismo entre los más desvalidos, también contribuía a la expiación de las culpas de los padres, lo que quedaba claramente reconocido en estas palabras: “El niño, como masa divina en que rectificar los errores de sus mayores, es objeto de todos los desvelos y de todas las predilecciones”²² (Núñez, 2001:141). El propósito del Auxilio Social era convencer a los españoles de las bondades de la «Nueva España», una fórmula necesaria en plena sociedad de masas para completar los éxitos del ejército franquista en el campo de batalla. El aparato propagandístico de Falange no escatimó esfuerzos a la hora de difundir las buenas intenciones de la institución mediante un discurso vehemente, con un lenguaje plagado de metáforas, el mismo que la asesora social y

²² Según los datos expuestos en *Crónica del Patronato Nacional de San Pablo*, Madrid, Ministerio de Justicia, 1951, p. 280.

jefe de propaganda, la escritora Carmen de Icaza, utilizaba para sus novelas románticas. El «pan blanco» —que muy pronto se convirtió en una metáfora de la España de Franco— perseguía, según palabras textuales suyas, hacer olvidar a la población más vulnerable el «horror» de la zona roja, atraerla al redil de la «Nueva España» y exhibir frente a ella la “generosidad” del Caudillo.

Esta “supuesta caridad cristiana” se convertía en una forma más de humillación a los vencidos. Sin embargo, tras la distancia temporal, al leer este tipo de testimonios se observa la crueldad que sufrían los niños en estos centros, hecho contrario a los valores que predica la religión cristiana.

2.10. La educación recibida

La autora también explica brevemente la educación que recibían en los distintos conventos donde estuvieron ella y sus hermanas:

Cuando acababan las clases (que consistían exclusivamente en la lectura de vidas de santos) nos ponían de pie y teníamos que cantar el “Cara al Sol” con el brazo extendido. (Aguirre, 1995: 59)

Durante el franquismo, sobre todo los primeros años, el sistema educativo pasó de nuevo a estar bajo el mando de la Iglesia católica y se convirtió en un perfecto instrumento de control ideológico en el que será imprescindible la enseñanza de la religión cristiana, así como la visión partidista y fraccionada de la historia española, explicada a través de personajes cristianos y de los que lucharon por defender la unificación de España, combatiendo y expulsando a los que profesaban religiones distintas a la católica (el Cid, los reyes católicos, Isabel y Fernando...). Además, no todos recibían la misma educación —como comenta Aguirre en una entrevista:

Francisca: Todo eso nos ilustró mucho porque claro en aquella época para los malditos rojos no había ninguna forma de ir a estudiar a ningún sitio porque las monjas eran unas arpías y no existía la Enseñanza Pública propiamente dicha, y menos para los rojos. O sea, había escuelas populares, escuelas de monjas también donde iban las niñas que no tenían dinero y que eran un poco las pobres... y a nosotras cuando nos metieron en los colegios, en las especies de guaridas que tenían, que

algunas monjas se prestaron a recoger a las niñas y niños pequeños que sus familias no podían mantenerlos, porque es que algunos no tenían ni casa ni nada. La cosa era horrorosa²³.

²³ Ver Anexo I.

El Franquismo supuso la desaparición los avances conseguidos en el campo de la Educación durante la I y II República, comentados anteriormente, pero además la educación no fue igual para niños y niñas, ya que se prohibió la coeducación por considerarla peligrosa. Posteriormente –como comentaré más adelante- la autora expresa el sentimiento de nostalgia derivado de no haber podido estudiar una carrera. Aguirre tuvo que ser autodidacta, ya que lo único que alcanzó, al igual que su hermana Susy, fue lo que en aquella época denominaban “Cultura general”. La autora tenía dos características que dificultaban su acceso a la educación superior: el nivel socioeconómico y ser mujer. La ideología defendida por la Falange fijó la función de las mujeres en ser esposas y madres. Estas ideas se difundieron en todos los centros educativos a través de asignaturas específicas, las Enseñanzas del Hogar, de las que se encargaba la Sección Femenina de la Falange. El trasfondo ideológico del trabajo doméstico y los ideales de feminidad se sustentaban en los valores de la sociedad patriarcal que marginaban a las mujeres del mundo social confinándolas a la vida privada.

Durante muchos años Francisca Aguirre ha recordado con dolor esa trágica vivencia en el convento y rechazaba la Iglesia, especialmente a las monjas:

Es que te matan de hambre, a palos...A nosotras nos arrancaban los pelos a tirones y eso las encantadoras monjas...Yo estuve tanto tiempo sin poder ver a una monja... Llamó una monja aquí para pedir limosna y abrí la puerta y la cerré antes de preguntar nada, en un movimiento reflejo, fuera. No podía verlas. ¡Qué asco!...²⁴

A pesar de todo, la autora no critica negativamente a todas las personas religiosas de aquella época. Uno de los ejemplos es el recuerdo del Convento Sagrado Corazón de Jesús, un convento de franciscanas, en el que la abuela consiguió que les pagaran a sus tres nietas para poder estudiar “Cultura General” (Aguirre, 1995:66-67). La autora recuerda con cariño a una de las monjas, la Madre Jacob: una monja viejecita y buenísima con la que además podía practicar la lengua francesa –que había aprendido la autora durante el exilio en Francia.

A pesar de la tragedia vivida por Francisca Aguirre la autora confiesa y defiende en muchos de sus poemas la alegría de vivir y la necesidad continua de aprender. Esa defensa del aprendizaje viene seguramente dada por las dificultades en cuanto a la educación y también porque hereda los valores educativos de la República. Si por algo

²⁴ Ídem.

se define a Francisca Aguirre es por su capacidad autodidacta. La poeta defiende en su poesía la capacidad que uno tiene de aprender y señala que no todo se aprende en las universidades. Un claro poema que refleja esta necesidad es “Aprender a mirar” (Aguirre, 2000: 98). En este la voz poética invita a disfrutar de la vida a través del aprendizaje: “Aprender a mirar de otra manera” (v.1). La anáfora de “Aprender” en distintos versos y la estructura paralelística remarcan la temática del poema: una enseñanza eterna, que no se debe detener nunca, y que, a pesar de los esfuerzos realizados, nunca es suficiente, porque define el saber como algo imposible de delimitar y alcanzar:

los aprendices
para siempre
los que se morirán
ignorantes
de casi todo (v.15-19)

Este poema es significativo en relación a la vida de la poeta Aguirre. En algunos de sus textos literarios y entrevistas la poeta habla sobre la importancia del conocimiento. No se debe olvidar que Aguirre es hija del pintor republicano Lorenzo Aguirre que murió defendiendo la Institución Libre de Enseñanza, como declara la poeta en una de las entrevistas su padre creía en el saber para todo el mundo, pues el conocimiento nos hace libres:

Francisca: Yo soy la que soy porque soy hija del que fue un gran pintor que era mi padre y un enamorado de la cultura, un enamorado de la cultura, un enamorado de la Institución Libre de Enseñanza, un admirador acérrimo de Unamuno [...]. Yo soy hija de ese hombre que defendió la República acérrimamente, que eso le costó la vida. A mi padre todavía no sabe nadie porqué le condenan a garrote vil y nunca entendimos porqué. Mi padre era funcionario de la República y el único delito fue servir a un gobierno legítimo, pero en fin... Esto es así y yo soy la hija de aquel hombre que perdió la vida por defender a los que no tenían nada, porque mi padre creía mucho –y por eso quería mucho a Unamuno- en la Institución Libre de Enseñanza, al saber de todo el mundo, porque mi padre era de los que creían que el conocimiento nos hace libre, el saber nos hace libres (Giráldez, 2014).

2.11. La tristeza y el miedo

Cuando Francisca Aguirre recuerda y relata en sus memorias y poemas la vivencia de su infancia, sin duda predominan dos sentimientos: el miedo y la tristeza. Esa constante tristeza la señala ya en el primer verso de uno de los poemas más significativos de esta temática “Paisajes de papel” –dedicado a sus hermanas Susy y

Margara- (Aguirre, 2000:49-50): “Aquella infancia fue más bien triste” (v.1). Sin embargo, no solo la infancia era triste e incluso negada, “Ser niño en el cuarenta y dos parecía imposible” (v.2), “ser niño era una carga demasiado pesada/ para nosotros y los grandes” (v.14-15), sino que la autora generaliza y a través de la comparación describe el mundo marcado por el desánimo: “Recuerdo aquellas tardes; eran como el mundo era entonces:/ sin resquicios y tristes” (v.5-6). El tema de la infancia triste y robada durante la posguerra española es un tema frecuente en los poetas que pasaron su niñez durante este período histórico –como ya se ha comentado anteriormente.

Esa tristeza de la vida durante la posguerra viene reforzada también por el léxico utilizado ya que abundan los términos de connotación negativa. Las calles son descritas sin color, el “gris” ocupa un lugar privilegiado en la descripción del paisaje: “Veo a mis pocos años observar con ahínco, /tras el cristal opaco, la calle larga y gris;” (v.7-8), “Lo gris volvía siempre muy pronto” (v.18).

Es fundamental la descripción del miedo – “llenas de miedo” (v.20) porque es una constante a lo largo de su obra literaria y es un sentimiento que le persigue toda su vida.

De la misma manera en diferentes ocasiones en *Espejito, espejito* (Aguirre, 1995), también hace referencia a toda esa trágica situación que marcó la infancia de la autora, y que repercutió como ella misma afirma en su carácter de niña seria, responsable, temerosa y a ratos, triste:

Así que, en mil novecientos cuarenta y uno, y debido a mi circunstancia, hija de un pintor, que además había sido policía, que además fue siempre republicano y que además había perdido una guerra y que, debido a todo ello, estaba en la cárcel, esta circunstancia, digo, como es lógico, hizo que mi infancia fuera acreedora a unos cuantos adjetivos: fui una niña seria, responsable, temerosa, y, a ratos, triste. (Aguirre, 1995:57).

Como he ido analizando a lo largo de la biografía de la poeta, la infancia de la autora transcurrió en medio del conflicto bélico español, el exilio a Francia, la posguerra y la ejecución de su padre. Así pues, además de la tristeza, el miedo será otra constante para la poeta, así como lo fue para muchos españoles durante esos años. Este sentimiento estará presente en muchos de los poemas de Aguirre.

La propia autora afirma que ese sentimiento de miedo generado durante su infancia ha sido negativo para el desarrollo de su vida –como dicen los psicoanalistas y entendidos en la materia. Ese pánico vivido por los niños españoles marcó para

siempre sus vidas, por lo que el término “miedo” aparece siempre en sus obras literarias. Al hacer una visión general de la obra poética y en prosa de la autora, la palabra “miedo” o algunos términos que hacen referencia a este sentimiento están muy presentes en su obra. La propia Francisca Aguirre explica la abundancia de este campo semántico:

Caigo ahora en la cuenta de la frecuencia con que utilizo la palabra asustados: el miedo ha sido tal vez el único alimento que no escaseó en aquella época, y resulta difícil hablar de entonces sin hablar del miedo. (Aguirre, 1995:33)

Asimismo, ese sentimiento llevará a su vez a la visión de los recuerdos crueles y sumamente sangrientos –como ver correr a un hombre sin cabeza- que jamás debería ver nadie, y menos un niño:

Yo empecé a tener miedo, pero miedo real palpable, de ese que se toca, a los cinco años y pico. Es decir, a partir del dieciocho de julio de mi novecientos treinta y seis. Nuestra casa estaba en la que entonces era la Avenida de Pablo Iglesias. El frente no quedaba demasiado lejos, estaba ahí mismo y los tiros y el tableteo de las ametralladoras sonaban espantosamente cerca. La cosa me cogió completamente desprevenida. Pasé de asomarme a la ventana cuando oía silbar a papá y dormirme leyendo cantar sardanas, cosa que nos encantaba a mis hermanas y a mí, a oír silbar las bombas y ver correr a un hombre sin cabeza. A eso le llamo yo tener miedo. Más que miedo, a mí lo me entró fue pánico. No entendía nada de todo aquello. (Aguirre, 1995:77)

Otro poema que refleja y describe el sentimiento del miedo es “Apuesta” (Aguirre, 2000: 56). La voz poética se identifica con todos aquellos niños que, como ella, no pudieron disfrutar de su infancia y vivieron siempre atemorizados, confesando que les ha paralizado sus vidas:

somos la apuesta que nunca arriesgamos,
la alegría a que no nos atrevimos
y el llanto, el miedo, el miedo siempre: (v.5-7)

Francisca Aguirre es una mujer adulta que se enfrenta a través de su escritura a los fantasmas del pasado, reviviendo una y otra vez la tragedia. Como resultado de esa cruel experiencia vivida por una niña, ese miedo le acompaña aun siendo adulta. A través de las palabras, de la poesía, la autora intenta cerrar sus heridas, como he mencionado anteriormente. Pero el miedo sigue presente en su vida, por eso el uso del adverbio “siempre”. Asimismo, es importante observar como la autora no solo se expresa a través de la primera persona del singular, sino que de nuevo recurre a la

primera persona del plural, “somos”, dejando así constancia de que esa dura experiencia no es personal, sino que fue un trágico hecho colectivo que les ha influido para “siempre” en sus vidas. Las anáforas de las palabras “somos” y “miedo” sirven para enfatizar en ese sentimiento colectivo. La autora se refugia en el grupo de los vencidos, en los que desearon y no consiguieron, en los derrotados de la guerra: “somos tan sólo el ansia de lo que nunca fuimos” (v. 1).

Uno de los poemas más relevantes en cuanto a los sentimientos del hambre y el miedo es “La chiquita piconera”, de *Los trescientos escalones* (Aguirre, 2000: 149-150), donde habla de las niñas de la posguerra que serían con el tiempo escritoras: Aurora de Albornoz, María Beneyto, María de los Reyes Fuentes, etc.:

Aquellas niñas en hilera
que cantaban para espantar el hambre
son éstas que escriben hoy poemas. (v.1-3)

De nuevo la autora hace referencia al hambre que pasaban durante la posguerra y de la importancia de la música como forma de evasión –tema que comentaré más detenidamente en el capítulo “La cultura como refugio”. En los siguientes versos, además del hambre, la autora expresa a través de la metáfora del equipaje las experiencias que vivieron las escritoras durante ese período histórico y que transmiten en sus obras:

Aquellas niñas que más tarde
se fueron por la tierra
llevando en su equipaje
la guerra y el exilio,
el regreso y el miedo,
la muerte y su mueca increíble.
Aquellas niñas
que llevaban en su maleta
el aroma del hambre (v. 4-12)

Además de las experiencias e imágenes de la guerra, la posguerra y el exilio, Francisca Aguirre hace hincapié especialmente en el sentimiento del miedo: “aquellas niñas que comieron miedo/y boniatos y “pan y quesillo” (v. 14-15). Resultan muy significativos ya que en solo dos versos la autora expresa a través de la metáfora “comer miedo” dos ideas fundamentales de su obra: el hambre y el miedo. Esta metáfora del miedo como alimento será una constante en la obra de Aguirre y así la autora consigue reflejar en pocos versos la realidad vivida en esa época, unos tiempos

difíciles. Esa metáfora del miedo como único alimento para remarcar ese sentimiento y a su vez incidir en la idea del hambre que pasaban en la época, también está presente en *Espejito, espejito*: “El miedo era un alimento cotidiano” (Aguirre, 1995:80).

En cuanto a la expresión “pan y quesillo” parece ser un tipo de alimento característico de los niños madrileños de la posguerra: Estos se subían a las copas de las Acacias –árbol característico de Madrid y de flor blanca con sabor dulce- y se comían sus flores, a las que llamaban “pan y quesillo”, tal vez porque se hacían la ilusión de que sabían a pan y queso, como apuntan algunos estudios críticos relacionados con la alimentación de la infancia durante la posguerra. Por otra parte los “boniatos” constituían también un alimento característico de la época ya que eran baratos (Díaz Yubero, 2003).

Pasa el tiempo y llega el momento en que la voz poética se hace adulta. A pesar de la dureza de la experiencia de la posguerra, el sujeto poético observa el presente/futuro –simbolizado a través de la referencia real de su hija: “Y el porvenir fue mi hijita caminito de la escuela. /El porvenir fue Lupita” (v.32-33, “La chiquita piconera”)- con tristeza y horror, ha acabado la Guerra Civil, pero los seres humanos siguen matándose en otros conflictos bélicos:

Sin hambre y con bomba atómica,
con muelas y con Viet-Nam.
Con la India, con Argentina, con Uruguay y con Chile,
judíos y palestinos (v.37-40)

La voz poética observa el avance tecnológico que hay en el mundo y lo rechaza, expresando el desconsuelo por la violencia existente:

Un mundo descuartizado,
lleno de computadoras,
cohetes y metralletas,
un mundo televisado,
sin chiquitas piconeras,
un mundo desaforado
cubierto de horror y pena. (v. 47-52)

El mundo sigue siendo un lugar cruel y oscuro, en el que ya ni siquiera queda la música ni la poesía para poder sobrevivir al horror, representado a través de la imagen del cuadro de Julio Romero de Torres, “La chiquita piconera”, que da título al poema²⁵.

Asimismo, en el poemario *La otra música* (Aguirre, 2000: 157-210) aparece el sentimiento del miedo expresado a través de un tipo de música. En general –como se comentará en el capítulo dedicado al estudio de los productos culturales- la música tiene un valor positivo en la poética y en la vida de Francisca Aguirre. Sin embargo, en el poema “Música del terror” (Aguirre, 2000: 179) la voz poética describe la música que suena cuando sentimos el terror: “como un gato que busca la salida” (v.9). Las imágenes y la descripción de la música indican que no se trata de una música agradable: “chirrido”, “suenan los huesos con cadencia de hambre”, “nos arranca la carne” ... y a su vez describe como el miedo paraliza y detiene, reflejado a través de la metáfora de los maniquís: “por la oquedad del maniquí que somos” (v.14).

2.12. La madurez.

Como he mencionado anteriormente, Francisca Aguirre dedica su mayor parte de *Espejito, espejito* (Aguirre, 1995) al recuerdo de su infancia. Sin embargo, también ofrece algunas páginas al relato de su vida adulta. Se observa al final del libro como la autora acelera el ritmo narrativo. Aguirre cuenta rápidamente, con pocos detalles y sin repeticiones, su madurez. La autora rememora brevemente su experiencia amorosa con Félix, quien se convierte en su amigo y fiel compañero de vida:

En mil novecientos cincuenta y siete, unos cuantos amigos nos reuníamos en el Ateneo. Íbamos todos al Aula Poética de los jueves, que dirigía José Hierro. En ese aula, y gracia a Pepe, conocí a Félix Grande. Unos días después éramos amigos, y unos años más tarde, estábamos casados. (Aguirre, 1995:126)

Al final de *Espejito, espejito* (Aguirre, 1995) la autora entremezcla los recuerdos de su infancia con un pasado más cercano: la edad adulta. Unos años que Aguirre califica de tiempos difíciles ya que, a pesar de algunas mejoras, todavía no había la tan ansiada libertad y seguían con pocos recursos económicos: “Andábamos todos sin un

²⁵ Después del cuadro se compuso una copla escrita en 1942 por León, Castejón y Quiroga, para la película *La Blanca Paloma*. La copla-que se hizo muy popular en la época- contaba la supuesta relación del pintor con María Teresa López, modelo de algunos de sus cuadros (*La Chiquita Piconera* o *La Fuensanta*, entre otros).

céntimo y lo poco que teníamos lo compartíamos” (Aguirre, 1995:107). Aunque no vivían la misma situación de los años cuarenta, seguían siendo tiempos complicados para los españoles ya que además de seguir viviendo en una dictadura, apenas había trabajo para los españoles:

Vinieron después tiempos aún más difíciles. Tiempos sin trabajo, con la opresión de la dictadura ahogando nuestras ansias de libertad. Buscábamos la libertad desesperadamente. (Aguirre, 1995: 108)

En esta situación de opresión y pobreza muchos españoles decidían marcharse en busca de un futuro mejor, como señala Aguirre: “Muchos no podían soportarlo y hablaban de irse y muchos, en efecto, se fueron” (Aguirre, 1995:108). Ella, Antonio Gala, Félix y otros se quedaron, como decía Antonio Gala: “A mí no me echan” (Aguirre, 1995:108).

A pesar de las adversidades y la precaria situación económica que tenía Francisca Aguirre, la autora recuerda con alegría aquellos años, un tiempo en el que encontró esa “libertad” en un espacio cultural que se convirtió en un lugar muy importante en la vida de la autora: el Ateneo. Este sitio fue su refugio, donde además descubrió el importante valor de la amistad (Claudio Rodríguez, Eladio Cabañero, Eduardo Tijeras, Paco Umbral...) y por supuesto un sitio en el que podían compartir su gusto por la literatura y hablar sobre el régimen político y la libertad.

Al recordar estos años también se refleja la limitación que había en cuanto al conocimiento literario y artístico de otros países, muchos libros estaban prohibidos. Sin embargo, Francisca Aguirre y muchos españoles, buscaban vías alternativas para poder disfrutar de la lectura de estos autores prohibidos (Lorca, Marx, Machado, Alberti...), aunque ello suponía un riesgo para sus vidas:

Le pregunté a mi pariente cómo podía leer a los poetas de que él hablaba, y me contestó que era prácticamente imposible. No había libros. Lo único que se podían conseguir eran copias a máquina de algunos poemas, y la cosa podía resultar peligrosa. Me comprometí a que los poemas no salieran de casa. Por este sistema obtuve copias de poemas de Hernández, Lorca, Machado, Alberti, León Felipe, Otero, Celaya. A partir de entonces se inició la lucha clandestina. (Aguirre, 1995: 124).

Como relata la Aguirre, en estos años estos autores solo podían conocerse de forma clandestina, bien a través de copias de poemas sueltos o bien a través de la transmisión oral de poemas:

Por la tarde, cuando Félix llegó al Ateneo, se sabía varios poemas del libro *Poemas humanos*, de César Vallejo. Nos los recitó casi sin voz, a trompicones y a punto de llorar. Hubo una especie de estupor o pasmo en el grupo. Cuando pudimos reaccionar, empezamos a memorizarlos, había que aprendérselos en seguida para enseñárselos a otros. (Aguirre, 1995: 126)

En estos breves fragmentos de *Espejito, espejito* (Aguirre, 1995) Aguirre plasma el afán de cultura y conocimiento que tenían muchos españoles. A pesar de las dificultades que había en esos años en el país, muchos siguieron defendiendo en silencio los valores de la antigua República. Asimismo, la obra de Aguirre sirve también como homenaje y agradecimiento a quienes han formado parte de su vida. Como he mencionado en numerosas ocasiones la autora dirige hermosas palabras a su madre y a su familia en general. De la misma manera, Aguirre expresa su gratitud y amor a sus amigos, especialmente a la familia Hierro: “Son como un regalo inmerecido” (Aguirre, 1995: 55).

De nuevo Francisca Aguirre muestra la importancia que tiene el amor entre los seres humanos. Al final la vida no es simplemente tener dinero, sino que la felicidad se alcanza gracias al amor y la esperanza. Ellos –Aguirre, su marido y las amistades de ambos- decidieron compartir lo poco que tenían y a pesar de la escasez, Aguirre transmite en sus palabras el cariño y la alegría que siente al recordar aquellos años: “No teníamos casi de nada, pero lo que teníamos lo teníamos de una forma absoluta y sobre todo nos teníamos” (Aguirre, 1995:109), tema importante ya comentado.

En las últimas páginas del libro *Espejito, espejito* (Aguirre, 1995), la autora acelera el ritmo narrativo y resume en apenas tres páginas todo lo narrado hasta el momento. El libro tiene una estructura circular, ya que acaba como empieza, pues la autora recurre de nuevo a la fórmula del cuento tradicional para contar su historia y por ello cambia el uso de la primera persona del singular a la tercera para empezar el relato: “Hubo una vez una mujer que entró en la vida porque a nadie se le ocurrió preguntarle” (Aguirre, 1995:152). En estas páginas Francisca Aguirre critica que nunca fue activa en las decisiones de su vida: “Después, de manera imprevista, todo cambió. Sin que nadie me consultara tampoco esta vez, todo fue diferente” (Aguirre, 1995:153). Aguirre hace referencia a los principales acontecimientos de sus cincuenta y cuatro años de vida, pero esta vez sin detenerse demasiado, con apenas una frase: la llegada de la guerra civil española (“Sonaron ruidos extraños y papá dejó de cantar”), el exilio (“Un día empezaron a hablarme en una lengua que no entendía”), la muerte del padre (“me informaron de que me habían convertido en huérfana. Papá ya no

estaba”) ... El encuentro y enamoramiento de Félix cambia un poco su vida pues es la primera vez que le preguntan y puede elegir: “Un día, un hombre me consultó si quería vivir con él” (Aguirre, 1995:153). Así se casó con Félix y decidió tener una hija, Guadalupe, que nació en 1965. Y en 1975 llega la tan ansiada democracia y por fin, ella y los españoles pueden votar de nuevo: “Se murió Franco, llegó la democracia: se me consultó” (Aguirre, 1995:154) La necesidad de escribir sus recuerdos es de nuevo justificada al final del libro por haber podido decidir tan poco en su propia vida, y con esperanza desea que las niñas que se formulen la pregunta “Espejito, espejito...” puedan tener una respuesta muy distinta a la suya: un mundo donde impere la alegría, representado, como no, por la música clásica: “Que suene con la alegría y el amor que suena, inconcebiblemente, la sinfonía cuarenta de Mozart.” (Aguirre, 1995: 154).

3. DETRÁS DE LA MÁSCARA...

En su obra literaria la autora selecciona distintos personajes en los que se desdobra; no solo en su poesía, sino también en sus textos en prosa como *Que planche Rosa Luxemburgo* (Aguirre, 2002b). En este capítulo se analizará una de las máscaras a las que recurre: Penélope.

En su primera obra, *Ítaca*, (Aguirre, 2000:25-88), publicada en el 1972, con la que fue galardonada con el Premio Leopoldo Panero en 1971, la poeta reconstruye el mito de Ulises. Sin embargo, Aguirre se centrará en el personaje homérico femenino, Penélope, con el que acaba identificándose. A pesar de que la figura central de sus poemas será la de Penélope, también se observa la presencia de otros personajes mitológicos que también analizaré brevemente.

La mitología es uno de los recursos que, después de tantos siglos, siguen plasmando y utilizando muchos artistas, tanto pintores, escultores, ... como escritores de los diferentes géneros literarios. A lo largo de la historia las artes, especialmente poesía y pintura, han ido construyendo la caracterización e iconografía de los personajes mitológicos. Es necesario señalar que los diferentes mitos –sobre todo los contruidos por Homero- se han plasmado de muy distintas maneras en el arte, unas veces manteniendo la representación primitiva, y otras también ofreciendo una caracterización que apenas conserva rasgos de su imagen inicial, haciendo pues una deconstrucción del mito inicial. Así, como afirma Rosa M^a Marina la presencia de los mitos en la literatura contemporánea “pueden desempeñar funciones muy variadas” (Marina, 2002:743) según los intereses del autor.

Tal como afirma Susana Marchán “la mitología griega, además de ser la brillante creación de un pueblo que con sus extraordinarios pensadores formuló el *corpus* de ideas con que Occidente reflexionó durante muchos siglos y que, incluso hoy, son influencia capital” (Marchán, 2001:220). Son muchos los personajes mitológicos que se han utilizado como voces poéticas o personajes literarios, pero el es el de Penélope el que ha alcanzado mayor relevancia dentro de la historiografía literaria.

Hay que plantearse qué visión ofrecen los escritores en relación a los personajes femeninos mitológicos y en este punto es interesante la reflexión que realiza Montserrat Roig en “Mujer y literatura”:

Surge una manera diferente de ver a Circe, a Calipso o Atenea, diosas reducidas luego a Hetairas; Nausica, Arete, Penélope o la vilipendiada Clitemnestra, las cuales no son más que venganzas sublimadas de la imaginación masculina. Existieron, sí, ¿pero fueron así realmente? Nunca lo sabremos. Hay que reinventarlas. (Roig, 1984:10-11)

Y es lo que harán pues las escritoras, reinventar unos modelos impuestos por una sociedad masculina para que la mujer cumpliera con unas virtudes que le beneficiaban a él: la fidelidad, el silencio, la sumisión, la obediencia, la maternidad... Cansadas de ello y con los años en los que comienza a abrirse el tema de los derechos de la mujer, la escritora desafía estos iconos y los va a reelaborar en busca de una identidad más acertada.

Homero construyó el personaje de Penélope dentro del género épico, con una clara función modélica y se ha convertido en un arquetipo, que se ha venido conociendo como el ángel del hogar -como señala María Payeras en su artículo “Francisca Aguirre ante la mar de Homero” (Payeras, 2009b). Penélope es la mujer soñada en la sociedad patriarcal ya que representa a la esposa sumisa, que mantiene el hogar, cuida del hijo y por supuesto espera fielmente el regreso de su esposo.

En los ciclos de poemas latinos se afianzó la imagen de Penélope como madre y esposa fiel, como rasgos de un arquetipo de mujer ideal que serían tomados por el cristianismo. En este sentido resulta fundamental la fuente de las *Heroidas* de Ovidio, en la que se encuentra la epístola de amor de Penélope a Ulises solicitándole que regrese a Ítaca. Otra fuente importante es la *Biblioteca* de Apolodoro (1985), que se centra en el tema de los pretendientes y el telar.

Como se ha mencionado anteriormente, el mito de Penélope ha sido un recurso para muchos escritores a lo largo de la historia. En la literatura hispánica el uso y reelaboración de este personaje mitológico ha sido un motivo recurrente entre las escritoras, sobre todo a partir de la posguerra. Sin embargo, no se debe olvidar una de las primeras obras teatrales en la que aparece el personaje de Penélope, *La tejedora de sueños* (1952) de Antonio Buero Vallejo.

El mito clásico de Penélope ofrece una amplísima variedad de posibilidades y se convierte en un perfecto medio de necesidades comunicativas muy diversas, como apunta Rosa M^a Marina Saéz (Marina, 2001-2003). Así este ha servido para transmitir esa imagen de mujer tradicional, una mujer sumisa y fiel, que espera el regreso de su marido, y por ello ha sido uno de los mitos más revisados por la literatura femenina contemporánea. Como apunta González “es el mito que representa la tradición

patriarcal; y es precisamente esa tradición de la mujer sumisa y obediente la que hay que derribar o deconstruir para llevar a cabo la recuperación y construcción de la mujer como sujeto social y existencial” (González, 2005:9). En la obra de Homero, Penélope es una mujer modelo ya que durante la ausencia de Ulises no olvida sus labores (tejer) y permanece en su hogar sin dar que hablar, esperando a su marido. Su comportamiento ejemplar es alabado.

Asimismo –como señala María Payeras - Penélope ofrece un modelo de mujer cuya identidad se construye en la ausencia: “la ausencia de poder de desembarazarse sin más de sus incómodos y abusivos pretendientes, haciéndose con el dominio y el gobierno de su casa, y la ausencia de aquél que, más allá de su cargo y condición, representa para ella el amor” (Payeras, 2009b:87).

Sin embargo, “en el mundo contemporáneo la figura de Penélope deja de ser un mito para convertirse en un símbolo de la mujer sacrificada y angustiada” –como señala Ramiro González (2005)- y las escritoras feministas reaccionan contra ese modelo de virtud, pretendiendo así destruirlo, deconstruirlo para darle un nuevo significado, pretendiendo equiparar la figura de Penélope a la de Ulises. Esa tradición de mujer sumisa y obediente es la que tratan de derribar las autoras contemporáneas. No desmitifican la figura de Ulises, sino que proponen una “remitificación”. Es decir, “dan voz a Penélope, una voz propia que transmite sus pensamientos y deseos, pero expresando lo contrario que Homero. Estas mujeres no defienden a la Penélope que espera, sino a una mujer que pudo, como su esposo, echarse a la mar” (González, 2005:9).

Asimismo Ramiro González en el artículo “Penélope/Helena en el teatro español de posguerra” (González, 2006) señala también algunas obras teatrales en las que aparece el personaje de Penélope (*Penélope* de Domingo Miras, *¿Por qué corres Ulises?* de Antonio Gala, *Ulises no vuelve* de Carmen Resino, *Ulises o el eterno equivocado* de Salvador Monzó, *El retorno d’Ulisses* de Romà Comamala...) y afirma que estas obras han contribuido a la desmitificación de Ulises y así también hacen referencia a la ineficacia de la guerra; hecho que podría ser relevante en el caso de Francisca Aguirre, expresando así su rechazo a la guerra civil española, que supuso la pérdida de tantos hombres –tanto en el frente como durante la posguerra.

De hecho, en algunas de las obras teatrales, el personaje de Penélope desmitifica la Guerra de Troya, le “arranca a la Guerra de Troya el velo mítico” (Cazorla, 1986:44) –como señala Hazel Cazorla en el análisis de dos obras importantes citadas

anteriormente: *La tejedora de sueños* de Vallejo y *¿Por qué corres, Ulises?* de Antonio Gala. En la de Antonio Buero Vallejo, Penélope señala el absurdo comienzo de la guerra, generada por pasiones personales y ruines: “porque un tonto le robó a otro tonto una cualquiera” (Cazorla, 1986:44) y en la Penélope de Antonio Gala expresa lo mismo:

Helena fue una puta pasada de moda. Menelao, un cornudo consentido. Clitemnestra, una perra salida, a la que su marido no dejaba contenta. Agamenón, un impotente que se distraía jugando a los soldados... (Cazorla, 1986:44)

El uso de la Guerra de Troya sirve a los autores para la crítica de todas las guerras, y en concreto denuncian así implícitamente las injusticias de la Guerra Civil. Muchas de las obras mencionadas desmitifican la figura de Ulises ya que los autores representan en él “la guerra y la sangre, el desprecio de la mujer y el afán de posesión, la violencia que se identifica con el mundo de los hombres” (García, 1997 b:63)-como señala Fernando García Romero en el estudio sobre *Penélope* de Domingo Miras. En este sentido es significativo el contraste que Fernando García señala en el personaje de Penélope: “hace contrastar con el antiguo matriarcado que ella representa, una especie de feliz Edad de Oro en la que imperaba un régimen social ‘comunista’ que permitía a los hombres llevar una vida pacífica, libre de penalidades y en comunidad con la tierra” (García, 1997 b:63-64). Así pues, el mito de Ulises y Penélope es usado por los autores españoles en distintos géneros para criticar distintos aspectos de su realidad: la Guerra Civil, el abandono, la situación de inferioridad de la mujer...

Por otra parte, son muchas las escritoras, especialmente poetas, que revisan a este personaje femenino homérico. Ramiro González analiza la obra de tres autoras de distintos géneros literarios: Xohana Torres en poesía, Oriana Fallaci en narrativa y Itziar Pascual en teatro. Así Ramiro señala cómo la poeta Torres reclama el papel activo de la mujer a través de Penélope que se cuestiona el porqué de su labor (tejer) cuando lo que quiere es navegar, al igual que Ulises: “EU TAMÉN NAVEGAR” (González, 2005:12).

Jorge Sáenz Herrero (2004) también ha revisado el uso de la figura de Penélope en los textos literarios y justifica la elección de esta heroína homérica por parte de las poetas. En primer lugar, porque Penélope es un modelo de fidelidad, por lo que cumple con la función ejemplarizante, y por otra parte el personaje sirve como reflexión de

temas universales, tales como el amor y la soledad -los cuales se observan en *Ítaca* de Francisca Aguirre.

En relación a la revisión del personaje Penélope, es significativo también el artículo de Helena González Fernández, “Penélope i Antígona, dos miralls mítica de la literatura gallega de dones” (2000). Así Helena González –y también otras investigadoras de la presencia de la mitología en la poesía hispánica- señala a una primera poeta española, Rosalía de Castro. María Payeras coincide en esta observación y afirma que Penélope “en ausencia de Ulises, ordena y controla su propia vida” (2007:87). Aurora López que también ha revisado la figura de Penélope, comenta dos poemas de Rosalía de Castro en los que aparece el personaje homérico. Es significativo que la poeta aporta una visión feminista en el poema en castellano “Desde los cuatro puntos cardinales”: “Pero yo en el rincón más escondido/ y también más hermoso de la tierra, / sin esperar a Ulises” (López, 1999:336). Así Rosalía de Castro reinventa la figura femenina de Penélope, ya no es el sujeto paciente que espera a Ulises, sino que es un sujeto activo, que se dedica a viajar y seguir con su telar.

Helena González analiza también la obra poética de Xohana Torres, M^a Xosé Quizán, Chus Pato, Ana Romaní o Olga Novo y además afirma que en ellas la reescritura de los mitos suelen dirigirse hacia la destrucción de las imágenes especulares y la reivindicación de figuras femeninas que representen la autonomía, el poder, la rebeldía o la apropiación del cuerpo (González, 2000:60).

Asimismo, el personaje de Penélope ha dado pie a otras versiones en la poesía como se observa en Luisa Castro, Inmaculada Mengíbar, Teresa Calderón o Marina Aoiz, Amalia Iglesias Serna, entre otras –presencia estudiada especialmente por Aurora López, Jorge Sáenz o Rosa María Marina Sáez. El uso y reelaboración del mito homérico también ha sido analizado por María Payeras en varios estudios (2009a), (2009b), (2009c) y Eva Álvarez Ramos (2014), quienes se centran en el análisis de este mito en la obra de Francisca Aguirre, y que tendré en cuenta para la elaboración de este capítulo.

En el caso de Luisa Castro, como señala Rosa M^a Marina, la figura de Penélope sirve en su poesía como reflejo de la marginación de la mujer a través del personaje femenino que espera pacientemente al marido:

Pero te dejo ir, te marchas, y yo ya no recuerdo
si debo sufrir, si es mi hora, mi llanto,
mi Penélope,

mi asiento duro y fácil
de tejedora a la sombra de una espera inmovible:
te dejo ir y la mañana
cae espesa y ruidosa,
se postra en mis pasillos,
invade las cocinas y yo ya no te amo
porque no, no es del todo cierto un dolor tan constatable.

Te dejo ir y avanzas confusamente entre los parques,
estropeándolo todo con las huellas de
tus botas
grandes de soldado rubio.
Te vas a la guerra y decir miedo,
verte desaparecer diciendo hambre,
verte caminar con la muerte sonriéndote en la espalda,
prostituta de quince minutos estrechos
en la primera esquina, junto
a la tienda de puñales. (Marina, 2001-3: 278)

Se observan a través del personaje de Penélope los temas de la soledad, el vacío interior y el abandono emocional, temas que también están presentes en el personaje homérico de Francisca Aguirre.

En cuanto al estado de la cuestión del uso y reelaboración de los personajes mitológicos, es esencial el artículo de Sharon Keefe Ugalde (2006) quien analiza el papel de las figuras femeninas en la poética escrita por mujeres a partir de los años 70 y determina el por qué las autoras recurren a modelos femeninos contruidos desde la perspectiva patriarcal. Las poetisas no van a limitarse a utilizar a estos personajes femeninos (míticos, literarios, populares...) sino que los revisan y los convierten en un símbolo distinto –como se verá en el caso de Francisca Aguirre.

Hay alusiones a figuras femeninas míticas, bíblicas, literarias y artísticas, y también del cine y de la canción popular. Se juntan en un grupo ecléctico: la mujer de Lot, Greta Garbo, Danae, Annelein, Rita Hayward, Ana Karenina, Cordelia, Nora (de Ibsen), la chiquita Piconera, Emma Bovary, Marilyn Monroe, Penélope, Eva, la Virgen María, la Condesa de Chichón (de Goya), Ofelia y otras. Sin duda las poetisas se sienten atraídas por estas figuras canonizadas, tanto por su significación expresiva acumulada como por el hecho de que son mujeres. Pero por otro parte, aludir a ellas resulta paradójico porque son figuras creadas desde las preocupaciones y perspectivas masculinas, como el lenguaje mismo. En vez de sacrificar la riqueza poética y la autoridad pública de las imágenes, las poetisas optan por la revisión, uniéndolas a una herencia femenina que autoriza la voz de las mujeres. Establecen un diálogo con ellas para construir identidades distintas a las que la imagen irónica representa por coerción. (Ugalde, 2006: 654).

En este punto coincide también Rasha Ahmed (2007), quien destaca la relevancia de la mitología para ofrecer modelos nuevos para las poetisas ya que los prototipos femeninos impuestos por una sociedad patriarcal y aceptados por el pueblo durante tantos siglos (“el ángel del hogar”, “la mujer ideal”, “la *femme fatale*”...) ya no son válidos a partir de la segunda mitad del siglo XX y se comienza a formar un discurso y unos motivos femeninos nuevos para una nueva época: “El redescubrimiento de la mitología como vía de escape y como portavoz de las inquietudes femeninas representa la salida del callejón” (Ahmed, 2007:8). Tal como señala Rasha Ahmed las autoras de posguerra “necesitaran la ayuda de personajes sagrados para llevar la antorcha y para emprender el largo camino hasta romper el silencio y de empezar a ‘hablar’” (Ahmed, 2007:8).

En este mismo artículo declara que Francisca Aguirre es una de las primeras autoras en volver a utilizar un personaje de la mitología griega:

Es la primera poetisa en su momento literario que rompe el hilo de obras poéticas dedicadas a la mitología cristiana y, haciendo uso del personaje de Penélope, inaugura la tradición de volver a hacer uso de la mitología griega tan olvidada durante la era franquista (Ahmed, 2007: 9).

David R. Thompson coincide y afirma que la tendencia de las poetisas españolas de posguerra es la reinterpretación de los personajes femeninos mitológicos: “Contemporary Spanish women writers clearly do not abide by this definition of femininity; instead, they develop characters and voices that break with stereotypes and pursue autonomy” (Thompson, 2008:320). En este mismo artículo, “Return to Ithaca: Contemporary Revisions of Penelope in Spanish Women’s Literature”, Thompson revisa el personaje mitológico de Penélope en tres autoras españolas: Francisca Aguirre, Carmen Resino y Ángela Vallvey, por lo que se tendrá en cuenta para el análisis de la construcción de Penélope en la poesía de Aguirre.

También resulta significativo el artículo de Carolyn J. Harris, “Myth, Role and Resistance in Itziar Pascual’s *Las voces de Penélope*” (2003) ya que señala la importancia de los personajes femeninos mitológicos en las obras publicadas después de la muerte del dictador, ya que son utilizados como símbolos de los cambios y la lucha: “Women character are given prominent in these works and are frequently associated with change and sociocultural progress” (Harris, 2003:93). Asimismo, la obra de Itziar Pascual es la que más bibliografía ha generado por su carácter feminista.

Muchas escritoras españolas utilizan los personajes femeninos conocidos por la sociedad (bíblicos, mitológicos, populares, ...) pero crean nuevas historias, deconstruyen el rol que tenía tradicionalmente el personaje asociado a su género porque solo así pueden pasar de la subordinación y la pasividad, al papel activo y conseguir el mismo poder que tiene el hombre, los mismos derechos y pueda ser también la que emprenda el viaje, y no solamente Ulises.

3.1. Penélope-Francisca

La obra *Ítaca* (Aguirre, 2000:25-88), ramificada en dos partes que aparecen bajo los títulos significativos “El círculo de Ítaca” y “El desván de Penélope”, es significativa ya que la autora ofrece una reelaboración del mito homérico de Penélope, especialmente en la primera fase de la obra.

Aguirre es una de las escritoras que plantea en su obra la necesidad de reflexión en cuanto a la figura de Penélope, ofreciendo el mito desde otra perspectiva, como ella misma afirma en el documental “Migraciones poéticas”²⁶:

Escribí ese libro porque me rondaba hacía mucho tiempo la idea por la cabeza de que los héroes masculinos siempre contaban sus batallas, sus odiseas, sus aventuras; las mujeres no. Entonces me pareció que no estaría mal contar la odisea de Penélope, en lugar de procelosos mares, pues del comedor a la cocina, de la cocina al cuarto de baño, del cuarto de baño al mercado y a la escalera... y de alguna manera para decir que la soledad y el sentido de abandono no es solamente el lugar del hombre, sino que también se puede ser una aventurera del infortunio que es en general el papelito que nos ha tocado a las mujeres y por eso escribí *Ítaca* y el primer poema eso es lo que dice. [...] Sobre los mitos, en este caso el de Ulises y Penélope, siempre me ha parecido que faltaba algo ahí...que era el contraste, el contraste de equiparación, de igualdad entre él y ella, entonces yo por eso escribí, para dejar claro lo que la protagonista piensa de esos dos mitos, y cierro la primera parte del libro con un poema que se llama “La bienvenida”.²⁷

“El círculo de Ítaca” está compuesto por catorce poemas que se relacionan entre sí formando un perfecto entramado, un “círculo” cerrado que comprende la historia del mito de Penélope, pero no desde la perspectiva clásica de la aventura de Ulises, sino la visión de la mujer que espera el regreso del marido. El héroe homérico es en la poesía de Francisca Aguirre un personaje secundario. No importan sus aventuras ni

²⁶ Entrevista parte del proyecto documental "Migraciones poéticas". La página del proyecto la pueden encontrar en este link: <http://migracionespoeticas.wix.com/web#!entrevistas>

²⁷ Ver Anexo I.

hazañas. La voz poética se centra en el reflejo de la experiencia personal que vive ella, Penélope. Como se ha comentado en el apartado anterior, la presencia del personaje homérico femenino no es al azar, sino que las poetisas lo revisan y adaptan a sus necesidades y deseos, explorando su identidad y defendiendo su posición. Así lo afirma también Wilcox apoyando sus argumentos en Alicia Susan Ostriker: “Ostriker states that for women poets ‘historic and mythic heroines will provide a means of self-exploration, self-projection, self defense’ and Aguirre certainly uses the persona of Penelope for such ends” (Wilcox, 1992: 77).

En esta primera parte del círculo se relata la larga espera del ser amado, el vacío emocional de la mujer. Es la parte con mayor peso ya que comprende los diez primeros poemas. Una segunda parte estaría compuesta por “El viento en Ítaca” y “El espectáculo”, en la que sucede el tan esperado momento, la llegada de Ulises. Finalmente, los dos últimos poemas de esta primera parte, “Monólogo” y “La bienvenida” cierran el círculo, en los que la voz poética relata su vida de nuevo con Ulises. Sin embargo, a pesar del regreso del ser amado, el vacío emocional del yo poético es el sentimiento dominante en ambas composiciones líricas

A lo largo de los poemas de *Ítaca*, Aguirre acude al denominado correlato objetivo ya que se esconde tras la máscara del personaje homérico de Penélope, con el que se identifica en muchos aspectos –como iré comentando en este apartado. Ya en el primer poema, “Triste fiera”, la voz poética se expresa en primera persona: “En la noche fui hasta el mar para pedir socorro” (Aguirre, 2000:31). A pesar de que en un primer momento se podría relacionar al personaje poético con la propia Francisca Aguirre, antes resulta esencial establecer esa otra relación. Ese “yo” que se expresa en los poemas de esta primera obra se identifica con el personaje mitológico de Penélope. En ocasiones Aguirre combina el uso de la primera persona con el de la segunda, sin embargo, el personaje poético no se modifica, sino que sigue siendo Penélope. Esta reelaboración e invención del sujeto poético estará presente, explícita o implícitamente en la mayoría de los poemas:

Penélope y Nausicaa
seguirían tejiendo y destejiendo.

(Aguirre, 2000:42)

Contempla el espectáculo, Penélope,
sin lágrimas, pero también sin entusiasmo.

(Aguirre, 2000:44)

La importancia que cobra el nombre de Penélope se refleja a su vez en los títulos del poemario: la segunda parte de *Ítaca* aparece bajo la denominación “El desván de Penélope”, así como algunas composiciones poéticas, “Espejismo: Penélope y la mujer de Lot” (Aguirre, 2000:39) y “Penélope desteje” (Aguirre, 2000:40).

Por otra parte, hay toda una serie de referencias al escenario y vivencias de este personaje femenino: Ítaca, nombre del poemario, será una constante en muchos de sus poemas “¿Y quién alguna vez no estuvo en Ítaca?” (Aguirre, 2000:32); la ausencia y llegada de Ulises, “Lejos resonaba la voz, la voz de Ulysses” (Aguirre, 2000:43), su hijo Telémaco (Aguirre, 2000:37), el sudario que tejía de día y deshacía por la noche, “Era un tejido tan imposible como el tiempo” (Aguirre, 2000:45).

La elección de dicha figura mitológica femenina no ha sido al azar, sino que al analizar la obra de Francisca Aguirre se observa una clara identificación entre el sujeto poético y la realidad personal que quiere expresar la poeta. Aguirre se cobija en la voz del sujeto-personaje construido, Penélope, para poder expresar toda una serie de sentimientos y temas: el aislamiento, la soledad, la espera, el paso del tiempo, el recuerdo de un pasado mejor, el dolor, la monotonía de la vida, la reivindicación de su obra y el rechazo de los dioses, temas que están presentes en toda su obra poética.

A pesar de darle el mayor protagonismo a Penélope, se observa en algunos poemas que Francisca Aguirre sigue la línea clásica y el valor tradicional del personaje homérico –como señala Rasha Ahmed: “La renovación no incluye innovación. Elige la línea clásica” (Ahmed, 2007:9), ya que la poeta caracteriza a Penélope como la fiel esposa que espera pacientemente el regreso de Ulises. Sin embargo, eso sería en una primera lectura más superficial, ya que sí se observa en algunas composiciones de *Ítaca*, un cierto tono de reproche hacia Ulises y un cierto rechazo a esas “obligaciones” impuestas por tradición. Por ello ya en el primer poema “Triste fiera”, el sujeto poético pide auxilio al mar: “Triste fiera: socorro” (Aguirre, 2000:31). Cuando regresa Ulises, la Penélope de Aguirre no expresa alegría, sino que sigue el desconsuelo, aunque esté presente ya no es el mismo y además hace referencia explícita a las infidelidades que él ha tenido:

A mi mesa se sientan Circe con sus sirenas,
Nausicaa con su juventud.
Con él están como una nostalgia
que fuera ya una culpa
las vidas y los rostros de las que amó, (v.6-10)
(Aguirre, 2000:46)

A lo largo de este primer poemario, la poeta se identifica con ese personaje construido a lo largo del poemario: Aguirre y Penélope se funden y se convierten en la misma voz poética. En ocasiones, como he ido mencionando, la poeta recurre a la segunda persona que introduce para mantener una conversación con ella misma, ofreciendo una reflexión personal que se refiere especialmente a ese telar –trabajo minucioso e inútil- que está realizando. En relación a ello resultan significativos los poemas “Desde fuera” (Aguirre, 2000:33) y “Monólogo” (Aguirre, 2000:45):

Penélope:
¿quién sería el extraño que quisiera
comprobar tu trabajo? (v.25-27) (Aguirre, 2000:33)

¿Te acuerdas de aquel trabajo
puntual y minucioso
y siempre tan inútil? (v.3-5) (Aguirre, 2000:45)

En cuanto a la segunda parte, “El desván de Penélope”, el título hace referencia de nuevo al personaje poético creado y construido a lo largo de la primera parte y que ha sido la voz principal de la primera parte. María Payeras identifica la metáfora en este título, en el que el desván es donde se guardan los recuerdos relacionados con la experiencia personal de la poeta, sus recuerdos. Así en los treinta y seis poemas que componen esta segunda sección, Penélope desaparece para dejar paso a un yo poético que se identifica más con la propia autora y que relata su experiencia personal abandonando la máscara homérica. En especial ello se refleja en el primer poema “Paisajes de papel” (Aguirre, 2000:49-50), en el que el sujeto poético rememora un pasado doloroso, y que ya he comentado en el capítulo centrado en la memoria y autobiografía de Francisca Aguirre.

A pesar del abandono de la voz de Penélope, hay algunos poemas de esta segunda fase del poemario en los que aparece nombrada para enfatizar esa identificación Aguirre-Penélope, como es el poema “El orden”: “diciéndome: Penélope, /deberíamos hacer algo que no fuera morir” (v.22-23), (Aguirre, 2000:57).

Así pues, la identificación de Francisca Aguirre y Penélope se realiza a lo largo de todo el poemario *Ítaca*, pero es fundamental el último poema titulado “Telar” (Aguirre, 2000: 86-87) en el que la autora alterna ambos nombres: Francisca y Penélope. La relación Francisca-Penélope es especular. El personaje homérico seleccionado por la autora se convierte en la imagen en la que se refleja la poeta, con la que acaba identificándose totalmente: “Francisca Aguirre, acompáñate” (v.28)

Penélope refleja la visión patriarcal que se ha mantenido a lo largo de la historia. Aguirre transmite en su primera obra esa visión de feminidad como madre, esposa y ama de casa a través de Penélope: ella es el ángel del hogar, sumisa y fiel esposa, que espera la llegada de su marido Ulises, mientras cuida de su hijo Telémaco. Penélope rechaza a todos los pretendientes y para ello les propone que escogerá a uno de ellos cuando finalice el telar, un trabajo falso e inútil ya que lo teje de día y deshace de noche, para seguir manteniendo esa fidelidad a su marido. Ella pasará su vida a la espera de recuperar una vida compartida, verá la vida tras la ventana, observando el mar por el que debe regresar algún día; mientras él está viviendo sus aventuras. A pesar de que Penélope represente la espera y fidelidad y que en la obra de *Ítaca* se mantiene esta caracterización, ello se plantea desde una perspectiva distinta, como una fidelidad a ella misma, no a su marido, tal como afirma María Payeras:

En cuanto se plantea en la obra de Francisca Aguirre desde la perspectiva de la fidelidad de Penélope, que la tradición ha potenciado como ejemplo de sumisión a los valores patriarcales, se plantea en la obra de Francisca Aguirre desde la perspectiva de la fidelidad de la mujer a sí misma, a su propia coherencia íntima, apoyada en una trayectoria vital cuyas consecuencias es preciso asumir y en cuyo valores, afianzados mediante un proceso de reflexión y convicción personal -no impuestos por un orden ajeno-, la mujer se afirma. (Payeras, 2009b:89)

Así el mito de Penélope se convierte en un símbolo perfecto para exponer su condición de mujer, una mujer que espera sentada en casa mientras el marido vive plenamente sus aventuras. Cabe señalar que esta visión patriarcal (marido-aventura/mujer-espera y vida a través del marido) no es exclusiva de esta primera obra, sino que en sus textos Aguirre expresará a través de diferentes historias y personajes poéticos esa relación de desigualdad existente entre hombre y mujer.

En este sentido es esencial destacar el libro *Que planche Rosa Luxemburgo* (Aguirre, 2002b), un conjunto de relatos en los que la protagonista reflexiona sobre su vida mientras realiza las diferentes tareas domésticas. En uno de los relatos la protagonista realiza una de las tareas del hogar más asociadas a la mujer – la plancha, y en esos momentos el narrador en primera persona se cuestiona su pasividad ante la vida, una vida de nuevo marcada por la ausencia de aventuras: “Y lo que me pasa a mí es que no he hecho la revolución y, sobre todo, que nunca he ido a los Mares del Sur” (Aguirre, 2002:13), para finalizar con el rechazo de la labor impuesta: “Tú y yo nos vamos a tomar ahora mismo un Nescafé con hielo. Que planche Rosa Luxemburgo” (Aguirre, 2002b:13).

En ambas obras Francisca Aguirre se esconde bajo personajes ficticios y totalmente distintos, uno es la reelaboración y desmitificación de la figura mitológica de Penélope, mientras que el otro representa a cualquier ama de casa española de los años setenta. Sin embargo, ambas reflejan la misma temática a través de dos tareas domésticas tradicionalmente asociadas a la mujer: coser y planchar. Ambas funciones representan esa visión patriarcal de la sociedad en la que el hombre disfruta y vive sus aventuras, mientras ella se queda en casa a la espera, realizando además las tareas que desde su infancia le han sido asignadas, simplemente por su condición de género.

El uso del mito de Ulises y Penélope sirve también para la crítica de la Guerra Civil, como se observa en el poema “El espectáculo”, en el que la voz poética recuerda el episodio de la lucha de Ulises contra los pretendientes:

Contempla el espectáculo, Penélope,
sin lágrimas, pero también sin entusiasmo.
Mira cómo se matan con sabia aplicación,
mas no es por ti, pues no eres tú
el odio que los aniquila.
Cuando te miran no ven sino el refugio,
la alcanzable guarida
donde esconder el cansancio y el miedo.
Ninguno sabe bien quién eres.
sólo les interesa tu leyenda
y si de pronto sorprendieran en ti
su propio rostro
te escupirían su desprecio como se escupe a un ídolo falso.
Míralos: van a morir por algo que no existe,
no les niegues su industriosa mentira.
sé una vez más tu antiguo límite.
Ellos van a morir mientras contemplas
la impasible sonrisa de los dioses. (Aguirre, 2000:44)

En los versos se puede ver el rechazo de la poeta al conflicto bélico, tal como propone Rosa M^a Marina en su artículo sobre la obra de Aguirre:

Se trata de una reflexión sobre la guerra y el odio entre los seres humanos – relacionada seguramente con las vivencias de la autora en su infancia de postguerra– en la que Penélope representa la falsa causa que unos y otros alegan para seguir luchando, pero cuyo rostro no interesa conocer, pues en ese caso seguramente la lucha perdería su sentido. (Marina, 2002:748).

Asimismo, resulta significativo que Marina destaca el personaje de Penélope como símbolo de los falsos pretextos que se utilizan para la guerra.

3.2. El espacio: Ítaca y el mar, aislamiento de Penélope

Sin duda el título del poemario, *Ítaca*, es también sumamente significativo ya que es el lugar en el que se ambienta el mito de Penélope –por lo que será la ubicación continua en los poemas. Sin embargo, hay que resaltar que Ítaca es una isla. Así Ítaca no es simplemente un mero fondo de paisaje, un escenario para el sujeto poético, sino que también es el motivo y símbolo principal de algunos de los poemas de la primera fase del poemario: “Ítaca”, “Desde fuera”, “Los camaradas” y “El viento de Ítaca”. John C. Wilcox afirma que la isla se convierte en una perfecta metáfora de la prisión psicológica de Penélope (Wilcox, 1992:14). David R. Thompson señala también la relevancia del título del poemario y el lugar donde acontecen los hechos, Ítaca se convierte en el símbolo del abandono y su soledad, es la isla que la encierra: “Ithaca is a symbol of her abandonment and isolation. She frequently compares her body and social status to the island’s geography, since she is surrounded by a sea that restricts and threatens to inundate her” (Thompson, 2008:322).

Ya el título de la primera parte, “El círculo de Ítaca” hace referencia a lo que Aguirre desarrollará en los poemas, la idea de circularidad, de la rutina que la acompaña día y noche, una monotonía que también se reflejará en ese telar característico de Penélope, tejiendo y deshaciendo continuamente, como afirma María Payeras: “el círculo promueve la idea del movimiento rutinario, el eterno retorno a una labor incesante, todo lo cual se asocia a la historia tradicional de Penélope: su soledad y su labor tejida y destejida día tras día” (2009b:88). La voz de Penélope expresará la monotonía de la espera de Ulises en la isla que la oprime y encierra a una vida que deja pasar, en la que solo puede sentarse a esperar frente al mar. Así, como he apuntado, la isla no es solo la ubicación del mito, sino que se convierte en el cauce expresivo de sus sentimientos.

Ítaca es el mundo interior de Francisca Aguirre, representa para Penélope lo conocido, la monotonía, el lugar de espera del ser amado que nunca llega. Ítaca se convierte en el símbolo de su prisión emocional, condenada a la soledad y al paso del tiempo que no puede evitar. La isla es su realidad, una realidad en la que está atrapada y que le recuerda la distancia que le separa de su amado.

Los poemas contienen toda una serie de léxico e imágenes de carácter negativo para definir y describir esta isla, una isla de “áspero panorama” (Aguirre, 2000: 32). En el segundo poema, “Ítaca” (Aguirre, 2000:32), ese carácter desolador y opresivo de la isla queda especialmente reflejado. Ítaca aparece como una extraordinaria metáfora

que abarca los sentimientos más íntimos del sujeto poético femenino; sentimientos entre los que destaca la soledad (“la austera intimidad que nos impone”, v.4, “nos acompaña hacia nosotros mismos”, v.7...), la angustia de sentirse encerrada (“el anillo de mar que la comprime”, v.3; “Veo el mar que me cerca”, v.23...), el recuerdo de un pasado mejor, compartido (“Recordamos los días del vino compartido, /las palabras, no el eco; /las manos, no el diluido gesto”, v.20-22) y por supuesto la interminable espera del regreso del ser amado (“Porque la espera suena”, v.9)...es sin duda un poema esencial para comprender ese sentimiento que transmite la autora en la mayoría de sus versos, el vacío existencial y el recuerdo de un pasado compartido.

A lo largo de la obra de Francisca Aguirre los símbolos son significativos y así la presencia del término “anillo” no es casualidad, sino que adquiere una gran carga semántica. Tradicionalmente el anillo es un símbolo de continuidad y totalidad -como señala Blanca Álvarez (Álvarez, 2011) y de ahí que sea el emblema del matrimonio, pero también es del tiempo en eterno retorno, significado mucho más relacionado con el sentimiento que quiere transmitir el sujeto poético en el poema, expresando así esa idea de aislamiento y eterna espera que perdura en el tiempo.

La voz poética realiza un monólogo y a través de las interrogaciones retóricas, “¿Y quién alguna vez no estuvo en Ítaca?” (v.1), incide en esa sensación que quiere expresar de soledad, ya que nadie responderá a sus preguntas. Asimismo, la elipsis verbal presente al final del poema (“las palabras, no el eco;/ las manos, no el diluido gesto”, v.21-22), sirven de nuevo para incidir en esa necesidad de compañía, de comunicación, de vida compartida.

Otros poemas que transmiten esa visión negativa de la isla de Ítaca son “Desde fuera” (Aguirre, 2000:33) y “Los camaradas” (Aguirre, 2000:35-36). En el poema “Desde fuera” (Aguirre, 2000: 33) la isla se presenta desde la dualidad: la imagen externa e interna de la isla, que representa dos visiones totalmente contrarias. Los que la ven desde fuera contemplan la isla de forma positiva, “Desde fuera la isla es infinita”, “Desde fuera/ las aguas son caminos” (v.12-13); mientras que ella, a través de su propia experiencia cotidiana y real, de nuevo incide en esa visión negativa de la isla. Para el sujeto poético las aguas no son caminos, sino frontera; es un mar que imposibilita su camino, la oprime y la cerca en una isla en la que solo ve su vida pasar. Por ello muestra esa sensación de hastío: “Quién lo puede saber desde el aturdimiento” (v.22). Ese sentimiento de soledad lo enfatiza señalando también el abandono de los dioses: “Sin palabras, sin dioses, Ítaca es sólo mar” (v.23).

Retoma esa idea de angustia que expresaba en el poema de “Ítaca”, es una isla que la encierra y la oprime, como señala en los versos 23 y 24: “Ítaca es sólo mar/ y un cielo que la aplasta”. Es una isla sin salida y oscura: “¿quién entraría en un puerto sin faro?” (v.16). Por ello no comprende que alguien quiera entrar en lo que para ella es su prisión. La voz poética se extraña ante la idea de que alguien quiera ir a Ítaca, alegando esa sensación de angustia y soledad que siente en la isla: “silencio son sus habitantes/ silencio y ojos hacia el mar” (v.10-11). La mirada siempre se realiza hacia lo externo, hacia el mar, es una mirada desde la ventana, una búsqueda de una vida que no es la suya: “silencio y ojos hacia el mar” (v.11). Es importante también la reiteración del término “silencio”, que aparece tres veces en una misma estrofa, enfatizando ese sentimiento de vacío, de soledad de la isla.

El poema “Los camaradas” (Aguirre, 2000:35-36) se centra en la idea de que nadie escoge voluntariamente la isla: “los doloridos seres que arroja la marea/los desolados que ni pañuelo tienen” (v.5-6). Estos visitantes cuando llevan un tiempo se ahogan buscando una salida en esa isla que oprime. A través de la comparación el sujeto poético expresa esa necesidad de escape, que no consigue: “La mayoría intenta respirar. / Hacen muecas extrañas, / parecen animales buscando una salida. (v.21-23).

Ese sentimiento de opresión es una constante en la obra de Francisca Aguirre. La elección del título del poema “Los camaradas” es también significativa ya que la voz poética se identifica con ellos, se siente una náufraga olvidada en Ítaca, es su historia.

Esta visión de vacío y opresión de la isla también se refleja en uno de los poemas finales de *Ítaca*, “El muro” (Aguirre, 2000: 85), en el que el sujeto poético contempla el paisaje como un desierto: “Pensó: qué espantoso vacío, /un desierto es la tierra” (v.1-2). El título se convierte también en una metáfora del mar, pues es lo que la oprime, la encierra, la rodea:

Y de pronto vio el muro.
Se alzaba ante ella a poca distancia;
lo contempló con estupor;
no era muy grande y, sin embargo, parecía rodearla;
más aún: parecía abrazarla. (v.17-21).

Lo cierto es que Ítaca ha sido un recurso frecuente para muchos poetas. En relación a ello es posible que Francisca Aguirre tuviera en mente el poema “Ítaca” de

Kavafis –datado en 1911- en el que se presenta la isla como un simple pretexto, lo importante no es llegar sino lo que sucede en el transcurso de ese viaje:

No has de esperar que Ítaca te enriquezca:
Ítaca te ha concedido ya un hermoso viaje.
Sin ellas, jamás habrías partido;
Mas no tiene otra cosa que ofrecerte.
Y si la encuentras pobre, Ítaca no te ha engañado.
Y siendo ya tan viejo, con tanta experiencia,
sin duda sabrás ya que significan las Ítacas.
(Kavafis, 1999)

En algunos poemas de Francisca Aguirre se refleja la dualidad de Ítaca ya que frente a lo que representa Ítaca para Penélope –encierro, lugar de espera, lo conocido- para Ulises es simplemente el pretexto del viaje a lo desconocido, la aventura. La poeta aborda, a través de estos personajes mitológicos opuestos –Penélope/Ulises-, el modelo patriarcal que comentaba anteriormente. La mujer queda atrapada en lo conocido, el ámbito doméstico; es una mujer que observa la vida desde la ventana, como pasa el tiempo sin participar activamente: “Inclinada sobre el hueco de mi ventana/ veo cómo resbala todo un tiempo” (“Penélope desteje”, v.40) (Aguirre, 2000:40). Es la imagen de quien vive continuamente en lo conocido, cuidando de los hijos. Mientras el hombre realiza su experiencia personal, mucho más rica, sin importarle el tiempo que abandona a su familia; porque para “el viaje es una imagen de aspiración, del anhelo nunca saciado” (Álvarez, 2011:202) –como afirma Blanca Álvarez en el estudio de los símbolos de los cuentos populares. Esta idea la expresará la propia voz de Penélope, quien habla incluso de las mujeres con las que Ulises ha estado durante su viaje. De ahí la importancia de las referencias a Nausicaa y Circe.

Así en este poema (Aguirre, 2000:40) predomina, como en la mayoría de poemas de *Ítaca*, el léxico de connotación negativa, especialmente a través de los términos “ninguna”, “no” y “nada”, reiterados a lo largo del poema, que sirven para remarcar esa angustia, desolación y hastío de la rutinaria vida que lleva.

El tema principal es el paso del tiempo y cómo la monotonía se apodera de su vida. La autora recurre al “nosotros” para implicar al lector. Así el poema comienza de forma desoladora: “Siempre hay adolescencia y nada en el atardecer” (v.1), metáfora que sirve para expresar como la madurez no queda nada. La voz poética va contemplando lentamente el pasar de los días monótonos, mientras envejece:

Hay un desastre tierno y descompuesto
en las últimas horas de este día
que ha pasado lo mismo que los otros (v.13-15)

Junto a la importancia que tiene la isla de Ítaca en los poemas de este primer poemario, es notable y lógica la presencia del mar. Un mar que adquiere también toda una serie de connotaciones negativas en este primer poemario de Francisca Aguirre. Para Penélope, el mar es un elemento destructor, que la aísla, la aleja de lo desconocido y la mantiene siempre en ese ámbito doméstico del que no puede alejarse. Esta imagen del mar como elemento destructor queda especialmente reflejada en el primer poema del libro, “Triste fiera” (Aguirre, 2000:31) en el que la voz poética, ese “yo”, se dirige hacia el mar en busca de auxilio, “En la noche fui hasta el mar para pedir socorro” (v.1), y sin embargo no obtiene respuesta alguna de éste, tan solo escucha su propio eco, incidiendo así en el sentimiento de soledad, ya que su demanda de auxilio no obtiene respuesta -como afirma David R.Thompson, ese eco es un símbolo más de la ausencia y desolación:

Her isolation is illustrated by the eco of her own voice returned to her by the sea. The echo, an important symbol throughout the first half of the collection, represents the resonance of the speaker's own voice, the absence of dialogue, circular repetition and the diluted experience of memory versus first-hand experience of personal contact. (Thompson, 2008:322).

La voz poética busca desesperadamente consuelo, pero paradójicamente busca la ayuda en el mar, esa “triste fiera” que le niega el respaldo, que no contesta y que es a su vez el motivo de esos sentimientos negativos: soledad, angustia y dolor por el aislamiento y también porque el mar representa y le recuerda cada día la ausencia de Ulises. El mar se convierte en el muro que aleja al sujeto poético del mundo exterior, de su evolución personal, la encierra en lo conocido, en esa vida rutinaria, doméstica, en la que debe hacerse cargo de la casa y de su hijo, esperando el regreso de Ulises.

Es significativo que en este breve poema –dieciocho versos-, el término “socorro” aparece cinco veces. La repetición constante de esta palabra sirve para enfatizar en el sentimiento de soledad, la llamada de auxilio, de ayuda, de consuelo es ignorada, no recibe respuesta.

Las referencias e imágenes que aparecen en este poema para referirse al mar son, sin duda, extraordinarias y todas ellas remiten al carácter destructor y corrosivo del mar. El propio título describe al mar como “triste fiera”, una fabulosa antítesis que

remarca esa naturaleza por la que se siente amenazada y a su vez abandonada. La metáfora del mar como animal es imprescindible, así como el recurso, de nuevo, de la mitología, ya que hace la identificación del mar con el mito del minotauro:

Fui hasta el mar y lo toqué
con cuidado, como se toca a un animal equívoco,
un animal que se come la tierra... (v.3-5)

Ítaca y yo fuimos al minotauro acuático
para pedir socorro. (v.15-16)

La imagen del minotauro, “minotauro acuático”, sirve para remarcar ese rasgo destructor del mar, el cual ya describió Apolodoro en su *Biblioteca* en c.144 a. de C.: “Pasífae dio a luz a Asterio, el llamado Minotauro, que tenía rostro de toro y lo demás de hombre” (Apolodoro, 1985). El minotauro se define pues como híbrido de animal y hombre que se alimenta de los humanos a los que atrapa y devora en el laberinto en el que habitaba, por lo que representa los instintos humanos más bajos. Al otorgarle la calificación de “acuático”, la voz poética está expresando el carácter devorador del mar, transmitiendo el miedo a la muerte de Ulises en ese viaje que emprendió.

También lo define como “animal equívoco” poniendo de nuevo énfasis en esa dualidad, “un animal que se come la tierra” (v.5), que erosiona, que va destruyendo las rocas. El mar que se visualiza a través de la descripción del poema no es pues una visión agradable.

La estructura del poema también hace énfasis de ese aislamiento e incide en esa sensación de ahogo, de aislamiento del sujeto poético ya que el poema es un círculo cerrado, empieza como acaba, pidiendo “socorro” al mar, sin recibir respuesta alguna, salvo su propio eco.

Como ya se ha señalado en algunos apartados, este elemento natural, el mar, está muy presente en la poética de Francisca Aguirre y, en general, mantiene ese carácter destructor que presenta en este primer poema. El mar se convierte en el principal símbolo por una parte de su aislamiento, un mar que la oprime, “anillo de mar que la comprime” (v.3, “Ítaca”), (Aguirre, 2000:32), que la aísla del mundo exterior, que la encierra en su vida rutinaria y doméstica, pero también un mar que representa el abandono emocional: “Veo el mar que me cerca, /el vago azul por el que te has perdido” (v.23-24, “Ítaca”), (Aguirre, 2000: 32).

A pesar de que la voz poética se siente abandonada por el mar, seguirá acercándose a su orilla porque es el lugar por el que Ulises se alejó, pero también por el que espera su regreso: “Porque la espera suena/mantiene el eco de voces que se han ido” (v.9-10, “Ítaca”), (Aguirre, 2000:32); “Has ido una vez más hasta la orilla” (v.1, “El oráculo”), (Aguirre, 2000:38); “el mar al que siempre miras” (v.6, “El oráculo”), (Aguirre, 2000:38).

Otro de los poemas en los que aparece el mar como espacio de la voz poética es “Sísifo de los acantilados” (Aguirre, 2000:37) en el que de nuevo ese personaje poético expresa su dolor frente al mar y el mar aparece como único que escucha su dolor pero que –como comentaba anteriormente- no obtiene respuesta:

Lágrima desatada,
Sísifo de los acantilados,
qué ausencia buscas en la orilla,
qué pérdida es la tuya
que te obliga a arrastrarte
sin futuro.
Sólo tú, empujón húmedo,
escuchas
esta desolación
que te añado a diario
como si fuese tu alimento.
Sólo tú, sólo tú acaso entiendes:
Telémaco sigue creciendo. (v.8-20)

El comienzo de esta composición poética es devastador: “Sólo tú” (v.1), una afirmación que incide de nuevo en ese sentimiento de soledad. Ese mar al que dirige sus lamentaciones es el único que la escucha, pero no obtiene respuesta alguna.

Asimismo, el poema remite de nuevo a la idea de circularidad, de rutina que no acaba, representado a través de otro mito, el de Sísifo, el cual estaba obligado a empujar continuamente una piedra enorme cuesta arriba ya que antes de alcanzar la cima la piedra siempre rodaba hacia abajo y Sísifo tenía que empezar de nuevo, un quehacer sin futuro, como es la espera continua de Penélope. La voz poética se identifica con Sísifo, expresa esa espera eterna y sin sentido. De igual manera la estructura anafórica del verso “Sólo tú” también enfatiza la circularidad y sensación de soledad y angustia del sujeto poético.

También es importante observar las imágenes asociadas al dolor como son la sal y el agua –componentes de la lágrima; como expresan algunos versos de este poema: “Sólo tú, serpentina de sal” (v.1), “Lágrima desatada” (v.8) ... En este sentido también

resulta significativo el poema “Espejismo: Penélope y la mujer de Lot” (Aguirre, 2000:39) en el que la autora funde dos mitos distintos para convertirlos en la misma expresión de dolor. La mujer de Lot, según la tradición bíblica, se convirtió en estatua de sal al incumplir la orden de no mirar atrás, por lo que sería un prototipo rebelde - como afirma Rasha Ahmed (2007). Asimismo, es fundamental que todas las voces poéticas femeninas -autora, Penélope y la mujer de Lot- “miran hacia el pasado, hacia recuerdos, felices o no, pero hacia tiempos pasados” (Ahmed, 2007:17).

Es significativo que a pesar de que Rasha Ahmed señala la pasividad de Penélope en la obra de Aguirre, sí destaca que Francisca Aguirre recurre a personajes que se revelan, que reflejan de alguna manera la desobediencia, aunque a veces tan solo sea a través del rechazo y el inconformismo verbal:

Las tres mujeres son prototipos desobedientes. Un fuerte y continuo elogio de la desobediencia y la obsesión por ella es lo que impulsa a la autora y determina sus elecciones míticas. La desobediencia aquí reside en la queja pasiva, meramente verbal, y en el inconformismo con su situación de mujer abandonada. No se desencadena esta situación. Poesía y palabra son su instrumento de lamentación. (Ahmed, 2007:17).

El yo poético, a pesar de ocultarse bajo el nombre de Penélope, concede algunos datos autobiográficos, como su edad real “de estos treinta y seis años míos” (v.12). Así pues, tres mujeres con distinta historia se funden en la expresión de una misma realidad, el dolor por el pasado al que vuelve la vista: “y hacia atrás he vuelto los ojos” (v.3), y la inquietud que siente ante la lucha desesperada por no quedarse parada como expresa en los versos finales:

y he luchado desesperadamente
contra esa solidez de sal y lágrima
que poco a poco me va inmovilizando. (v.22-24)

De nuevo se observa también la presencia de la sal, destructora por corrosión y elemento de las lágrimas, así como referencia al mito de Lot.

Es importante que el sujeto poético rememora en muchas ocasiones el pasado, y expresa la felicidad alcanzada en algunos momentos:

Me he detenido largamente
en felices sucesos,
en tardes prodigiosas,
en el sexo y sus galas nocturnas. (v.15-18)

Sin embargo –como ella misma declara- son recuerdos muy breves, como se refleja en la metáfora de este poema que transmite la fugacidad de lo bueno: “Y he visto, con asombro y espanto, /este andamiaje de segundos” (v.19-20).

Por otra parte, la observación del mar remite a la evocación de un pasado, el recuerdo de momentos compartidos:

Recordamos los días del vino compartido,
las palabras, no el eco;
las manos, no el diluido gesto. (Aguirre, 2000:32)

A través de ese recuerdo expresa la necesidad de comunicación, de compañía, de contacto físico. Ahora se está sola y se sienta a contemplar el mar, esperando la llegada de aquel con quién compartió una vida pasada.

Sin embargo, en determinados momentos, ante esa mirada al mar, llega el cansancio, las dudas y por tanto la falta de esperanza del regreso de Ulises: “Mira las aguas con premura/con premura cansada” (v.15-16, “El oráculo”), (Aguirre, 2000:38). A pesar de la falta de esperanza Penélope sigue acudiendo todos los días a la orilla del mar para ver si vuelve: “Eres como un oráculo que no cree en el futuro” (v.17). el poema describe e incide en esa rutinaria vida de Penélope: “Has ido una vez más hasta la orilla” (v.1). Sin embargo, en esta ocasión el sujeto poético se plantea desaparecer pues considera que nadie notaría su ausencia: “Te has preguntado con tristeza/ quién notaría en Ítaca tu ausencia” (v.4-5). Es un poema que revela esa sensación de cansancio provocado por esa eterna espera, en la que nada sucede: “el mar hacia el que siempre miras” (v.6). Asimismo, el sujeto expresa de nuevo su rechazo a los dioses: “el cielo al que nunca preguntas” (v.7). Esta falta y a su vez necesidad de fe se refleja a lo largo de toda la obra de Francisca Aguirre.

De esta forma el yo poético expresa la inutilidad de la espera y el paso del tiempo. Ello queda perfectamente reflejado en el poema “Monólogo” (Aguirre, 2000:45) en el que la autora realiza una extraordinaria metáfora de su relación emocional y el arduo trabajo que hacía y deshacía por las noches, el telar. Toda la espera, el paso del tiempo, el dejar a un lado su vida por esperarle a él, ha sido finalmente inútil:

Fue un manto de palabras
inútiles y hermosas como son
los hermosos consuelos que ahora
me prodigas, Ulysses. (v.19-22)

Desde un punto de vista tradicional, frente a Ulises que representaría la aventura, el viaje; Penélope sería un personaje con una actitud de pasividad ante la vida, ella se sienta y se limita a esperar la llegada de su amado Ulises. A pesar del regreso de Ulises la expresión de vacío y soledad por parte de Penélope está presente en los últimos poemas de “El círculo de Ítaca”. La larga espera de Ulises ha resultado infructuosa ya que, a pesar de estar físicamente, ella es consciente de lo que él ha vivido, mientras ella esperaba:

A mi mesa se sientan Circe con sus sirenas
Nausicaa con su juventud... (v.6-7)

Ha vuelto. No sabe bien a qué. (v.14), (Aguirre, 2000: 46)

En otros poemas el sujeto poético buscará de nuevo consuelo y refugio en el mar. Son muchos las composiciones poéticas en las que el yo poético expresa la tristeza y angustia existencial y la necesidad desesperada de encontrar algo o alguien que la auxilie. Estos poemas pertenecen a la segunda parte de *Ítaca* y en ellos el “yo” poético –que se identifica más con la autora- declara esa sensación de soledad absoluta y busca el refugio en el mar, aunque acaba confesando su inutilidad. Especialmente significativo es el poema “Asesinato” (Aguirre, 2000: 81) en el que, a través de una extraordinaria personificación del corazón, expresa una tristeza y soledad tan desgarradora que nada consigue consolarla. El sujeto poético busca el refugio en el mar, pero resulta insuficiente:

El corazón escucha esas palabras
con un jadeo de pez en la orilla. (...)
está cansado de su propio ritmo,
y está asustado de su propia voz
que ni siquiera el mar mitiga. (v.4-5, 8-10)

El tema del telar de Penélope está presente también en la obra de Francisca Aguirre, pero al guardar mayor relación con los productos culturales será analizado más detenidamente en ese capítulo.

4. LA CULTURA COMO REFUGIO

4.1. La poesía, un oficio de tinieblas

El tópico de la literatura visto como un oficio complejo es frecuente y se observa en la obra de los autores de posguerra, especialmente en las mujeres poetas (Pilar Paz Pasamar, Ángela Figuera, Aurora de Albornoz, María Beneyto...). No es de extrañar pues, que estas autoras defiendan en sus poemas un puesto de reconocimiento en una labor tradicionalmente reservada al hombre. Asimismo, a través de su obra las poetas buscan su propia identidad, de ahí que la barrera entre sujeto poético y autora sea en algunas ocasiones difícil de traspasar. En este sentido resulta significativo el prólogo de Esther Tusquets al libro *Las mujeres que escriben también son peligrosas* (Bollman, 2007), en el que la autora reflexiona en torno a la problemática y peligros de la mujer novelista del XIX. Señala cómo las mujeres comenzaron el oficio de la escritura compaginándolo con las obligaciones impuestas por la sociedad: ser madre y ama de casa, y afirma que, a pesar de las complicaciones, decidieron seguir adelante ya que se convirtió en una necesidad: “porque no podían dejar de hacerlo, porque escribir era una necesidad ineludible” (Bollman, 2007:12).

Así las poetas de posguerra –como apunta la Dra. Payeras- también necesitan ser escuchadas y reniegan por ello de la etiqueta generalizada de “poetisas”, quieren que su trabajo sea valorado en igualdad de condiciones que el de los hombres (Payeras, 2013a). De igual modo Francisca Aguirre, y muchas otras autoras, confiesan y analizan la dificultad que conlleva el oficio de la poesía, y que, sin embargo, es algo intrínseco, natural y necesario en sus vidas.

Como he ido comentando en el capítulo anterior, la figura mitológica de Penélope en su primera obra es fundamental. Es relevante también observar que Penélope representa esa imagen de mujer tradicional, que espera fielmente al marido, que cuida al hijo y realiza las tareas domésticas –especialmente aquellas asociadas al género femenino, como la costura. Ello sirve para plantear la polémica de esa sociedad patriarcal en la que la mujer es artesana, no artista. El mito de Penélope sirve asimismo como reivindicación de la figura femenina, ya no como mero objeto y mujer que espera sentada cosiendo, sino la posibilidad de ser sujeto creativo. Por ello el telar adquiere ese valor simbólico, traspasa el sentido del telar a ser la representación de la obra poética de Francisca Aguirre, reivindicando su lugar como artista, como creadora y no como mera observadora de la vida activa del hombre. Algunos críticos como Iván Pérez

Miranda (2007) y Francisca Noguero Jimémez (2008) señalan también esta asociación de la tela y la escritura en el uso del mito de Penélope, y ambos ponen de ejemplo la obra *Los papeles dispersos de Penélope* de Katerina Anguelaki-Rooke:

No urdía, no tejía.
Comenzaba un escrito y lo borraba
bajo el peso de la palabra
porque la perfecta expresión está impedida
cuando lo de adentro es presionado por el dolor.
Y mientras la ausencia es el tema de mi vida
o –ausencia de la vida–
llantos aparecen sobre el papel
y también el sufrimiento natural
de un cuerpo despojado. [...]
Me olvido de ti con pasión/ todos los días [...]
Mi única recompensa es comprender
por fin qué es la presencia humana/ y qué la ausencia
o cómo funciona el yo...

(Katerina Anguelaki-Rooke en Noguero, 2008:99)

El telar se convierte en el símbolo de la obra poética: ideas y sentimientos contrarios con los que consigue reflejar esa dualidad que Aguirre siente escribiendo poesía: frustración-consuelo, laboriosidad-belleza, necesidad-inutilidad.

Así pues, dentro de este tema tan genérico –la labor poética- hay varios secundarios que ofrecen una visión global. La reflexión de la escritura está presente a lo largo de toda su producción poética. Asimismo, he tenido en cuenta en este apartado la obra *Espejito, espejito* (Aguirre, 1995) ya que el análisis en cuanto a lo qué es poesía y todo lo que conlleva el arte de escribir coincide en sus poemas, así como en su obra autobiográfica. También han resultado de gran interés la lectura de algunas de las entrevistas que ha facilitado la autora, en las que de nuevo coincide en las ideas de lo que ella entiende como poesía.

Una de las primeras ideas que aparece en su obra es la de la poesía como oficio. A través de algunos poemas recogidos en *Ensayo general* (Aguirre, 2000) la autora describe el arte de la escritura poética como una labor continua. En este sentido cabe destacar la extraordinaria metáfora que elabora Aguirre de su escritura con el telar de Penélope –como he explicado anteriormente. La autora no es la primera en identificar el tejido con el texto. Roland Barthes en *Le plaisir du texte* (Barthes, 2007: 45) comparaba el tejido como texto, el texto se hace en perpetuo entretejimiento, y el sujeto se deshace a sí mismo como araña que se disuelve en los hilos. Acudiendo al sentido

etimológico también remite a esta relación de texto con el tejido (del verbo latino *Texere*: tejer).

En este sentido también resulta significativo el estudio de Mar Mañas “Penélope (y Ulises) en la dramaturgia femenina contemporánea” (Mañas, 2008) en el que también remite al significado etimológico del “texto”, señalado por Barthes, pero además Mañas señala las dos acepciones de la palabra “trama” según el DRAE, que también se relaciona con “tejer”, labor asociada a Penélope y a la mujer:

‘conjunto de hilos que, cruzados y enlazados con los de la urdimbre, forman una tela’ y ‘disposición interna, contextura, ligazón entre las partes de un asunto u otra cosa, y en especial el enredo de una obra dramática o novelesca’ (Mañas, 2008: 283)

A partir de esta idea Aguirre describe la producción poética como una labor de eterna reelaboración: escribes unos versos, que más tarde reelaboras o incluso eliminas del poema. Esta imagen del telar como metáfora de la continua reelaboración, aparece en el poema “El objeto” (Aguirre, 2000: 41). Esta composición poética resulta un tanto ambigua, ya que el título predispone al lector a un poema que va a centrarse en el “objeto”, es decir en ese telar que se vincula con el mito de Penélope, quien representa –como he ido analizando- a la mujer que decide esperar fielmente el regreso del marido –Ulises-, y cuida del hijo. Con los años y la ausencia de Ulises, muchos pretenden a Penélope para casarse y así conseguir el trono de Ítaca. Por ello el famoso engaño del telar de Penélope: cuando acabe de tejer el sudario para Laertes –su suegro- debe elegir a uno de los pretendientes. Sin embargo, Penélope deshace de noche lo que teje de día para dar más tiempo a la llegada de Ulises.

A pesar del título del poema lo que busca el personaje no es el telar, sino al propio Ulises, de ahí expresiones como “en el tiempo de su ausencia” (v. 11) o la presencia final de Nausicaa, una de las amantes de Ulises. El telar está vinculado a la figura de Ulises ya que representa su forma de esperar fielmente su regreso.

Como he analizado a lo largo del capítulo anterior, la autora utiliza al personaje mitológico de Penélope como sujeto poético a través de la primera persona del singular. Sin embargo, en este poema, en los dos últimos versos, aparece una tercera persona que identifica a los dos personajes que han sufrido el robo: Penélope y Nausicaa. El robo hace alusión a la presencia y ausencia de Ulises; la posesión de una, implica la desposesión de la otra. Penélope representa a la mujer abandonada y Nausicaa, la

amante que será rechazada finalmente. La poeta no enfrenta a las dos mujeres legendarias, sino que muestra un sentimiento de comprensión porque ambas han sido víctimas del mismo “robo”, la misma ausencia:

Mientras yo no lo tuve pensaba que era mío. Ahora
alguien seguramente preguntaba,
como yo en otro tiempo” (v.15-18).

Lo relevante del poema para este apartado son los dos últimos versos “Penélope y Nausicaa/ seguirían tejiendo y destejiendo” (v. 23-24), en los que el telar aparece como un trabajo que realiza de día y deshace de noche, y ello sirve a la autora para expresar ese constante elaborar y deshacer versos, revisando continuamente su obra.

Sin embargo, no solo se identifica en este poema el telar con la poesía, sino que hay toda una serie de referencias en algunas de sus composiciones de esa primera obra poética, pero en las que ofrece la expresión de diferentes sentimientos ante este oficio de escritura.

Al ser una labor de constante reelaboración, la poeta aborda el tema de la dificultad que conlleva el oficio, y de nuevo, esta idea de laboriosidad la identifica a través del arte de tejer. Uno de los poemas más reveladores en este sentido es “El viento de Ítaca” (Aguirre, 2000: 43) que trata sobre el paso del tiempo y la tan esperada llegada de Ulises.

La autora describe ese transcurrir temporal a través de la imagen de una mujer, Penélope, que ha pasado sus días “sentada ante su bastidor” (v.1), realizando la tarea del telar: “sus manos la pesada tarea asumieron” (v. 3), “frente a la terquedad de sus dedos fabriles” (v. 5), “su patrimonio de trabajo y de horas/sus madejas de canas” (v. 13-14). Hay que destacar la presencia de todo un léxico negativo para reflejar esa idea de laboriosidad y cansancio mientras pasa el tiempo y todo su mundo, su Imperio, se viene abajo: “lentamente”, “desastroso”, “pesada”, “terquedad”, “tristeza”... A pesar de ese paso del tiempo reflejado sutilmente en la figura de Penélope “madejas de canas”, ella mantiene la esperanza del regreso de Ulises, sigue realizando ese telar “inútil” y se mantiene fiel. Esa fidelidad viene representada por la presencia de ese “perro a sus pies”, animal que simboliza la eterna fidelidad y también en este poema la tristeza que supone esa larga espera.

El oficio de tejer lo describe como una tarea extremadamente laboriosa y pesada “sus manos la pesada tarea asumieron” (v.3) y la identificación del tejer con la escritura también a través del instrumento básico que utilizamos para llevarlas a cabo: las manos.

Esa idea de complejidad del tejer y a su vez de la composición poética también se refleja en el poema “Monólogo” (Aguirre, 2000:45), en el que como el propio título indica, es una conversación que Penélope mantiene con ella misma. En esta composición hay toda una serie de términos de connotación negativa que manifiestan esa idea de dificultad e inutilidad del oficio de escribir:

¿Te acuerdas de aquel trabajo
puntual y minucioso
y siempre tan inútil? (v.3-5)

En el poema, la autora selecciona adecuadamente una serie de adjetivos calificativos e imágenes que inciden en esa idea de continua reelaboración del telar-poema: “hoy era táctil y asequible/ y mañana inaudita” (v.9-10), también a través de la antítesis temporal: “hoy-mañana”.

Esta es una de las composiciones que tal vez mejor reflejan algunas de las reflexiones que Francisca Aguirre realiza en torno a la labor de la escritura poética.

No solo es un oficio laborioso (“esfuerzo, trabajo puntual y minucioso”...), sino también lo declara como un hecho inútil (“desmentido, inútil, inaudita, imposible”...). Esta idea está presente también en otros poemas de la autora y se puede relacionar con la dificultad que conlleva escribir poesía y, a pesar de la belleza y el consuelo que puede proporcionar –“lo hiciste para cubrir aquellas tus heridas” (v.15), también es un oficio complejo, especialmente –como ya he mencionado- en la época que Aguirre escribe estas composiciones poéticas en la que la poesía es un oficio poco valorado en la sociedad y mucho más en el caso de las mujeres.

En sus entrevistas Aguirre habla sobre el obstáculo de ser mujer y dedicarse a un oficio del pensamiento que además no genera dinero:

Francisca: Yo nací en el 30, por lo tanto, lógicamente debería haber pertenecido a lo que se ha llamado la Generación del 40-50, pero como publiqué muy tarde, con *Ítaca*, me he quedado como en un columpio generacional. De cualquier manera, hay que decir que con respecto a la literatura en general, y de la poesía en particular, las mujeres estamos poco favorecidas, porque ha habido y hay mujeres llenísimas de talento, como Rosa Chacel, Mercè Rodoreda, Gloria fuertes, o Carmen Conde, Julia Uceda, Elena Santiago... que han tenido que hacer unos inmensos esfuerzos para hacerse visibles. Las mujeres no hemos tenido nunca suerte en esos territorios. La suerte es un factor que nos hemos tenido que trabajar nosotras con

muchísimo esfuerzo, siempre ha sido así, y no te creas que ha variado mucho en los tiempos actuales. Sucede una doble coincidencia nefasta: por un lado el propio hecho de ser mujer con lo que eso ha significado a lo largo de la historia, por otro, el hecho de que nos dedicamos a labores del pensamiento que no producen dinero, que no producen frutos crematísticos, que lo único que producen son pequeños libros que lee poca gente. Entonces, ¿qué haces con eso?²⁸

Por otra parte, en alguna composición poética, Aguirre señala la necesidad de que su trabajo sea reconocido. Los poetas tienen en esta época una obra reconocida, muchos con puestos de responsabilidad y participan en múltiples actividades culturales, mientras que la producción poética de autoría femenina no es objeto de estudios críticos, muchas veces porque también tiene problemas a la hora de poder publicar sus obras, nadie se detiene a comprobar su trabajo, como bien expresa en el poema “Desde fuera” (Aguirre, 2000: 33-34): “¿quién sería el extraño que quisiera/comprobar tu trabajo?” (v.26-27).

Otro de los poemas en los que la autora señala esa dificultad de la escritura poética es “Oficio de tinieblas” (Aguirre, 2000:117), que se incluye en su segunda obra publicada, *Los trescientos escalones* (1973-1976). El propio título del poema remite a esa oscuridad a la que se enfrenta el poeta, haciendo referencia al acto litúrgico denominado “oficio de tinieblas”, que se celebra cada miércoles de ceniza y en el que se reproduce la angustia vivida por Jesucristo. Curiosamente esta composición se la dedica a su marido Félix. El sujeto poético describe el arte de enlazar los versos como algo precario, repleto de sombras, y así como el título remite a la tradición cristiana, desde el primer verso la voz poética se dirige a “Dios”: “Este oficio, Dios mío, tan precario” (v.1).

A pesar de la dificultad que supone la escritura de los poemas, el sujeto poético confiesa en estos versos la necesidad de escribir poesía: “qué desatino necesario” (v.10). El poema finaliza con esa dualidad mencionada anteriormente, a través de la antítesis, el sujeto poético define el arte de escribir como algo laborioso e incluso inalcanzable, y sin embargo tan necesario y hermoso:

Qué oficio tan humilde y ambicioso,
que meta inalcanzable,
qué hermoso oficio
para dejarse en él la vida entera. (v.20-25)

²⁸ Ver Anexo I.

En el poema, Francisca Aguirre declara de nuevo una realidad de su propia vida, ya que la autora, hoy día, con sus 86 años, sigue escribiendo poemas, “dejándose la vida entera” en este oficio tan maravilloso.

Esta necesidad que siente de expresarse a través de la palabra no es exclusiva de Francisca Aguirre, sino también de otras poetas de posguerra, como María Beneyto, Pilar Paz Pasamar, Gloria Fuertes, Ángela Figuera... Por ejemplo, Ángela Figuera recurre en muchos de sus poemas a la metáfora de la escritura con la maternidad:

Sí, también yo quisiera ser palabra desnuda.
Ser un ala sin plumas en un cielo sin aire.
Ser un oro sin peso, un soñar sin raíces,
un sonido sin nadie...
Pero mis versos nacen redondos como frutos,
envueltos en la pulpa caliente de mi carne.
(Figuera en Payeras, 2009a: 255)

Así, además de recuperar sus recuerdos y expresar sus sentimientos a través de los versos, muchos de los poemas son una clara manifestación de que la poesía no es un arte exclusivo de los hombres, sino que ellas también pueden y tienen todo el derecho de escribir, y sobre todo van exigiendo a través de sus versos que su obra sea considerada por la crítica literaria.

La reflexión metapoética también está presente en el libro *Conversaciones con mi animal de compañía* (Aguirre, 2012), como se observa en el poema “11” (Aguirre, 2012: 28-29) en el que la voz poética reflexiona en torno a lo que realiza y como, poco a poco, va escribiendo el libro: “de instante en instante/ esto es cada vez más un libro” (v.8-9). El sujeto poético confiesa que está consiguiendo el libro, pero con cierta modestia: “Ya sé que es un libro muy al uso” (v.10) y por ello también es significativo que la conversación del sujeto poético sea con una salamandra, quien le sugiere que debe darle al libro un toque cultural: “Yo de literatura entiendo poco/ pero creo que no te vendría mal un toque cultural” (v.15-16). Así en algunas composiciones la propia autora alude a la sencillez y al lenguaje coloquial que utiliza en su poesía, rasgo esencial en su producción –sobre todo en sus últimos libros publicados, como señalan los críticos que se han aproximado a su obra. Díaz de Castro destaca su proximidad al tono conversacional en su libro *Nanas para dormir desperdicios*:

El conjunto se nos presenta en su tono conversacional, con alguna caída pero también con acuñaciones que son verdaderos aciertos, como un libro sin pretensiones

de solemnidad ni otro misterio que el que la autora atisba desde siempre en el envés de lo cotidiano, a veces recordándonos lo obvio, y muchas otras abriendo la herida de lo colectivo, para que el lector no olvide cierta historia. (Díaz de Castro, 2008)

Manuel Rico incide también en ese rasgo de sencillez expresiva que caracteriza a la poeta, en este caso de su libro *Historia de una anatomía*:

El conjunto de su obra, que en buena medida descansa en la memoria y en una mirada ácida y tierna a la vez sobre los años de nuestra posguerra, tiene el extraño equilibrio que aporta la mezcla de un lirismo intenso y una expresión directa, conversacional. Es además una poesía de raíz existencialista y apegada a lo cotidiano. (Rico, 2011)

Ambos críticos, Díaz de Castro y Rico, coinciden en el tono directo y conversacional de la poesía de Francisca Aguirre, siendo reseñas literarias de dos libros distintos. Asimismo, ambos señalan también la importancia de lo cotidiano en la poética de esta autora: los objetos más cercanos dan pie en muchas ocasiones a la composición del poema, como tantas otras autoras.

En relación a esa modestia presente en algunas composiciones de Francisca Aguirre, también se observa en otras poetisas de la generación anterior a ella o coetáneas, ya que no se olvidan que son mujeres escritoras y son conscientes de que su vocación puede no ser entendida por la sociedad, como bien explica María Payeras en “Las promociones poéticas femeninas de la posguerra ante su oficio: cuestiones de autoría”:

Por supuesto, estas escritoras son conscientes de que su vocación no será bien comprendida, y alguna de ellas recurre a la “*captatio benevolentiae*” afectando que la suya es una ocupación insignificante o para la que no están bien dotadas de talento. Se trata, desde luego, de un planteamiento residual, un subterfugio tradicional en la literatura de autoría femenina para hacerse perdonar el hecho de escribir. (Payeras, 2007: 54-55)

Sin embargo, bajo la sencillez expresiva y el tono conversacional, se observa en su poética el sustrato cultural que ha ido obteniendo a lo largo de su vida y de forma prácticamente autodidacta —como señala Jurado Morales:

Sin una educación reglada —apenas las clases particulares que un maestro republicano le da entre 1943 y 1944—, «construye una cultura de acarreo, marcada por un subjetivismo inevitable». (2013: 35)

Retomando el poema la autora también remite a los libros de Tolkien que han tenido mucho éxito: “fijate en Tolkien que se ha hecho de oro” (v.21). En este sentido la autora introduce un aspecto fundamental en relación a la literatura que es la sociedad de consumo. En esta composición la autora expresa indirectamente el deseo de que su obra sea leída por el público: “a lo mejor, una vez corregido, quizá les guste” (v.13).

La autora compagina su escritura con las labores de la casa y ello también es un tema presente en su obra literaria. En este libro, en el poema “12” (Aguirre, 2012: 30-31), el sujeto poético describe la ardua e interminable tarea de ser ama de casa a través de la metáfora de la cinta de Moebius: “La casa es algo muy parecido a la cinta de Moebius” (v.5), por tanto, un continuo que no tiene fin. Así la autora plantea con sentido del humor la complejidad e infinidad de tareas que requiere una casa, dando lugar a la enfermedad del “síndrome del ama de casa” (v. 19).

Resulta curioso observar en la poesía de Francisca Aguirre la presencia de términos y símbolos relacionados con la ciencia y la medicina; por ejemplo, la metáfora de Moebius, la relevancia que adquiere la teoría de Darwin en este último libro, o el campo semántico del cuerpo humano en *Historia de una anatomía* (Aguirre, 2010).

En el poema “Oficio de tinieblas” (Aguirre, 2000:117) aparece también de nuevo la dificultad que supone la escritura de la poesía puesto que paradójicamente solo tenemos las palabras para expresar lo que sentimos y describir lo que vemos, como señala al inicio: “Este oficio, Dios mío, tan precario/de ir conjuntando la mirada y el verbo” (v.1-2), pero el lenguaje se declara insuficiente: “palabras más, ayes, quejidos” (v.19), como ya expresaron Bécquer y los románticos.

Sin embargo, a través de nuevo de la antítesis expresa esa dificultad que supone escribir poesía, pero a la vez la necesidad que siente de realizarlo: “osadía irremediable”, “desatino necesario” ... También ofrece diferentes rasgos del lenguaje de la poesía: el carácter de oralidad “éste de transmitir la vida boca a boca” (v.11), y el simbolismo que tiene: “de defender al árbol como a un hombre/y defender al hombre como a un planeta...” (v.12-13).

A pesar de esa laboriosidad que supone componer poemas, el sujeto poético confiesa la necesidad de la escritura a través de la hipérbole para remarcar la importancia que tiene para ella esta labor, como declaró en una entrevista: “Al final lo único que merece la pena es escribir y jugarse la vida en ello” (Sanz, 2001), como también afirma en los versos finales del poema: “qué hermoso oficio/para dejarse en

él la vida entera” (v. 23-24). Así la poesía se convierte en el cauce expresivo de Francisca Aguirre, se confiesa a través de la palabra poética.

Algunos poemas de *Los trescientos escalones* (Aguirre, 2000:89-156) pretenden ser una especie de homenaje a diferentes poetas. Uno de los más presentes –como ya he ido mencionando— es Antonio Machado. Sin embargo, aparecen otros autores a lo largo de su obra como se observa por ejemplo en “Decía que se llamaba Olga Orozco” (Aguirre, 2000:119-120). El poema remite a la poeta argentina Olga Orozco –como el propio título indica y la voz poética afirma conocerla a través de sus libros: “De ella supe/ algunas cosas por sus libros” (v.32-33). Es importante cómo la voz poética expresa el deseo de querer recuperarla para que no caiga en olvido. También es significativo que aparece de nuevo la capacidad de consuelo que tiene la poesía:

Tal vez ella no lo supiera,
pero en la gran baraja de la vida
su carta es el consuelo. (v. 41-43)

Asimismo, aparece el tema de cómo las obras que se componen sobreviven a la muerte del creador y el valor que tienen: “Nunca podrá morir del todo:” (v.44).

4.2. Los productos culturales. La evasión y el refugio.

A pesar de la precaria situación económica, del miedo y el caos que invadía la infancia de Francisca Aguirre, lo cierto es que a través de sus páginas la autora también remite al recuerdo de momentos maravillosos y alegres, pequeñas cosas que le daban un respiro en medio del horror por el que estaban pasando. Hay varias referencias y continuos contrastes en la obra poética y en prosa de Aguirre con las que pretende remarcar que, a pesar del dolor y el sufrimiento que hay en el mundo, la vida es maravillosa:

Pero, a pesar del hambre y a pesar del miedo, la infancia, inexplicablemente,
encontraba razones para la risa, asombrosas razones para la alegría [...] ¡Qué milagro
es vivir, después de todo!” (Aguirre, 1995:37)

Muchos de los buenos momentos de su infancia los vive durante los veranos. Frente a la tristeza que representaban la lluvia y el frío del invierno –como he comentado en apartados anteriores- la autora elogia el verano, ya que, en aquella época, el buen tiempo significaba la alegría. Eran los momentos en que ella y sus

hermanas, así como tantos otros niños, podían recuperar la infancia perdida —el juego y la ilusión: “El calor era el veraneo de los pobres”, “En el verano todo era maravilloso”, “En la calle todo era aventura” (Aguirre, 1995: 72).

El sol y el calor aparecen también en su obra poética como símbolo de la alegría y recuperación de la infancia, porque además en los días de sol podían salir a la calle a jugar:

El sol estaba lejos y era lo único barato,
lo único que traía alegría sin exigirnos nada.
(v.9-10, “Paisajes de Papel”, Aguirre, 2000: 49-50)

Solo en verano el mundo parecía asequible,
Durante tres o cuatro meses saltar, correr, era la vida
(v.16-17, “Paisajes de Papel”, Aguirre, 2000: 49-50)

Asimismo, es importante el poema inicial del libro *Espejito, espejito* (Aguirre, 1995:14-15) que, como he comentado anteriormente, describe a su abuela andaluza. Se observa también en esta composición el contraste entre invierno y verano. El invierno significa de nuevo el frío, la pobreza y una realidad gris —representado a través de un largo pasillo—, frente al verano en el que se sienten “ricos”, esa riqueza simboliza para la autora la alegría:

El mundo gira muy lento
cuando tienes pocos años;
el invierno era un pasillo
interminable y extraño.
Pero un día, de repente,
amanecía el verano.
Ahora, decía mi abuela,
Somos ricos por un rato: (v.13-20)

La autora rememora los veranos que pasaban en Alicante con sus tíos. Resulta curioso el contraste que realiza Francisca Aguirre en cuanto a las diferencias que había entre unas relaciones familiares y otras. La autora confiesa que ella y sus hermanas eran más felices en la casa de sus tíos Mari y Pepe —quienes apenas tenían para comer— que en casa de la hermana de su padre, la tía Jesusa, que era rica, porque en esta casa, a pesar de sus recursos económicos, las niñas no disfrutaban, no eran felices: “Pero estábamos deseando salir de aquella abundancia para volver a la miseria, a la casa de la tía Mari. Porque allí, aunque no comíamos éramos felices.” (Aguirre, 1995:93).

La autora relata y contrasta los dos hogares para incidir en la idea de que el dinero no es sinónimo de felicidad. Aguirre confiesa que a pesar de la tragedia vivida consiguió recuperar en algunos momentos su infancia, gracias a una familia maravillosa y gracias a la playa: “¡Ay Alicante, mediterránea y marinera! Alguna vez fui niña allá en tus playas, alguna vez, cuando Dios quiso”. (Aguirre, 1995:93).

En la trágica y conflictiva situación que vivían, Francisca Aguirre y su familia encontraron el refugio perfecto. A lo largo de toda la obra literaria de Aguirre diferentes artes –la literatura, la música, la pintura y el cine— adquieren un papel primordial. Estos productos culturales tienen una gran presencia en la infancia de la autora y representan siempre momentos de felicidad para ella y para los restantes miembros de su familia. De esta forma el arte se convierte en un método de evasión, una forma de sobrevivir a la tragedia, la rutina y la ignominia cotidiana.

Este valor del arte lo han destacado muchos investigadores, psicólogos, escritores, músicos... Resulta significativa la definición del arte que ofrece, por ejemplo, la psicóloga Ileana Mosquera en un artículo sobre la influencia de la música en la psique humana: “El arte es definido en general como una herramienta simbólica que provoca, retiene e induce emociones ambivalentes, produciendo en la vida afectiva y en los pensamientos de las personas cierta confusión que operan a su vez sentimientos híbridos” (Mosquera, 2013: 34). Este estudio será tenido en cuenta también en el análisis de la relevancia de la música en la poesía de Aguirre.

Así pues, esta influencia afectiva se refleja en los poemas de Francisca Aguirre, quien confiesa la alegría que le aportan los productos culturales, pero también se refleja el efecto catártico, como se convierten en medios para liberarse del dolor.

A lo largo de la historia se ha señalado la relevancia que tiene la literatura -y también otras artes- para el consuelo del alma, como un proceso catártico en el que el sujeto (escritor o lector) se libera de las emociones y recuerdos negativos a través de la palabra. Uno de los primeros en tratar esto fue Aristóteles, que asoció la “catarsis” con el género de la tragedia -como señala Ángel Sánchez Palencia:

Es, pues, la tragedia imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies (*deaderezos*) en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante compasión y temor lleva a cabo la *kátharsis* de tales afecciones (Sánchez, 1996:129).

Por otra parte, Ángel Sánchez define los tres significados que tiene el término “catarsis”: fisiológico, religioso y psíquico:

En sentido fisiológico, el término *kátharsis* pertenece propiamente al lenguaje técnico de la medicina y corresponde al español *purgamiento o purgación*, que es el sentido de *catarsis* que recoge el *Diccionario de la Lengua española* en su cuarta acepción: “Expulsión espontánea o provocada de sustancias nocivas al organismo” [...]

En sentido religioso, *kátharsis* corresponde al español expiación o purificación, del latín *purificatio* y éste, de *purificare*; de *purus* y *facere*, es decir, hacer puro que, desde el primer sentido material de «quitar de una cosa lo que le es extraño, dejándola en el ser y perfección que debe tener según su calidad» pasa, a través de la extensión a una cosa no material, al sentido propiamente religioso de liberación de ciertas impurezas y culpas merced a la ejecución de ceremonias o sacrificios prescritos por la ley o la costumbre religiosa.

Por último, *kátharsis* posee un sentido psíquico, relativo al alma. Prevenimos a continuación la objeción que consistiría en que reprochamos la ausencia de precisión en nuestro empleo de la palabra *alma*. Utilizamos un término tan vago como es *alma*, grávido de ecos que proceden de toda la historia de la civilización occidental, desconsiderando —quizá con ligereza— la dificultad que entraña nuestra elección por mor de conservar su riqueza significativa. También, con ánimo de distinguir el sentido psíquico de la *kátharsis* que tratamos de exponer, proveniente de los antiguos griegos, del empleo y, por ende, de la significación particular que de la catarsis ha hecho la psicología; especialmente los psicoanalistas, sobre todo, Breuer y Freud, que utilizan el término para designar la operación psiquiátrica que consiste en traer a la conciencia una idea o un recuerdo cuya represión produce problemas mentales, y liberar así al sujeto. (Sánchez, 1996: 143)

Es este último sentido el que es relevante en el ámbito de la literatura que sirve para el consuelo, para sanar las heridas; y el que se refleja en la obra de Francisca Aguirre: contar el pasado le liberará del dolor —como se observa también desde un enfoque psicológico. Sin embargo, ese efecto catártico no será solo para ella, el sujeto creador, sino también para sus lectores. A este respecto resulta interesante el artículo “Articulación de terapias a través del tiempo: literatura y psicología” de Lola Esteva de Llobet (Esteva, 2014: 11-36).

Esteva localiza diferentes autores que reconocen en sus obras el valor catártico y terapéutico que ha tenido para ellos la escritura y también el valor curativo de la música. Destaca un libro llamado *Arboleda de los enfermos* del siglo XV en el que Teresa de Cartagena, que padecía de sordera desde joven, explicaba los sufrimientos físicos y psíquicos que le producía esta enfermedad. En la introducción, la autora justifica su escritura y no solo para remedio de sus males, sino para remedio y consuelo de todos aquellos que padecieren algún trastorno de la salud física y psíquica. Así señala ya el valor de la escritura como necesidad de comunicación y como búsqueda de refugio y consuelo. Lola Esteva pone varios ejemplos de autores y obras que ya

inciden en este valor del texto literario, como objeto leído o escrito. Así resulta interesante la valoración que realiza de *El Quijote*, destacando ese valor catártico y terapéutico de la lectura:

En su ingeniosa voluntad de ser algo nuevo, ese hidalgo cincuentón, llamado Alonso Quijano, el Bueno, se transformará en ente de ficción, y aunque se convierte en una caricatura, en un espantajo de la andante caballería libresca, tiene muy claro que la función del arte y de la literatura es catártica y reparadora, porque implica conocimiento y maduración psicológica, como decía Freud, “son nuestros poetas y literatos nuestros maestros en el conocimiento del alma” (1908). Recuerden por un momento aquel estupendo pasaje en que don Quijote le aconseja al canónigo de Toledo que lea estos libros, y verá cómo le destierran la melancolía que tuviere y le mejoran la condición, si acaso la tiene mala (I, 50). (Esteva, 2014: 14).

Las conclusiones del artículo son sumamente significativas ya que afirma el poder curativo no solamente de la literatura, sino del arte y la música, ayudando al ser humano a superar la melancolía, así como a poder contar los secretos del pasado, especialmente en el caso de las mujeres:

La literatura, el arte y la música pueden ser poderosos antídotos contra la melancolía y la depresión, porque ayudan a la construcción de un sentido vital. En su mayoría la obra literaria, prosa y verso, demuestra que gran parte de su producción está destinada a revelar o contar una vida para superar las barreras del silencio. La Literatura es una aliada de la salud y su práctica por parte de médicos y terapeutas, la biblioterapia, forma parte de un proyecto psicológico de clínica literaria, lectura y escritura, como medios innovadores y eficaces de ayuda para la resolución de problemas físicos o emocionales.

Por estas razones hay que tener en cuenta que ese concepto de la “clínica literaria” es altamente significativo en la Historia de la Literatura de mujeres, porque las mujeres emplean la lectura y la escritura para el conocimiento, para mostrar y transmitir su arte, su ciencia o saber, o, simplemente, como remedio a sus soledades. La escritura será en estos términos una forma retrospectiva de consciencia y la consciencia es reflexión que sirve de catarsis o de justificación de la existencia y de la identidad (Esteva, 2014: 31-32).

El recuerdo de su infancia es uno de los motivos más recurrentes en la obra de Francisca Aguirre, como se ha ido analizando en el primer capítulo. La autora rememora en sus obras el dolor vivido y la experiencia traumática como niña y expresa, desde el momento presente, la constante necesidad de recuerdo, un recuerdo de un pasado que le provoca la desazón y la angustia, pero del que no puede ni quiere escapar, porque a su vez recordar y contar sus memorias es una forma de catarsis. La escritura sirve como consuelo y bálsamo que cura sus heridas, de ahí la continua referencia al campo semántico del dolor ya en su primera obra poética, *Ítaca*, como declara en el poema “Monólogo” (Aguirre, 2000: 45): “lo hiciste para cubrir aquellas tus heridas”

(v.15) y la extraordinaria metáfora que incorpora en este mismo poema: “fue un manto de palabras”, algo que cubre el cuerpo del frío –el manto- sirve a la poeta para expresar esa necesidad de cubrir el dolor existencial, plasmando los sentimientos en papel.

En varias ocasiones Francisca Aguirre expresa su necesidad de escapar a través de una metáfora singular en la literatura –la ventana- y lo logra gracias a los productos culturales, como confiesa en repetidas ocasiones en su obra autobiográfica:

Como en casa no había de nada, el descubrimiento de la lectura y de la música (la música a través de la radio, claro) fue algo absolutamente maravilloso. Por aquellas dos ventanas podíamos escapar de la triste realidad que nos había tocado en suerte. (Aguirre, 1995: 121)

La metáfora de la ventana como forma de escapar del mundo o como refugio de la realidad es un recurso frecuente en la poética de esta autora. Detrás de la ventana el sujeto poético puede contemplar la realidad como mero espectador del mundo, el encuadre por el que se observa pasar la vida, pero sin ser vistos. La ventana se convierte en la literatura, especialmente de autoría femenina, en un símbolo esencial, es la metáfora de la realidad que vive la mujer y que ya refleja Carmen Martín Gaité en sus obras: “La ventana ha tenido siempre para la mujer recluida en el hogar una doble función de compañía y consuelo en sus tareas domésticas y de espoleta para echar a volar su fantasía” (Abdulla, 2012:183). Taha Abdulla Muhammed en su tesis doctoral analiza la obra de Carmen Martín Gaité y destaca el gran valor semántico que adquiere “la ventana” para la mujer, no aparece por casualidad, sino que encierra todo un mundo de significados:

Para la mujer, la ventana es un símbolo de la rebelión contra la monotonía; la mujer encuentra su consuelo al mirar desde la ventana, para disfrutar de los sueños y contemplaciones que le ofrece un espacio de relajación para olvidar y superar sus problemas. Así mismo, la ventana representa un medio por el que la mujer puede soñar en un mundo exterior desde el interior. Es como un puente entre lo conocido y lo desconocido, es el único puerto en el cual sus ojos pueden buscar una luz y otros mundos que son diferentes y contrarios a los del hogar (Abdulla, 2012:183-184).

Así se observa también en la obra de Aguirre, como se ha visto en algunos poemas comentados de *Ítaca* en la que se observaba a la mujer contemplando la vida exterior desde dentro, observando la vida de otros. Otro ejemplo que refleja el significado de evasión y observación del mundo como espectador es uno de los poemas intercalados en *Espejito, espejito* (Aguirre, 1995:50-51). En esta composición el sujeto

poético expresa la tristeza de una infancia perdida, una infancia vista a través de la ventana, aunque en este caso el sujeto poético no distingue el género del espectador, tanto las niñas como los niños estaban “encerrados”, viendo la vida tras el cristal:

¡Ay, cuando yo era niña
los niños dónde estaban!
Estaban quietecitos
detrás de las ventanas. (v.17-20)

La autora recurre a su maestro Antonio Machado para dar comienzo al poema pues incluye a modo de prólogo dos versos de uno de sus poemas: “¡Ah, cuando yo era niño/ soñaba con los héroes de la *Iliada!*”, versos que utiliza para su propia composición y así introduce el tema la evocación de los sueños infantiles para incidir en la idea de la pérdida de la infancia:

¡Ay, cuando yo era niña
los héroes dónde estaban!
Allá por el cuarenta
malos tiempos soplaban. (v.1-4)

La presencia o mejor dicho la ausencia del héroe es un motivo recurrente en la poética del Grupo del 50: Ángel González (“Antífrasis: a un héroe”), Caballero Bonald (*Descrédito del héroe*), José Hierro (“Epitafio para la tumba de un héroe”) ... No solamente es importante la aparición del héroe en sus poemas, sino sobre todo la desmitificación de los considerados héroes a lo largo de la historia y sobre todo de la mitología. La poesía de los autores y autoras que vivieron la Guerra Civil buscan los héroes mitológicos y literarios como refugio de las experiencias reales que están viviendo. Aguirre se da cuenta de que esos supuestos héroes no están, por ello el lamento y la búsqueda sin respuesta “¡Ay, cuando yo era niña/ los héroes dónde estaban!”. Por esa ausencia, Aguirre rechaza y desacredita en sus poemas a esos héroes, incapaces de ofrecerles la salvación; lo cual se refleja muy claramente en su primera obra, *Ítaca* (Aguirre, 2000:25-88), en la que deconstruye el mito de Ulises, centrándose en la figura femenina de Penélope.

El sujeto poético explica en este poema que no solamente ella perdió los sueños infantiles cuestionándose dónde están los personajes maravillosos de sus lecturas. La autora quiere dejar constancia que esta pérdida de la infancia no fue un hecho aislado de ella, sino que –debido a la época que estaban viviendo- “el cuarenta”, unos años en

los que “malos tiempos soplaban” –la infancia se perdió escondida detrás de esas ventanas. La autora se adhiere a un colectivo: los niños; no reclama su infancia, sino la de todos. Asimismo, esa ventana se convierte en la metáfora del refugio de la realidad que están viviendo, pero a su vez es la única forma que tienen de poder ser espectadores de ese mundo:

¡Ay, cuando yo era niña
qué dulces las ventanas!
¡Qué abiertas y qué altas
estaban las ventanas!
Sólo daban al aire
entonces las ventanas.

Mi infancia se pasó
detrás de la ventana. (v.18-25)

El placer y cariño que nuestra poeta siente hacia la literatura es expresado en repetidas ocasiones en sus poemas, así como en su obra autobiográfica y muchas de las entrevistas realizadas: “Descubrir los libros ha sido uno de los pocos regalos que la vida me ha hecho” (Aguirre, 1995:21). Uno de los más significativos para Aguirre es *El último mohicano* ya que fue uno de sus primeros libros y gracia a él entró en el mundo de lo maravilloso, recuperando la infancia perdida, como bien explica en el poema que tiene el mismo título:

Cierto que no tuvimos nada,
que muchas veces nos faltaba todo.
Pero aunque algunos días no comimos,
tuvimos una radio para oír a Beethoven,
y un día de Reyes de mil novecientos cuarenta y cuatro
mamá y los tíos fueron al Rastro:
nos compraron tres libros:
La cuesta encantada, Nómadas del Norte
y El último mohicano
y de la mano de ese indio solitario
entramos en el mundo de lo maravilloso
y lo tuvimos todo para siempre.
(v.54-67, “El último mohicano”, Aguirre, 2000: 152)

Así pues, Francisca Aguirre, junto a sus hermanas, se construye una vida ficticia a través de los mundos imaginarios que le ofrecen sus lecturas. Tal como señala Montserrat Huguet “para muchísimas mujeres la literatura fue un lugar de autodescubrimiento y reafirmación en la juventud, una vía de escape juvenil a la que muchas escritoras aludieron en su madurez” (Huguet, 2013:17).

Así la lectura sirve a la poeta como instrumento de evasión, pero además recurrirá a la escritura, poemas y textos en prosa, para deshacerse de su dolor, y también para contar a los lectores su “herida absurda” –como afirma Marco Federici en el artículo sobre la obra de esta poeta:

Da strumento di evasione, la lettura (la poesia) diviene il mezzo in cui ritrovarsi negli altri, mentre la scrittura è il tramite unico con cui comunicare al lettore la propria *herida absurda*: in entrambi i casi si tratta di una sorta di necessità di condivisione. (Federici, 2014: 170).

Así esta vida fantástica sustituye a la real, una vida repleta de angustia existencial por la escasez económica pero también por una ausencia paterna muy temprana, injusta e incomprensible a los ojos de una niña de apenas seis años. De ahí el uso de la antítesis ante la realidad “Cierto que no tuvimos nada /que muchas veces nos faltaba todo” (v.54-55) frente al mundo de la literatura donde consiguen tenerlo todo: “entramos en el mundo de lo maravilloso/ y lo tuvimos todo para siempre” (v.66-67). En el mismo poema también se alude a la importancia que tuvo la música en sus vidas –algo esencial para Aguirre y que influye significativamente en su poética. De nuevo a través de la antítesis el sujeto poético da más sentido al hecho de escuchar la radio y tener unos cuantos libros que a poder comer.

En algunas ocasiones la autora recurre a elementos propios del cuento y del mundo infantil –como he analizado en relación al título *Espejito, espejito* (Aguirre, 1995). Esta fórmula propia de los cuentos es utilizada por la autora como voz y recuerdo de su pasado, pero también como refugio del sufrimiento vivido durante su infancia, intentando hacerse creer a ella misma que lo que va a relatar no es su historia real sino un cuento.

Esta relevancia que adquieren los elementos propios de los cuentos infantiles y en general de la literatura como refugio y salvación también se encuentra en otros escritores de esa “Generación herida”, o “Generación de los niños de la Guerra Civil”. Un claro ejemplo de ello –comentado anteriormente en otro de los capítulos del presente estudio- es Ana María Matute, quien ha reconocido la relevancia de la literatura infantil no solo en su obra, sino en su vida –como expone el crítico Néstor Bórquez, transcribiendo las propias palabras de la escritora: “si no hubiese podido participar del mundo de los cuentos y si no hubiese podido inventarme mis propios mundos, me habría muerto” (Bórquez, 2011:165).

A través de varios recursos la voz poética ensalza la figura materna. Francisca Aguirre describe el estado catatónico en el que se quedó su madre tras la pérdida de su marido: “Mamá se quedó como un espejo sin azogue” (v.31). De nuevo la importancia del símbolo del espejo, una metáfora que sirve como reflejo del estado de ánimo de su madre. Sin embargo, la madre no podía permitirse ese estado ya que tenía una familia que cuidar y gracias a las hijas la madre regresó a la realidad:

Lo perdió todo
salvo un hilo delgado que la unía a nosotras,
y por aquel inconcebible puente
-como tres hormiguitas-
íbamos y veníamos a su estatua de vidrio
restituyéndole el azogue.
Volvió a nosotras desde el país del hielo (v. 32-38)

Las imágenes del “espejo” y la “estatua” son frecuentes en la obra poética de Francisca Aguirre, como en el poema “Espejismo: Penélope y la mujer de Lot” (Aguirre, 2000: 39). Resulta imprescindible señalar como esos términos siempre sirven para hacer referencia a la imagen femenina, marcando la pasividad o la inmovilidad de la mujer, que ha sufrido una tragedia, normalmente la separación del ser amado; en el caso de la madre de Francisca Aguirre, la muerte de su marido.

A pesar de la pobreza económica, la madre consiguió salir adelante y darles a sus hijas una “infancia feliz”, ofreciéndoles la evasión de la cruda realidad en el maravilloso mundo de la lectura y la música. Por todo ello la autora dedica este extraordinario y emotivo poema a su madre:

Mamá fue nuestro Espasa,
fue nuestro Guerrero del Antifaz,
el País de las Hadas,
la abundancia dentro de la miseria,
nuestro mejor amigo, ... (v.42-46)

Así pues, la madre se convirtió para sus hijas en la fuente de sabiduría, expresado a través de la metáfora “Espasa”, su protección y fortaleza “Guerrero del Antifaz” y además les permitió recuperar su infancia robada a través de lo maravilloso y vivir en el “País de las Hadas”. Asimismo, como relata la voz poética, la madre consiguió mantener vivo el recuerdo del padre: “la que hizo posible que papá no muriera” (v.49), no solo a través de los cuadros que pudo guardar, sino también hablándoles a sus hijas de él:

Mamá fue quien nos dijo que mi padre admiraba a los griegos,
que adoraba los libros,
que no podía vivir sin la música
y que fue amigo de Unamuno. (v.51-54)

En los dos primeros versos se observa una perfecta antítesis “No tuve nada, lo tuve todo” que sintetiza el constante sentimiento de Aguirre. A pesar de las circunstancias adversas que vivió y los pocos recursos materiales, recuerda el pasado, se considera afortunada y agradece con cariño todo lo que le pudo dar su familia:

No tuve nada y, sin embargo, de algún modo,
comprendo que lo tuve todo. (v.1-2)

Otro de los libros que señala la autora como fundamental refugio de su tristeza es *Alicia en el país de las maravillas*. La influencia de sus lecturas se refleja continuamente en las obras de la autora, como los elementos y fórmulas características del cuento popular que se han analizado en relación a *Espejito, espejito* (Aguirre, 1995). Aunque en la obra poética de Aguirre los elementos fantásticos no son frecuentes, la poeta quiere dejar constancia de la importancia que tuvieron esos cuentos maravillosos e infantiles, no solo como fuente de recursos literarios, sino sobre todo como refugio del sufrimiento de su vida real. La lectura de libros de cuentos de hadas y aventuras se convierten pues en la forma de poder huir, al menos durante unas horas, de esa vida trágica que vive la autora, y así lo señala también el crítico italiano:

Le prime letture sono storie di evasione, racconti di fate o di avventure che permettevano la fuga da una realtà che, suo malgrado, era costretta a vivere; in particolare *Alice nel paese delle meraviglie* è identificato dalla stessa Aguirre come il libro da cui imparò a ridere delle ostilità del mondo circostante, fino a prendersene gioco. (Federici, 2014: 168-169).

Estas lecturas, especialmente *Alicia* proporcionan a la autora un cierto sentido del humor, que sí está presente en sus textos, especialmente a través de la ironía:

Para mí *Alicia en el país de las maravillas* fue la maravilla en el país de las tinieblas. Con ese libro aprendí a reírme del mundo hostil que me rodeaba. El señor Carroll nos enseñó a mis hermanas y a mí a sacarle la lengua a todo lo feo y opresivo. Estoy segura de que mi agradecimiento para con ese libro me sobrevivirá. (Aguirre, 1995: 121)

En el poema “Apariciones” de *Pavana del desasosiego* (Aguirre, 2000: 300-301) el sujeto poético rememora el pasado, deteniéndose en los recuerdos positivos de su infancia, que le ofrecieron las canciones, los juegos infantiles o la lectura. A través de una puerta, la voz poética se traslada a los años de su infancia, recordando lo maravilloso:

con su puerta entreabierta a la que asoma
el atónito rostro de los diminutivos,
la maligna sonrisa del gato de Cheshire,
aquella tapia con sus madre selvas,
el bastidor con su eterno bordado,
el corro de la patata, el escondite inglés... (v.16-21)

En estos versos el sujeto poético hace referencia a su niñez, pero desde una perspectiva más optimista y alegre, ya que recuerda los juegos propios de los niños, así como la alusión a una de sus obras literarias preferidas, que marcaron su infancia – como declara en otros poemas- ya que aparece “el gato de Cheshire”, personaje ficticio de *Alicia en el país de las maravillas*.

De nuevo en estos versos los productos culturales –la literatura, a través del gato de Cheshire, y la música de Schubert- aparecen como salvación del sujeto poético, de la autora que vivió un tiempo en el que ser niño era casi imposible:

viven para decirte que has vivido,
huelen entre las páginas de un libro,
calientan en el hueco de un dedal
y como la imposible sonrisa del gato de Cheshire
de pronto se aparecen, se quedan ante ti
como el aroma, como el perfume intenso del amor,
como huele la música de Schubert
o quizás como huelen los milagros,

como huele el cristal,
como huelen la luz y las campanas. (v.35-44)

La figura de la sinestesia es constante en el poema. La voz poética mezcla varios elementos auditivos (la música de Schubert, las campanas, ...) y lo visual (el cristal, la luz...) con el sentido del olfato (a través de la repetición del verbo “oler” y los sustantivos como “perfume” y “aroma). A través de esta sinestesia la voz poética alude a esos recuerdos de infancia que quiere recuperar y que mezcla a través de los sentidos.

Resulta muy significativa la asociación que realiza Francisca Aguirre en su obra entre los olores y la música con el recuerdo de momentos pasados, como en uno de los

pasajes de *Espejito, espejito* en el que la autora asocia el “olor” del hambre con la música que se escuchaba:

Muchas veces he comentado que cuando escucho algunas canciones de aquella época siento un hambre terrible. Debe ser aquello que leía Pavlov del reflejo condicionado. Hay que ver cómo cantaba la gente en mil novecientos cuarenta y tres: abrías una ventana y te asaltaba un guirigay de voces y de músicas mezclado con el olor a hambre. (Aguirre, 1995:65)

O cuando se acuerda de los veranos pasados en Alicante, los asocia a un olor y a una música alegre:

Dentro de mí oigo una musiquilla juguetona y huelo a brea y Alicante y su luz cegadora me convierten de nuevo en habitante suyo. La música del eterno presente que es la infancia tira de mis dos trenzas y me deja varada en esta playa. Hasta el final nadie es dichoso. Pero, sin duda, aquello era el principio y, sin embargo, nosotros éramos felices. (Aguirre, 1995:89)

En las últimas décadas ha habido una tendencia al estudio de la importancia que tiene el gusto del olfato –y también la asociación de la música- relacionado con la memoria, con los recuerdos. Por ejemplo, Guillermo Jaim Etcheverry argumenta esta idea ofreciendo un ejemplo del fragmento de la novela *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust, que ya había mencionado anteriormente en el comentario de un poema de Francisca Aguirre:

Los olores y sabores, más allá de sus efectos placenteros o desagradables, están íntimamente ligados a la evocación, tienen que ver con la memoria. En su obra *En busca del tiempo perdido*, Marcel Proust consigna su ya famosa reflexión sobre la capacidad de evocación de un bizcocho en el té: “Cuando ya nada queda del pasado, después que las personas han muerto, luego que las cosas se han roto y desparramado... su perfume y su sabor permanecen en equilibrio mucho tiempo, como almas... resistiendo tenazmente, en pequeñas y casi impalpables gotas de su esencia, el inmenso edificio de la memoria”. Al igual que Proust al percibir el olor de la magdalena, de pronto, un aroma nos hace recordar algo sepultado profundamente en nuestra memoria y basta ese olor para recrear todo un mundo de vivencias y sensaciones (Jaim, 2005:170).

Son muchos los psicólogos, sociólogos, escritores y científicos que han señalado la asociación del recuerdo con los olores y también con el sonido. Es significativo el artículo “Sociología del olor” de Anthony Sinnott (Sinnott, 2003) en el que ofrece un análisis de la importancia del sentido del olfato física, social y psicológicamente. Así Sinnott acude a varios científicos (Kipling, Gilbert y Wysocki, Hellen Keller...) que

investigaron en torno a los olores y algunos demostraron científicamente la relación entre los olores y la memoria del pasado.

“Kipling decía que “Más que los sonidos o las imágenes, los olores pueden mover las fibras del corazón”. [...] Según Gilbert y Wysocki (1987: 524) alguien escribió:

Uno de mis olores favoritos es el estiércol de vaca. ¡Sí! Me trae recuerdos de cuando estaba en la granja de mi tía, en el sur de Ohio. Las vacaciones que pasé ahí fueron las más felices de mi niñez, y cualquier olor a granja evoca maravillosos recuerdos.

Helen Keller pensaba lo mismo: “El olfato es un poderoso hechicero que nos transporta a través de miles de millas y de todos los años que hemos vivido. El olor a fruta me lleva a mi casa sureña, a mis juegos de niña en la huerta de durazno. Otros olores, instantáneos y fugaces, hacen que mi corazón se llene de alegría o se achique con el recuerdo del dolor” (1908: 574). El olfato podrá ser un “ángel caído”, olvidado y menospreciado, pero no deja de ser un “poderoso hechicero”, en particular en lo que se refiere a la memoria. Para algunos, los olores evocan recuerdos (cfr. Gibbons, 1986); para otros, los recuerdos evocan olores. (Sinnott, 2003: 436-437).

Asimismo, también resulta interesante que Anthony Sinnot acude a algunos escritores para defender su tesis:

En su novela autobiográfica *Retrato del artista adolescente*, James Joyce como Stephen Dedalus recuerda su niñez y sus días en la escuela como una sucesión constante de olores: el “raro” olor del hule sobre su cama; su madre, que “olía mejor que su padre”; y le encantaba el “olor tan agradable” de las zapatillas de su madre que se calentaban ante la chimenea. [...] George Orwell también recordaba sus días de escolar en términos olfativos: “un dejo de algo frío y maloliente -una especie de mezcla de medias sudadas, toallas sucias, olores fecales soplando por los corredores, tenedores con comida vieja entre los dientes, cocido de pescuezo de cordero y el azotar de las puertas de los lavatorios y el eco de las bacinicas en los dormitorios” (Sinnott, 2003: 437)

Muchos recuerdos se activan por un olor o un sonido, la música activa el cerebro en torno a la memoria y de ahí se produce la emoción alegre o melancólica: “El comportamiento de una persona, por causa de la música, puede ser influenciado también por algún episodio del pasado, ya que la emoción inducida por la música podría ayudarle a evocar recuerdos personales de algún evento específico en su vida, pudiendo ser recuerdos con fuertes conexiones emocionales” (Mosquera, 2013:35). Asimismo, Mosquera señala que la respuesta emocional también depende de la pieza musical que se escuche: clásica, balada, romántica... (Mosquera, 2013:36), y ello también se refleja en la obra de Francisca Aguirre.

Retomando el tema de la función catártica de la lectura otro ejemplo sería el poema “El paraíso encontrado” de *Los trescientos escalones* (Aguirre, 2000:122), especialmente la última estrofa en la que se refleja la imagen de coger el libro de la estantería para ponerse a leer, en este caso, un libro de poesía, unos versos que sirven para consolarla:

Entonces, con una de las manos que aún conservo
arranco de la estantería como del árbol de la ciencia,
un volumen repleto de semillas;
y mientras oigo a los reptiles acercarse
voy dejando que crezcan hasta el pelo,
envolviéndome la cabeza,
versos consoladores
una humedad de llanto o de rocío
un musgo de palabras
que devuelve a mi estatua
su savia generosa. (v. 35-45)

Es importante el sentido del título de este poema, opuesto al del “Paraíso perdido”, referencia bíblica de la expulsión de Adán y Eva del paraíso y tópico literario difundido especialmente a partir del poema narrativo de John Milton, *Paradise Lost*. De esta forma la autora propone que ese paraíso se encuentra en la literatura y haciendo homenaje a Rousseau –como cita en el poema- defiende la necesidad de la ley de la Naturaleza, que se implanta en su propia casa: “y en el hogar cumplen la ley de la Naturaleza” (Aguirre, 2000:122). Asimismo, la idea de “El Paraíso perdido” se convierte en un tópico importante no solo en la poética de Francisca Aguirre, sino en la de muchos autores que vivieron la Guerra Civil como niños y que –como ya se ha mencionado- les robaron su infancia, el que fue o pudo haber sido su paraíso infantil.

Desde los primeros versos del poema, la voz poética expresa diferentes sentimientos entre los que destacan la nostalgia, el hastío y el cansancio vital: “Desesperada/ejerzo un entusiasmo melancólico. Se me caen los objetos y la vida...” (v.1-3). Ello no solo se refleja en los primeros versos, sino que la voz poética recurre a la descripción de su casa como una pequeña jungla a la que se tiene que enfrentar: “Son los pequeños monstruos cotidianos/feroces y domésticos...” (v.7-8), una situación que la incomoda y le provoca tristeza: “pesa la jungla como una batalla” (v.34) y por ello busca un lugar en el que refugiarse y lo encuentra en la lectura de la poesía.

También esa función de consuelo la expresa en una de las composiciones poéticas que Aguirre incluye en su autobiografía. Tan solo hay un verso que hace referencia a ello, pero refleja perfectamente lo que suponen y significan en muchas ocasiones los libros, dejándole incluso a la literatura la misión de rescate y salvación de nuestras vidas: “que compráis un libro como si fuese un salvavidas” (v.17) (Aguirre, 1995:115).

Así pues, para Aguirre la poesía también significa la huida, la vía de escape, una forma de esconderse de la realidad. Ello se contempla en el poema “La visita” del libro *Pavana del desasosiego* (Aguirre, 2000:292-293) en el que el sujeto poético conversa con un tú al que intenta consolar, pero le recrimina que se enfrente a esa realidad y no se esconda tras la poesía:

No te aturdas ahora, temeraria,
no te escondas detrás de tus octavas,
de tus endecasílabos brillantes y tus rimas,
no huyas arropada en un romance (v.39-42)

Es un poema esencial para comprender qué es la poesía para Francisca Aguirre ya que ofrece la humanización de este género literario. La autora va definiendo lentamente qué es “la visita”, que finalmente identifica como la poesía. En esta composición vuelve a señalar el poder que tiene la poesía como consuelo del dolor a través de metáforas y sinestesias: “siembras música azul en las heridas, /intensas melodías que susurran...” (v.17-18); “Desde el lejano umbral de la melancolía/oye mi corazón tu música y tu canto” (v.24-25); relacionando la poesía con la música, rasgo muy frecuente en la poética de Aguirre y también a lo largo de la historia.

Destaca en este poema la importancia de lo sensorial en la poesía y como se mezclan incluso de forma peculiar las diferentes formas de sentir del ser humano, recurriendo a la sinestesia: “tus océanos cantarines y olorosos/tu corro de luceros y luciérnagas/, tus cascadas, tus brisas, tus jardines...” (v.7-9).

Asimismo, Aguirre reflexiona en torno al contenido de la poesía que ella escribe y finalmente declara que su obra poética es su vida:

Te ofrezco únicamente mis escombros,
pájaros de la infancia y barcos quietos,
caracolas en donde suena el llanto
como si fuera un mar.
Fotografías, calendarios, cartas...
Desperdicios de un mísero naufragio,

botín de gaviotas y cangrejos,
restos de lo que un día fue leyenda. (v.28-35)

El sujeto poético ofrece a la “poesía” lo que tiene, lo que es su vida, es decir, sus recuerdos, a los que califica de “escombros”, metáfora que sirve para incidir en el dolor y la tragedia del pasado. El dolor que le provoca el recuerdo del pasado se refleja en el campo semántico de las heridas: “descolocas recuerdos y desgracias/ siembras música azul en las heridas” (v.16-17) y remite a la grandeza de lo que fue su familia y su vida en un tiempo mejor, en el tiempo de la República, por eso ahora son “desperdicios” de un naufragio, “restos” de lo que un día fue leyenda. Contrasta el léxico negativo (“desperdicios”, “miserio”, “naufragio”, “restos”...) con el término positivo del pasado remoto: “leyenda”.

Francisca Aguirre cuenta en su obra, *Espejito, espejito* (Aguirre, 1995) que, a pesar de los pocos recursos económicos que tenía la familia, esa pasión por la lectura hacía que ella y sus hermanas ahorrasen todo el dinero para poder alquilar libros:

El descubrimiento nos convirtió en tres urracas que vivían con la única obsesión de conseguir unos céntimos para alquilar libros. Porque había una tiendecita que los alquilaba (Aguirre, 1995:122).

Esta misma anécdota también la relata en uno de los poemas de *Nanas para dormir desperdicios* (Aguirre, 2007). Aunque es cierto que en este libro la autora abandona el tema de la literatura para centrarse en la importancia de la música, sí que hay que destacar una composición poética – “Nana de los libros viejos” (Aguirre, 2007: 41-43)- en la que Aguirre rememora esa tienda de libros a la que acudía con sus hermanas para poder alquilar obras literarias. La voz poética expresa de nuevo esa necesidad de la lectura como refugio del hambre, el miedo y el frío: “Porque un libro, señores, es una prenda de abrigo” (v.17), “Y aquellas páginas marchitas/ calentaban como una gran hoguera” (v.55-56). A través de la metáfora, el símil y la hipérbole el sujeto poético describe esa realidad que pasaban y cómo la literatura se convirtió en el método para paliar la situación, para resguardarse del frío.

El sujeto poético comienza con la descripción negativa de esa tienda a la que acudían en busca de aventura:

Aquel tenducho,
porque verdaderamente
aquello era un cuchitril,

una especie de sotanillo al que se entraba
después de bajar unos cuantos peldaños, (v.1-5)

A pesar de la apariencia física de la tienda, es fundamental el valor que el sujeto poético otorga a la literatura. Contrasta la descripción física de la tienda de libros –un cuchitril-, con la metáfora que realiza ya que se convirtió en un tesoro: “aquella cueva era, /sin embargo, / la cueva del tesoro” (v.9-10). En primer lugar, a través de la metáfora “la cueva del tesoro” la voz poética contrasta de nuevo la realidad de la familia –la pobreza: “con nuestro pobre capital” (v.20)- con la ilusión de encontrar un tesoro; pero además también es algo maravilloso, propio de relatos de los piratas, de aventuras, libros que también hacen referencia a la recuperación de la infancia a través de la fantasía y los mundos maravillosos.

Las dificultades económicas por las que pasaba la familia Aguirre se reflejan en su obra y también en este poema. El sujeto poético confiesa que no podían permitirse adquirir libros caros, sin embargo declara con tono alegre que ellas se decantaban por los viejos: “Nosotras mirábamos con avidez los libros, /sobre todo los viejecitos,/ los que tenían aire de perro apaleado; /y eran como de la familia” (v.35-38). De nuevo la autora retoma el tema del “desperdicio” e incluye a los libros como “desperdicio”.

Aguirre va recordando aquellos momentos felices. La lectura se convirtió para ellas en la vida, en poder disfrutar de su infancia a través de las aventuras de los personajes literarios:

Y así, durante muchos sábados y domingos,
rodeadas de desperdicios ilustrados,
vivimos el milagro de abrigarnos
con las maravillosas páginas de Tolstoi en *Resurrección*,
con las aventuras de Marck Twain,
con las desdichas de las *Pobres gentes*, de Dostoiewsky,
con los *Viajes de Gulliver*.
Pasamos hambre con Knut Hamsun y comimos su *Pan*.
Viajamos al espacio y al fondo de los mares con Julio Verne. (v.57-65)

La vida de la familia Aguirre era, como la de muchas familias españolas en la época, terriblemente dura y triste, pero gracias al mundo de la ficción podían aislarse de la realidad, viajar a otros mundos y soñar otras vidas posibles. Los libros eran una mina: “mejor era la mina” (v.54), metáfora que incide en el valor que tenían en sus vidas esos libros, a pesar del bajo coste que pagaban como alquiler.

Las referencias a distintas obras literarias sirven para reflejar cómo ella y sus hermanas, a pesar de la tragedia, pudieron evadirse de la realidad y disfrutar de su infancia. Para ellas fue “la deslumbrante Biblioteca de Alejandría” (v.68), afirmando que fue su universidad. Cabe señalar que Aguirre es una poeta que destaca sobre todo como mujer autodidacta –como muchos otros autores de la época, en especial mujeres–, y a través de la lectura aprendió a vivir y escribir, por ello se siente afortunada: “Nadie ha tenido una universidad más mágica que aquella” (v.69).

Asimismo, la autora explica también en sus memorias que, debido a la situación económica familiar, se incorporó pronto al mundo laboral: tenía 15 años. Sin embargo, a pesar de las dificultades, Aguirre hizo todo lo posible por aprender: compraba todos los libros que le permitía su economía, conseguía poemas de poetas prohibidos (Lorca, Machado, Alberti, León Felipe...) y acudía a seminarios clandestinos de filosofía, política e historia. Así la autora se declara autodidacta y relata cómo empezó a “licenciarse en Letras”, a pesar de los problemas que ello conllevaba:

Y en aquel tenducho empecé yo mi licenciatura en Letras. Allí encontré *Nada*, *La familia de Pascual Duarte*, *Amok*, *24 horas en la vida de una mujer...* (Aguirre, 1995: 122)

En su testimonio la autora deja claro que fue leyendo aquello que iba encontrando, sin ningún tipo de criterio ni orden; pero todas esas lecturas le han ayudado y esas lecturas populares y cultas se reflejan también en su estilo literario:

En fin, el autodidactismo no es precisamente la mejor universidad, resulta bastante deficiente. Debido a esta deficiencia, a mí los clásicos me aburrían y, sin embargo, me di un hartazón de Krysnamurti que todavía me dura. Menos mal que los clásicos son muy persistentes, y un buen día me encontré leyendo a Quevedo, a Cervantes, a Lope, a Garcilaso. Y ya se quedaron a vivir conmigo. (Aguirre, 1995:122)

Aguirre no tuvo la oportunidad de formarse de otra forma. La situación económica de las familias en los años juveniles de la autora pocas veces permitía prolongar la etapa estudiantil de los hijos. Fueron años en los que España todavía estaba bajo la dictadura del general Franco y ello afectaba no solo a la situación económica de las familias españolas, sino también a la cultura y educación –especialmente universitaria– que estaba reservada para las clases sociales más altas. Además, hay que recordar que en esta época la literatura y en general todos los

productos culturales estaban muy limitados por la censura y por el aislamiento internacional del país.

En relación a este tema, Aguirre se lamenta de no haber podido estudiar en la Universidad por la precaria situación económica que había en su casa y crítica negativamente a aquellos que hoy día, teniendo la oportunidad de estudiar no la aprovechan: “Tuve demasiada hambre de cultura para que me sea posible entender esa actitud” (Aguirre, 1995: 126).

Ese interés por la literatura y la lectura dará paso a la creación literaria. Francisca Aguirre comienza a escribir poesía siendo muy joven, como declara en algunas de sus entrevistas.

La constante formación autodidacta a través de las numerosas lecturas de autores clásicos y contemporáneos se refleja en su obra. Sin embargo, resulta esencial en este apartado destacar al poeta Antonio Machado, imprescindible no solo como influencia en la poética de Francisca Aguirre, sino también en su vida: “Pero para nosotros, para la gente de mi generación, Machado fue un alimento tan básico y tan imprescindible como el pan” (Aguirre, 1995: 103). La autora describe a Antonio Machado como un profesor de moral y estética, pero ante todo como el que enseñó la importancia del humor para poder sobrevivir ante las adversidades y lo describe como uno de los mejores regalos de los que tiene el ser humano:

En él tuvimos el mejor profesor de moral y el mejor profesor de estética, si es que no son la misma cosa. Y, sobre todo, en aquellos años terribles, en los que reír era a veces muy difícil, Machado nos enseñó que la risa era sin duda una de las pocas fuentes de vitalidad para el ser humano, que el humor era uno de los grandes aliados de la cordialidad y por lo tanto de la solidaridad [...] (Aguirre, 1995:13)

Aguirre confiesa en sus obras y también en muchas de las entrevistas la influencia de Antonio Machado, así como la gran admiración que siente hacia este poeta desde pequeña:

Francisca: Cuando estábamos yendo al convento ese de monjas, nos dijeron allí que había dos hermanos en la poesía española, que uno era hereje y no había que leerlo y el otro era un santo. Uno se llamaba Antonio Machado y ese era un hereje, un rojo muy malo, y el otro era un santo y se llamaba Manuel. Al que había que leer era a Manuel. Yo vine aquí y mi hermana Susy y yo dijimos: “Mamá, que nos han dicho las monjas que hay dos hermanos que escriben mucho y muy bien, pero que hay uno que es un hereje”. Y mi madre nos preguntó quiénes eran. “Uno se llama Manuel Machado, que por lo visto es un santo, y el otro Antonio Machado,…” y nuestra madre dijo: “¿Cómo, qué es eso de que don Antonio es un hereje?, ¿Don Antonio

Machado? Don Antonio Machado era un sabio. Y al que hay que leer es a don Antonio, ¿eh? Vamos a ver si nos ponemos de acuerdo”²⁹.

Uno de los poemas que más claramente refleja esa estima por el poeta Machado es “Frontera” (Aguirre, 2000:112-113). La voz poética lamenta haber nacido tan pronto en el tiempo “Yo, qué llegué a la vida demasiado pronto” (v.1) ya que al haber nacido en 1930 tuvo que vivir el desastre de la guerra civil española, pero a su vez expresa su tristeza e indignación por haber nacido demasiado tarde para conocer al poeta, ya que ella era solo una niña: “Llegué, tal vez al mismo tiempo que él/pero en distinto tiempo” (v.30-31), “Yo era pequeña/ y tenía sueño./ Don Antonio era viejo/ y también tenía sueño” (v. 36-39). A través de varias figuras extraordinarias, el sujeto poético expresa la tragedia, el horror y la miseria vividos durante el conflicto bélico, especialmente a través de la personificación y la metáfora de la vida como casera que cobra su alquiler a través del sufrimiento:

y no ingresar en ese tiempo loco
que cobra su alquiler en monedas de espanto. (v.11-12)

Yo, que tanto me había anticipado,
no supe anticiparme un poco más
(al fin y al cabo para pagar
en monedas de sangre y desdicha
qué pueden importar algunos años) (v. 18-21)

En el poema Aguirre también hace referencia de nuevo a la tragedia personal y económica vivida:

Yo, que vengo pagando mi imprudencia,
que le debo a mi prisa mi miseria,
que hube de trocear mi corazón en mil pedazos
para pagar mi puesto en el desierto,
yo, sabedlo, llegué tarde una vez a la frontera. (v. 13-17)

En estos versos la voz poética confiesa que esos años fueron profundamente dolorosos y ello se refleja especialmente a través de la metáfora e hipérbole “trocear mi corazón en mil pedazos”, mediante la cual expresa todo el sufrimiento que pasó y que relata también en su obra autobiográfica *Espejito, espejito* (Aguirre, 1995) como he ido comentado a lo largo del estudio presente.

²⁹ Ver Anexo I.

Asimismo, en este poema, la autora recurre de nuevo al tema de la infancia robada: “Llegué con los ojos cegados de la infancia/y el corazón en blanco, sin historia” (v.26-27)

El sujeto poético se arrepiente reiteradamente de haber nacido tan pronto para vivir tanto sufrimiento y penurias, y a su vez haber llegado tarde para haber podido conocer a don Antonio Machado: “yo, sabedlo, llegué tarde una vez a la frontera” (v. 17), una reiteración que se constata también a través del uso de la estructura anafórica y paralelística de todo el poema, reafirmando el uso de la primera persona del singular, en las cuatro primeras estrofas: “Yo, que llegué a la vida...” (v.1), “Yo, que nací en el treinta...” (v.7), “Yo, que vengo pagando...” (v.13), “Yo, que tanto...”(v.18) y finalmente dirigiéndose –entre- a Dios y a través de la estructura anafórica y la antítesis pronto-tarde, resume el contenido de todo el poema:

(Señor, qué imperdonable:
haber nacido demasiado pronto
y haber llegado demasiado tarde) (v. 40-42)

El título del poema es muy significativo ya que la autora hace referencia al exilio que ambos sufrieron durante el conflicto, ella con tan solo 9 años, como declara en el poema: “con nueve años solamente” (v.29); tal vez al mismo tiempo que don Antonio Machado:

Estuve allí –quizá lo vi-
pero era tarde. (v.34-35)

Por otra parte, como se refleja en algunos de los textos comentados, la música fue imprescindible en la vida de la familia Aguirre: “Ya he dicho que para nosotras la música fue algo así como el pan. Pero como el pan era más bien escaso, nos consolábamos del hambre escuchando música” (Aguirre, 1995: 97). La autora recurre al símil de la música con el pan, que representa el alimento básico y fundamental en los años de la Guerra y la posguerra. De esta forma da un gran valor a este producto cultural, comparándolo con una necesidad biológica, incluso afirma el amparo de la música para apaciguar u omitir el hambre que pasaban.

La música estará presente en toda la obra literaria de Francisca Aguirre, ya que se convirtió para ella y también para sus hermanas en una forma más y evasión de la

cruda realidad que vivían: “Cantar para no pensar” (Aguirre, 1995:23). La música fue para ellas su fuente de felicidad, incluso cuando pasaban hambre.

Una de las anécdotas entrañables que la autora recuerda fue la compra y llegada de un piano de segunda mano, que hizo feliz a su hermana Margarita:

Uno de los grandes acontecimientos de mi juventud fue la llegada a casa de aquel piano. A partir de ese día Margarita empezó a estudiar música y durante algún tiempo fue una muchacha feliz...

Pero cuando la miro, al lado de su hija, que tiene la misma edad que la mía, oigo dentro de mí su grito de alegría cuando llegó el piano. (Aguirre, 1995:97)

En un fragmento de *Espejito, espejito* (Aguirre, 1995), la autora realiza una extraordinaria metáfora de los recuerdos del corazón con una caja de música como forma de evasión ante la tragedia:

Y en momentos así qué hacer, sino acudir a la caja de música que guardamos en el lado izquierdo del pecho. Conviene más bien entreabrirla para que la música no se escape de golpe y podamos saborearla lentamente, tan lentamente como el pulso, tan despacio como nos van llegando los recuerdos. (Aguirre, 1995:85)

Esta importancia de la música como consuelo y evasión del presente se encuentra también en su obra poética. La música influirá en la poesía de Francisca Aguirre y ello se refleja incluso en algunos títulos de sus poemas y también en alguno de los libros, como *La otra música* (Aguirre, 2000: 156-210), *Pavana del desasosiego* (Aguirre, 2000: 261-318), *La herida absurda* (Aguirre, 2006) –título tomado de un tango de Cátulo Castillo “la vida es una herida absurda- o *Nanas para dormir desperdicios* (Aguirre, 2007).

La reflexión metapoética no desaparece en sí, sino que la música se convierte en el equivalente a la poesía. En este sentido, se observa en estos libros de Francisca Aguirre lo que Almudena del Olmo señala en el artículo “ ‘Cuatro compases más y otra vez solos’: La música en la poesía de Ángel González”, en el que analiza la obra poética de González en relación a la música, y por ello acude al término propuesto por Herder: *ut música poesis*. (Del Olmo y Díaz de Castro, 2012: 83-109). Así pues, la vinculación entre la música y la poesía es indiscutible, pero en algunos poetas la imitación y presencia de la música es primordial y debe tenerse en cuenta a la hora del análisis. De esta manera es esencial observar de qué le sirve la música a Francisca Aguirre; es necesario cuestionarse la influencia e imitación de este producto en la poesía.

En primer lugar hay una cuestión biográfica importante en la autora: su abuelo tocaba la guitarra, su padre les cantaba a la hora de ir a dormir y en general toda su familia aparece descrita cantando o tocando algún instrumento; es decir, la música estuvo presente desde su más tierna infancia, como confiesa en *Espejito, espejito* (Aguirre, 1995) y también en algunas entrevistas; convirtiéndose en su principal motivo de alegría y evasión de la tragedia constante, no solo para ella sino para toda la familia Aguirre:

La tía Mari cantaba y se nos iba el hambre y se nos iba el sueño y de pronto éramos ricos sin saber por qué. (Aguirre, 1995:24)

Pero por encima de todas esas cosas, la casa tenía un objeto mágico: una pianola blanca. Aquella pianola resonaba en todas las cosas. (Aguirre, 1995:30)

Mi abuelo hacía de todo: componía música, tocaba el violín y la guitarra, pintaba, arreglaba zapatos, escribía (Aguirre, 1995:40)

 Mi padre, que era tan vasco,
 para dormirnos cantaba
 sardanas (Estoy llorando) (Aguirre, 1995:69)

Asimismo, es fundamental la relación que su marido tuvo con el mundo de la música, especialmente con el flamenco.

En muchos poemas de Francisca Aguirre la música es el fondo del poema, el cauce expresivo de los sentimientos, pero también se convierte en el tema principal del poema. En el análisis de las composiciones poéticas relacionadas con la música se tendrá en cuenta el género musical al que hace referencia y la significación de la presencia en el poema.

En “Eso que no comprendes” (Aguirre, 2000:283), la voz poética declara ya desde el primer verso que tan solo hay música: “Sólo queda música/ porque han huido todas las palabras” (v.1-2). El sujeto poético se dirige a un pájaro: “Pero tú, pájaro callado” (v.16) y a través del lenguaje figurado, se identifica con ese pájaro, se decanta por la música y rechaza las palabras porque no consigue comprender su historia: “Eso que no comprendes es tu historia” (v.22). A pesar del valor positivo de la música, declara también como la música le transmite dolor, le conduce al recuerdo de su tragedia: “Mortal y sonriente posesiva/ sigue la melodía iluminando espacios” (v.10-11), identificada con el pájaro, se calma, pues la música se detiene en el verso final: “No llores más. La música ha cesado” (v.23).

Otro poema especialmente significativo es “Las nubes en el cielo y tú en la música” de *La herida absurda* (Aguirre, 2006:53) ya que, a través de la personificación, el sujeto poético define a la música como alguien compasivo, como un bálsamo que cura las heridas y consuela del dolor:

Miras el mar del cielo ya sin nubes
y te limpias el corazón con el pañuelo
que la piadosa música te ofrece. (v. 13-15)

Además de algunos poemas en los que la música tiene un papel importante, es fundamental la obra *La otra música* (Aguirre, 2000:157-210), que la dedica a tres personas, entre los que está Paco de Lucía. Es un homenaje porque se considera afortunada de haberlo conocido y haberlo tenido como amigo. El libro aparece dividido en dos grandes apartados: el primero con el mismo título que el libro, “La otra música” y el segundo “Interludio Atonal”, cada uno de ellos compuesto por diecinueve poemas.

Se observa un cierto cambio en la métrica de los poemas de este tercer libro ya que los versos son más regulares que en sus libros anteriores, tal vez para reproducir la sensación de ritmo, identificado con la música.

A lo largo del libro los poemas tratan varios temas característicos de la poética de Aguirre: el paso del tiempo, el dolor, la vida, el recuerdo del pasado... Sin embargo, lo más fundamental en relación con este apartado es la relevancia de la música. En esta obra la presencia de la música a través del título del poema o de la composición en sí servirá a la autora para abordar distintos temas y reflexiones. Por una parte, la música se convertirá en la metáfora más adecuada para describir la vida y el mundo real, lleno de dichas pero también de tragedias. Por ello a Francisca Aguirre no le interesa la música de las divinas esferas, sino la humana, hecha de luces y sombras, de notas de dicha y desolación –como afirma el crítico Lorenzo Olivan (Olivan, 2007), que también se refleja a través de los versos que aparecen al principio del libro *La otra música*; unos versos de José Hierro que definen correctamente a qué música quiere referirse nuestra autora: “No era la música divina/ de las esferas. Era otra/ humana: de aire y agua y fuego” (Aguirre, 2000: 161).

También en este tercer libro de poemas la música aparece descrita como refugio y consuelo de la cruda realidad. Asimismo, la autora destaca su valor catártico, un tema ya comentado en el apartado anterior.

Son muchos los estudios que señalan el poder sanador que tiene la música y cómo repercute en las emociones humanas, ya Pitágoras señaló la influencia de la música sobre el cuerpo y la mente y lo siguieron muchos filósofos como Platón, Aristóteles o Descartes. Así lo declara la psicóloga Mosquera en un artículo muy significativo para este estudio sobre la influencia de la música en las emociones:

Hace 2500 años, Pitágoras utilizaba ciertas escalas y acordes para lograr el equilibrio mental, recetaba a sus alumnos determinadas melodías para armonizar estados de ánimo negativos o para aliviar las preocupaciones, el desánimo o la ira. Aristóteles no tardó en descubrir que las melodías y los ritmos de la flauta fortalecían el cuerpo, la mente y el espíritu, y Platón sostenía que la música cumplía para el alma lo que la gimnasia para el cuerpo. Entre tanto, Descartes consideraba que el sonido de la música tenía como fin el deleite y la provocación de diversas pasiones (Mosquera, 2013: 35).

Otros psicólogos, musicólogos e investigadores apoyan esta teoría, como afirma Adolfo Vásquez: “La música puede invadir y sensibilizar la psique humana ejerciendo una especie de secuestro del ánimo, con una fuerza de penetración y éxtasis, tal vez sólo comparable a la de los narcóticos o a la del trance referido por los chamanes, los místicos y los santos” (Vásquez, 2004:2).

De esta forma se observa que la música se ha utilizado desde tiempos antiguos para mejorar el estado de ánimo de las personas que lo requerían y sigue siendo una de las funciones principales: “Schweppe y Schweppe (2010) señalan que la energía del sonido que produce la música tiene la capacidad de generar una relajación inconsciente” (Mosquera, 2013:35). Asimismo, se destaca la relación con la alegría desde un punto de vista químico que se realiza en nuestro cuerpo:

Se ha observado que al escuchar alguna música agradable, se pueden activar sustancias químicas en el Sistema Nervioso Central, estimulándose la producción de neurotransmisores como la dopamina, las endocrinas y la oxitocina, experimentándose un estado que favorece la alegría y el optimismo en general (Jause, 2008).

En relación a la obra de Aguirre, los títulos de la mayoría de las composiciones que aparecen en este tercer libro están relacionados de alguna manera con el campo semántico de la música, especialmente la primera parte. Al realizar un análisis exhaustivo de las composiciones poéticas, se observa un léxico de connotación negativa –lo cual sorprende, pues adscribe adjetivos calificativos y sustantivos de esta índole (“depredadora”, “mentirosa”, “delincuente” “huida”, “terror”...) a la música;

siendo un producto tan valioso para la autora. Sin embargo, también la caracteriza de forma positiva a través de distintos recursos retóricos, especialmente la metáfora y la personificación.

En el primer poema “Música depredadora” (Aguirre, 2000: 165), el sujeto poético personifica a la música y le otorga la característica de “depredadora” y “ladrona”: “Viene a robarnos. Lo sabemos siempre.” (v.1), anáfora que se repite en distintos versos de la composición poética. A través de la metáfora y la personificación de la música, el sujeto desvela lo negativo de la música y la identifica como ladrona de “nuestras alegrías”:

Viene a robarnos. Lo sabemos siempre.
Con la ganzúa de su melodía
penetra en los rincones de nuestro incierto corazón. (v.1-3)

A lo largo del poema, el sujeto poético incide en su carácter de ladrona, como a través de la mentira, se apodera de los corazones:

Viene a robarnos prometiendo:
siempre hay una promesa desmedida,
un porvenir de infancia:
la permanencia en el primer temblor. (v. 5-9)

Y la escuchamos trabajar paciente
y respiramos para hacer más fácil
su recorrido y su saqueo migratorio. (v. 18-19)

Sin embargo, al final de esta composición el sujeto poético valora positivamente ese “robo” y alude a la necesidad de la música como consuelo, como algo que sirve para liberarse de la desdicha y volver a la vida –expresado a través de la comparación de la lluvia, elemento que fertiliza la tierra y hace crecer y brotar las plantas y los árboles, por tanto, se considera habitualmente como la fuente de la vida. Es cierto que, en algunos poemas de Aguirre, la lluvia tiene un carácter negativo, es el paisaje que le lleva al recuerdo de un pasado doloroso, como se observa en algunos poemas de los dos primeros libros, sin embargo, en este caso la lluvia tiene esa función positiva de limpieza y germinación, que da lugar a una nueva vida:

Después la oímos expandirse ajena
diseminando nuestro corazón primerizo
como una lluvia germinadora y auroral. (v.26-28)

Esa característica de la lluvia como fuente de vida también aparece en el poema “Réquiem” (Aguirre, 2000: 170): “Se devanaba como una lluvia dulce que reúne/ permitiéndonos presentir la vida” (v.16-17).

En otro de los poemas el sujeto poético incide en la idea de la música como una mentira, y ello se observa en el propio título: “Música mentirosa” (Aguirre, 2000: 171). En esta composición la música depende del momento del día y la voz poética describe la música asociada al momento del atardecer. Como sucedía con la lluvia, la tarde tiene también un valor simbólico: “La tarde siempre miente/ y más aún la melodía que propaga” (v.1-2). Así la autora remite también a la poética de Antonio Machado, revelando el sentido negativo del atardecer, momento de reflexión y melancolía del sujeto poético. Pero la música que sucede durante la tarde sirve como bálsamo para curar las heridas:

Miente una recuperación en tono de cantata
como si el mundo fuese ya posible
y precisase una elegía musical
para los corazones que vigilan. (3-6)

Sin embargo, declara que esto es una falacia y declara a la música como una impostora, al igual que es la vida:

Yo sé que mienten tus pianos
como miente la tarde,
como miente la vida. (v.12-14)

A pesar del valor positivo de la música, en algunos casos el sujeto poético incide en el carácter destructor de la música, negando incluso su capacidad de consuelo y refugio. Un claro ejemplo de ello es “Música de la huida” (Aguirre, 2000: 166):

Se equivocaron porque no conocen la música,
porque creyeron esa leyenda blanda
que circula por las esquinas:
la música no es solamente dulce,
la música no siempre consuela:
también araña y desmenuza,
también arranca y descompone. (v.2-8)

La voz poética niega la leyenda de la música, el carácter positivo que se le asocia y de hecho la describe como algo aterrador a través de distintos verbos asociados a la destrucción (“araña”, “desmenuza”, “arranca”, “descompone”). Sin embargo, tal vez,

con este léxico el sujeto poético revela el valor de catarsis que tiene la música; a través del dolor y el sufrimiento se purifica el alma.

Asimismo, el poema alude al campo semántico de la huida, tanto en el título, como en la composición poética, a través del término repetido “fugitivos”. Así el sujeto poético señala la necesidad del canto –es decir de la música- para el ser humano en momentos de dolor o miedo:

Los fugitivos cantan con los dientes juntos.
Los fugitivos, los auténticos fugitivos
siempre cantan.
Cantan para no oír sus pasos.
cantan para abrirse camino:
expelen una ingrata melodía
que suena a chirriar de puerta,
a miedo, a llanto, a despedida. (v. 9-16).

Tanto los anteriores versos como el significativo título parece que aluden al carácter de expresión de sufrimiento y miedo que tiene la música, y también – a través de esa necesidad de cantar en la “huida”, el poema podría referirse a la experiencia personal de Aguirre durante su exilio a Francia con su familia. En el poema “Los trescientos escalones” (Aguirre, 2000: 154-156), la autora cuenta como su madre les cantaba durante el exilio.

En “La música del fondo” (Aguirre, 2000: 167) el sujeto poético desvela la música como elemento clave y esencial para la salvación. A través de un lenguaje cuidado y el campo semántico del buceo, la voz poética confiesa la absoluta tristeza y hastío vital que ha sentido alguna vez, y que ha llegado a tocar “fondo”:

Todos aquéllos que ni siquiera por una sola vez
han descendido al fondo, ésos
no pueden entenderme.
Nunca podrán saber
que hay una música de los abismos (v.3-7)

Así, confiesa que tan solo aquellos que se hayan perdido o se hayan sentido perdidos, podrán comprender la necesidad de la música como rescate de esa desoladora tristeza. Por ello el consejo final de apreciar la música:

Pero si alguna vez bajáis al fondo,
id preparados para su silbido
o no regresaréis. (v.14-16).

Es también curiosa una de las características que ofrece el sujeto poético a la música en este poema: “Quizá no debería hablaros de esa fiera” (v.12). Este sustantivo de connotación negativa, “fiera”, también se le ofrecía a otro elemento poético importante en la obra de Francisca Aguirre, que es el mar. De igual manera, en *Ítaca* – su primera obra-, el sujeto poético que aparece bajo la máscara de Penélope, busca refugio en el mar, un mar que también es “Triste fiera” (Aguirre, 2000:31), porque a pesar de convertirse en su evasión, a veces le produce tristeza. Asimismo, en el poema “Mar de música” (Aguirre, 2000: 178), el mar aparece personificado a través de la función de cantar. Las comparaciones y metáforas del mar que aparecen en el poema aluden al carácter de “fiera”: “como una fiera insomne que supiera” (v.2), “como un volcán lleno de escarcha” (v.10) ...

La función catártica de la música también está presente en el poema “Intolerable iconoclasta” (Aguirre, 2000: 172). En este el sujeto poético se dirige a un “tú”, que se identifica con la música y de nuevo la califica con adjetivos de connotación negativa: “delincuente”, “dictadora”, “intolerable”. Sin embargo, también identifica a la música –personificada- como forma de consuelo:

Vienes sin consultar con los destartados corazones
y cuando presentíamos el llanto y la desdicha,
la olorosa nostalgia deformada,
tú restituyes a este viejo mundo
su leyenda de amor y el sonido del agua y de las hojas:
su más hermoso e intransferible son. (v.4-9)

La metáfora “destartados corazones” alude al dolor y la tristeza. Asimismo, el sujeto poético describe a la música como evocadora de recuerdos a través de la sinestesia “la olorosa nostalgia deformada”, cómo la música hace pensar en un olor, que lleva al recuerdo de un pasado y de ahí a la nostalgia. Ya se ha señalado la relevancia del recuerdo a través de los olores, sin embargo, a pesar de los adjetivos adscritos a la música al principio del poema, el sujeto poético declara su valor de consuelo y paz: “tú restituyes a este viejo mundo/ su leyenda de amor y el sonido del agua y de las hojas”.

Ese carácter contradictorio de la música, que conduce a la nostalgia y a la tristeza, pero que a su vez consuela, queda también reflejado a través de la sinestesia y la antítesis: “sollozamos con un dulce llanto” (v.12), pues las lágrimas –el llanto- son un elemento salado, no dulce.

El poema “Canción” (Aguirre, 2000: 174) imita la estructura de una canción, especialmente a través de los versos cortos y la anáfora de algunos versos que simulan el estribillo, característico de las canciones y también de los romances populares. De hecho, en este caso se observan dos versos que pertenecen al romance de Arnaldos: “Yo no digo mi canción, /sino a quien conmigo va.” (v.3-4). El sujeto poético busca alguna salida en el pasado, pero este es un cúmulo de recuerdos tristes, por ello la metáfora de los escombros: “Y escarbo yo con ellas/ en los escombros de los días” (v.10-11). Sin embargo, al no obtener éxito en encontrar un camino, la voz poética expresa la necesidad de refugiarse en la música: “Me apoyo alguna vez sobre las notas/ y voy allá, torcida/con mi canción” (v. 15-17).

El carácter de la música como bálsamo para curar las heridas también aparece en el poema “Música de la distancia” (Aguirre, 2000: 175) en el que la autora personifica y metaforiza la música como una costurera que arregla los “huecos”, así que a su vez funciona como metáfora de las pérdidas:

Es artesana
y con su aguja y su dedal
y un hilo como el tiempo
zurce los huecos que segrega la lejanía. (v. 3-6)

Asimismo, en esta composición poética la música aparece como producto cultural que sirve para unir a la gente: para la música no existe la distancia temporal ni espacial. Es atemporal y está en todos sitios, de ahí la metáfora de la aguja y el hilo que une las telas, que son los horizontes:

y conducidos por ese hilo de música
llegaron otros que se unieron
a celebrar el mundo con el canto. (v. 17-19)

En relación a la música no podía faltar algún poema que tratase el flamenco y aparece bajo el mismo título: “Flamenco” (Aguirre, 2000: 176). Dicha composición poética está dedicada a su marido Félix Grande, gran especialista de esta música. Ambos, Francisca y Félix, sentían una gran admiración por la música, pero especialmente por el flamenco. Fueron grandes amigos de Paco de Lucía. El flamenco ha estado siempre relacionado con la literatura y especialmente con la poesía. En este sentido resulta imprescindible destacar a algunos poetas en los que el flamenco ha influido notablemente, como Federico García Lorca, Miguel Hernández, Jorge Luis

Borges, Manuel Machado, Rafael Alberti o algunos poetas de la Generación del 50, como Caballero Bonald (*Luces y sombras del flamenco*) y evidentemente Félix Grande (*Memoria del flamenco*) (1986).

En el poema, el sujeto poético describe el flamenco y comienza por explicar sus orígenes: “De la tierra, / esa música viene de la tierra/de la contienda, del asalto” (v.1-3), lo que significa y afirma que es la expresión del sentimiento, de lo vivido: “sólo muestra la voraz certidumbre de lo vivo, /el vértigo que va desde el sustrato/ a la calamidad que grita” (v.17-19).

El poema “Espantosa dulzura” (Aguirre, 2000: 177-178) tiene un título significativo pues de nuevo simboliza el carácter contradictorio de la música, de la vida. En esta composición la voz poética, el “yo” caracteriza el mundo a través de una comparación peculiar, que es el circo: “A veces este mundo me parece un gran circo triste y alucinado” (v.1). El “circo” como espectáculo se asocia a lo alegre, al mundo de lo maravilloso, especialmente para los niños. Sin embargo, el sujeto lo califica con adjetivos de clara connotación negativa: “triste” y “alucinado”, ya en el primer verso del poema. A través de este mundo del circo, el sujeto poético va describiendo el mundo desde una perspectiva crítica y triste; muestra un mundo amargo a través de los oficios propios del circo: “trapecistas borrachos tienden trémulas manos/ a columpios que marcan un ritmo desahuciado” (v.2-3); “terribles animales yacen domesticados/ entre húmedos barrotes contemplando mi paso” (v.5-6); “Los payasos, fugaces, se han colocado al fin su traje funerario/ y con paciencia torpe van estrechando manos” (v.12-13).

En este mundo caótico de repente el sujeto poético recuerda la lluvia: “¿Por qué recuerdo ahora la lluvia como un manto/que cobijaba al mundo bajo el porche mojado” (v.15-16). Si bien en los poemas de Aguirre la lluvia suele expresar tristeza o recuerdos negativos del pasado; en este caso este fenómeno meteorológico aparece de nuevo como metáfora de algo protector: “un manto que cobija”.

A continuación, en esta descripción del mundo como algo caótico y espantoso, aparece la música: “Debe ser la canción, /la canción sucesiva del que estaba llorando” (v.17-18) y de nuevo la voz poética alude a la función catártica y de consuelo de la música: al escuchar la canción de alguien triste, le provoca dolor y se le “abre la herida”: “A veces da la música ese tirón amargo/ que desnuda la herida de su viejo esparadráp” (v.19-20). El campo semántico relacionado con las heridas es muy característico de la poética de Francisca Aguirre, como se ha mencionado en capítulos

anteriores. Esas heridas son el dolor que ha pasado durante su vida y que, a pesar de los continuos intentos y del refugio de la música y otros productos culturales, es un pasado doloroso que no consigue cerrar, no puede curarlo, tan solo mantenerlo tapado “con un viejo esparadrapo”, que a veces se declara insuficiente.

La música no falla, siempre está pendiente: “Sólo la melodía permanece acechando/ como un arco en tensión que no fallara el blanco” (v.24-25). De ahí el significado del título del poema, “Espantosa dulzura”, a pesar del dolor que le provoca la música es la “vieja amiga del mundo” (v.28), sí le remite al recuerdo de un pasado doloroso, un pasado que le abre viejas heridas, pero no puede olvidarlo y la música consigue hacer su función catártica pues la libera a su vez de la tristeza

Por otro lado, en el poema “Música del terror” (Aguirre, 2000: 179) aparece un tema muy característico en la obra de Francisca Aguirre y que también ha estado muy presente en su vida, que es el sentimiento del miedo, sobre todo ante la pérdida: “Cuando estamos perdiendo y aúlla el miedo” (v.10). La voz poética describe la música que suena cuando sentimos el terror: “como un gato que busca la salida” (v.9). Las imágenes y la descripción de la música indican que no se trata de una música agradable: “chirrido”, “suenan los huesos con cadencia de hambre”, “nos arranca la carne” ... y a su vez describe como el miedo paraliza, detiene, reflejado a través de la metáfora de los maniqués: “por la oquedad del maniquí que somos” (v.14).

En algunos poemas se refleja cierto tono de optimismo y esperanza en que algún día el mundo cambiará. Uno de los poemas tal vez más significativos en este sentido es “Música de los inocentes” (Aguirre, 2000: 180) en la que el sujeto poético describe la música de aquellos que son inocentes, pero también ignorados por los demás. Esta música tan solo la escuchan aquellos que han sufrido, reflejado a través de la metáfora de la herida: “Nadie la oye/salvo aquéllos que llevan una herida en cada ojo” (v.6-7).

En el poema parece que, a través de algunas metáforas y adjetivos, el sujeto poético se refiere a la dictadura, haciendo referencia a la censura que sufrieron durante muchos años, de ahí la clandestinidad: “que corre clandestina entre los parietales” (v.13).

A pesar de que pocos pueden cantar y escuchar esta música, el sujeto poético expresa la esperanza de que algún día esta música pueda cambiar el mundo:

Los pocos que la escuchan saben
que un día ese concierto
barrera el mundo con sus notas. (v.14-16)

En el poema “Moderato” (Aguirre, 2000: 182-183) hay una metáfora del paso del tiempo y cómo va cambiando la vida a través del título del poema ya que “Moderato” hace referencia a una música de velocidad moderada. El sujeto poético reflexiona sobre el paso del tiempo y cómo se van modificando los sentimientos:

Pero ya no acudimos presurosos,
como hacíamos antes,
a reparar la grieta
utilizando ingenuas fórmulas,
la milagrosa aleación de válvula cardíaca,
“eso no es nada, la vida por delante”. (v.3-8)

La metáfora “a reparar la grieta” es una metáfora de las heridas, del dolor que ha sufrido y cómo se va reparando. El miedo vuelve a estar presente en este poema. Sin embargo, la voz poética expresa que este sentimiento ha ido menguando a lo largo de la vida, aunque siempre formará parte de ellos: “Pero ya el miedo es sólo un componente más de nuestra sangre,” (v.19). Sin embargo, ahora les invaden otros sentimientos, sobre todo la nostalgia del pasado:

la duda y la escasez y una vaga nostalgia de alfileres
y de hemorragias cálidas como aguas termales y lentas como ríos.
(v.23-24)

Por otra parte, resulta esencial el libro *Nanas para dormir desperdicios* (Aguirre, 2007). El título remite a la importancia de nuevo a la música, pero es fundamental la selección de un tipo de canción que alude a la infancia, la nana –melodía suave para dormir a los niños pequeños, por tanto, de connotación positiva. Sin embargo, sigue presente la reflexión desoladora de la realidad, del pasado y el presente en muchos de los textos. También la voz poética reconoce la dificultad ante el arte de componer canciones, por ello puede que se haya declinado por la “nana”, melodía breve de ritmos sencillos.

Es significativa también la segunda parte del título “para dormir desperdicios” ya que hace referencia a unos objetos que carecen de valor, pero que le transportan de nuevo al recuerdo del pasado. Estos elementos se convierten en la puerta de la memoria. Así con las “nanas” el sujeto poético está intentando adormecer ese pasado, un pasado sumamente doloroso, que intenta olvidar pero que siempre está presente.

En “Nana de lo imposible” (Aguirre, 2007: 14) el sujeto poético confiesa la dificultad de la música: “Necesito un libro de instrucciones/ para cantar como es

El poema que cierra el libro *Pavana del desasosiego*, tiene el mismo título que el poemario (Aguirre, 2000: 316-318) y se lo dedica a su marido. En esta composición el espejo es el símbolo que le trae el recuerdo del pasado: “Dentro de los espejos, los recuerdos/ juegan al corro y a las cuatro esquinas”. (v.41-42). El espejo es un símbolo fundamental y en este caso, al igual que en algunas obras de Carmen Martín Gaité, el espejo sirve para trasladarse al pasado para recuperar los recuerdos de la infancia, de ahí la presencia del juego: “juegan al corro”.

El cansancio y el dolor del pasado están presentes. Sin embargo, el sujeto poético busca el refugio de esa realidad y lo encuentra en la música: “mientras el corazón despavorido/ siente cómo lo acunas/ con tu pavana del desasosiego” (v. 60-62). Ello se refleja no solo en el título, “Pavana del desasosiego”, sino también a lo largo del poema: “el canto coral de las ballenas” (v.7), “una canción para que duerma el mundo” (v.16), “y a su compás la vida cambia el paso/ y de pronto se explica de otro modo/ y se encienden las luces de la casa/ y todas las ventanas dan al mar” (v.48-51).

En el poema “Cuando la vida enseña sus pezuñas” (Aguirre, 2006: 55-56) la voz poética confiesa esa necesidad de la música como consuelo de la tristeza, como refugio de la cruda realidad.

A través de la personificación de la vida, la voz poética la describe de forma negativa, como un ser despiadado y cruel. De ahí el uso de sustantivos que la califican como una criatura extraña y molesta: “Cuando la vida enseña sus pezuñas, /cuando la realidad muestra su ceño, /su desdeñosa mueca ensangrentada” (v.1-3). La anáfora y el paralelismo de los primeros versos sirven al sujeto poético para incidir en esa vida dolorosa. Ante la tristeza, la voz poética expresa su deseo de escapar de esa realidad y lo encuentra en la música:

cuando llueve desde el presente
un agua turbia que nos deja el vivir
amortizado en monedas de oprobio
sé que debo volver a Brandenburgo. (v.6-10)

En estos versos expresa la desolación que siente a través de una metáfora característica también en la poética de Francisca Aguirre que es la presencia de la lluvia. La música es el bálsamo que ella reclama para escapar de esa tristeza que siente ante la vida a través de la referencia a la música Bach –expresado a través de una

metonimia: “sé que debo volver a Branderburgo”, que se convierte en el paraíso del sujeto poético.

Es importante también este poema porque además de observar como la música es un producto cultural fundamental para Aguirre, la voz poética continúa explicando cómo la música clásica se convirtió en consuelo y refugio de su miedo y dolor, especialmente *Los Conciertos de Brandenburgo*: “Me enamoré de Bach con trece años”:

Fue cuando yo era niña y no sabía
cómo vivir el miedo sin morirme,
y cruzaba el pasillo de mi casa
escuchando una música distinta,
una música vasta, sin palabras
y sin embargo llena de consuelo. (v.10-15)

En un primer momento al ser una niña y escuchar por primera vez esa música, cuando escuchó el nombre de la canción (“Branderburgo”) se preguntó dónde estaba ese sitio en el que sintió el deseo de vivir, de refugiarse allí: “Yo quería vivir en Brandenburgo,/ yo quería vivir en esa música” (v.20-21).

A través de la metáfora y personificación del corazón -“Mi corazón de entonces, tan perdido” (v.22)-, expresa el desconsuelo y la sensación de ahogo que sentía y como la música le salva: “una música que reía desde el llanto” (v.26), “que borraba el dolor y la miseria/desde un amor que lo entendía todo” (v.27).

Al conocer el nombre del músico intentó conocerlo a través de los libros y Brandenburgo se convirtió en el país de lo maravilloso, donde podía refugiarse de la desolación, el miedo y la tristeza y confiesa que en el presente todavía sigue siendo su vía de escape del sufrimiento, se convierte en su paraíso secreto: “Y desde entonces, cuando no sé cómo vivir,/regreso a Branderburgo” (v.36- 37), “Por eso, cuando mi pobre corazón se asorda, /aquella niña vuelve a Branderburgo” (v. 48-49), porque es un lugar en el que la muerte –algo muy presente en su realidad- no existe: “todo está defendido de la muerte” (v.43).

En el poema “Mientras el horror crece” (Aguirre, 2006: 33-34) la voz poética describe la tragedia que le rodea y el desasosiego que se apodera de ella. La autora señala que este texto ha sido creado mientras escuchaba la grabación de la Toccata en el estilo de Corelli, de Santiago de Murcia, en versión de José María Gallardo. Además, en el poema aparece la personificación de la música en el verso 9: “Oigo cerca la voz

de la guitarra”. El poema va dedicado a la música de Don Santiago de Murcia – guitarrista y compositor español del período barroco, como se observa a través de las interrogaciones retóricas dirigidas al difunto artista:

¿Fue tal vez una tarde como ésta
cuando el grave desastre de las horas
oprimió el corazón de cierto músico
obligándolo a devanar sus muertos sueños?
¿Desde qué territorio de clemencia,
de memoria empapada de tristeza,
de taciturno amor a la engañosa vida
lloraste para siempre tu Toccata,
don Santiago de Murcia? (v.10-18)

En estos versos se contempla la idea de la música como expresión de los sentimientos, de la tristeza. Aguirre utiliza también la poesía como catarsis de los sentimientos de desconsuelo, pero también la música es fundamental para ella, no solo en su obra, sino también a nivel personal.

El sujeto poético expresa su cariño a este guitarrista y confiesa que a pesar de no haberlo conocido sí que siente su unión a través de su música y lo que ha supuesto para ella. La literatura, pero también la música, han significado mucho para Aguirre, los productos culturales son su salvavidas ante la cruel realidad que contempla:

Mientras el día muere sin remedio
tu música amanece deslumbrante.
No sabes cómo siento, amigo mío,
no tenerte a mi lado mientras oigo
esa mezcla de fuego y terciopelo
que brota de ese cráter que llamamos guitarra. (v. 23-28)

A través de la metáfora “esa mezcla de fuego y terciopelo” el sujeto poético alude a la pasión y a la vez dulzura de su música.

Otro poema significativo es “Ven a mi lado, antiguo compañero” (Aguirre, 2006: 41-42), dedicado a Paco de Lucía, que sin duda influye significativamente en su obra. La autora sitúa al lector -“Ante *Luzia*, grabación de Paco de Lucía, oída por primera vez junto a Félix”- y el sujeto poético se dirige a su compañero -su marido Félix- para invitarle a escuchar la melodía de Paco de Lucía:

Ven a mi lado, antiguo compañero,
siéntate junto a mí y oigamos juntos
la desdicha enjoyada del desastre
que brota de la voz de la guitarra. (v.1-4)

En estos cuatro versos el sujeto poético señala como Paco de Lucía transmite su tristeza a través de sus canciones. Como he señalado, para Aguirre la literatura fue esencial como refugio, pero también como catarsis, para conseguir deshacerse del dolor, de su tragedia personal; pero también la música tiene esa función catártica y especialmente a través de las composiciones de Paco de Lucía.

La voz poética afirma que Paco de Lucía transmite en su melodía la tragedia personal y también su soledad a través de metáforas y un léxico asociado al desconsuelo y la tristeza: “resplandor sombrío, angustia mayor, incendio de amor que brota de una herida, desastre, con la vida que empuja y no consuela...” Sin embargo quedan el llanto y la música, y él consigue transformar la tragedia en la música que apacigua los corazones: “que transforma el desastre –oh alquimia dulce-/ en un vino azufrado de inocencia” (v.15-16), “queda el túnel secreto de la música” (v.25).

En el poema “Suceden estas cosas...” de *Los trescientos escalones* (Aguirre, 2000: 107-108) el sujeto poético expresa el sentimiento de cansancio y desolación ante el paso del tiempo y la reflexión de la vida que ha tenido:

Suceden estas cosas,
estos graves momentos de pesadumbre,
estas desolaciones destiladas. (v.1-3)

Miro a mis pies y siento
la frialdad continuada de los viejos raíles de una vía.
He convertido esos raíles en mi hogar, (v.11-13)

Se observa como el sujeto poético recurre a una metáfora típica de la vida con las vías del tren. Esta imagen de su vida construida en unas vías del tren es una metáfora que puede simbolizar el continuo ir y venir de su infancia. Así además va describiendo los objetos que va poniendo para construir su hogar y ello remite a otra metáfora, ya que selecciona la música y las flores, símbolos que se relacionan con su vida real:

he puesto en las traviesas macetitas con flores
y algún cojín encubriendo las piedras
para que aquello no parezca una vía muerta.
Y también algún disco de Mozart
para que el tiempo pierda sus apellidos
y todo se confunda un poco. (v. 14-19)

En estos versos se observa esa combinación de refugio de la poesía y la música, ya que las “flores” hacen referencia a la palabra poética y a través de la referencia de Mozart incluye y busca el refugio en la música. Así música y poesía embellecen, en

cierta medida, el mundo, la cruda realidad que le ha tocado vivir (“no parezca una vía muerta”). A pesar de refugiarse en estos productos culturales y buscar el consuelo en ellos, lo cierto es que en algunos momentos la voz poética confiesa su desconsuelo ante el cansancio y la certeza del paso del tiempo: “Pero sucede –estas cosas suceden- /que me canso de ser” (v. 26-27).

La importancia de la música como consuelo también está presente en el libro *Historia de una anatomía* (Aguirre, 2010). El poema “El oído” (Aguirre, 2010-22) es significativo y ya el título remite al sentido por el cual se puede escuchar la música. El sujeto poético alaba la música y expresa de nuevo el valor que tiene: “me invade un enorme agradecimiento. / Es decir la música estalla dentro de mi corazón” (v. 5-6). Sin embargo, expresa la imposibilidad de poder cantar: “Soy muda” (v.12).

Esta función catártica de la música se observa también en el poema “Caja de resonancia” (Aguirre, 2010: 25-26), aunque en este caso no es la música, sino el sonido. El sujeto poético discrepa con los que defienden la importancia del silencio porque es esencial que haya sonido, ya que, si lo hay, hay vida. Así el título remite al corazón sonoro y en sus versos también lo expresa a través de las figuras literarias, destacando la onomatopeya que trata de imitar el sonido de este órgano vital: “Pero lo misterioso es el sonido/ el tam tam de la vida su percusión/ la puntual llamada dentro del corazón/ su golpeteo en las paredes” (v.12-15).

En la composición “Anecdotario” (Aguirre, 2010:66-67) el sujeto poético señala la importancia que ha tenido la música en su vida desde su infancia, que le trae recuerdos felices y positivos:

Tengo muy pocas cosas claras
pero una de esas pocas cosas
es que sin la música yo habría sido otra,
y esa otra habría sido peor.
Todo cuanto recuerdo
está relacionado con la música (v. 1-5)

Así la voz poética va remitiendo a diferentes momentos de su vida en los que la música ha estado presente: su infancia (su madre, su padre, su abuela, su abuelo), cuando se enamoró de su marido (“Fui al Ateneo en 1958 para oír a un poeta joven” v.26), la infancia de su hija a la que le cantaban José Alberto Santiago y el cantor Jaime Dávalos, ... Todos esos recuerdos que rescata del pasado van asociados siempre a una melodía y expresan la importancia que ha tenido no solo para ella sino también para

sus hermanas: “Mis hermanas y yo vivíamos para la música/ y gracias a la música creíamos en el futuro” (v.35-36).

Como se ha dicho en capítulos anteriores, a lo largo de la obra poética de Francisca Aguirre se observan varias puertas por las que la poeta recupera el pasado: el espejo, un armario, un objeto que se encuentra o se cae al suelo... Asimismo la música también le transporta al recuerdo de otros tiempos. En este sentido es significativo el artículo “Música streaming y estado de ánimo. Diferencias de género” (Orozco y Miguel-Tobal, 2011) que afirman que se asocian los recuerdos a la música y también a los olores:

Cuando escuchamos una canción concreta -asociada previamente a una experiencia cargada emocionalmente- los recuerdos de esta situación vienen a la mente. Podríamos decir entonces, que la música que escuchamos en momentos especiales, se transforma en parte de la banda sonora de nuestra vida. (Orozco y Miguel-Tobal, 2011:5).

La música, al igual que sucede con los olores, parece favorecer poderosamente el recuerdo de experiencias emocionales (Scherer y Zentner, 2001) (Orozco y Miguel-Tobal, 2011:6).

La música fue uno de los productos culturales que sirvieron a la poeta como refugio de esa trágica realidad que estaba viviendo, y es gracias a la música, a la literatura y a la pintura, que consigue sobrevivir e incluso ser feliz y por ello no puede imaginarse su vida sin ello:

Llegó el amor y con él llegó el flamenco.
Llegó mi hija y con ella llegó Keit Jarret
Y llegó también la alegría y la felicidad.
Todo estaba bien.

El mundo tenía sentido.

¿Cómo hubiera sido ese mundo nuestro sin la música?
¿Cómo habría sido sin oír a mi niña cantando:
“Pasaba por aquí...” (v.37-44)

Por otra parte, a lo largo de la obra de Francisca Aguirre hay diferentes referencias a distintos géneros musicales (flamenco, música popular, tangos...): “tangos de Gardel”, “No era calle que era un río”, “cantor Jaime Dávalos”, “flamenco”, “Keit Jarret” ... Esta variedad a la que remite en estos versos refleja la yuxtaposición de fuentes cultas y populares que influyen en la obra literaria de Aguirre.

La importancia de la música en la vida de la poeta y la relación entre la música y la alegría también se refleja en el poema “Detalles” (Aguirre, 2010: 78-79) en el que el sujeto poético, a través de la mirada por la ventana mira el futuro con optimismo y

espera que regrese la felicidad, asociada a la música: “llegara el tiempo de cantar/ de volver a cantar a todas horas” (v.19-21). Asimismo, es fundamental destacar que la alegría aparece de nuevo asociada al calor:

En casa la llegada de las golondrinas
era como un aviso del verano:
se corría la voz por el pasillo
de que llegaba el calor
y era como si con el buen tiempo
con el sol brillando temprano
y la noche larga y con muchas estrellas
llegará también el tiempo de la alegría (v.12-19)

Asimismo, la pintura, especialmente la de su padre, sirve también a la autora como refugio del dolor y sufrimiento. En el poema “Los trescientos escalones” (Aguirre, 2000:154-156) se refleja perfectamente esta idea ya que la autora recuerda el cuadro en el que su padre le pinta una escalera infinita, un lugar maravilloso en el que ella pueda vivir feliz, tal vez recuperando así el “paraíso perdido”:

Papá, perdimos tantas cosas
además de la infancia y los trescientos escalones que tú pintaste
nunca he sabido si para decirnos que había que subirlos o bajarlos.
Y ahora pienso, desde tu mano que me ayudaba a recorrerlos,
que tal vez me dijiste entonces
que había que subirlos y bajarlos
y para eso los pintaste
y para eso pasaste días enteros
pintando una escalera interminable,
una hermosa escalera rodeada de árboles y árboles,
llena de luz y amor,
una escalera para mí,
una escalera que pudiera subir,
vivir,
y una escalera para descender,
callar,
y sentarme a tu lado como entonces.
(v. 65-81, “Los trescientos escalones”, Aguirre, 2000: 156)

La escalera se convierte en un símbolo esencial en la obra de Francisca Aguirre. Los “escalones” dan título a una de sus obras *Los trescientos escalones* (2000: 89-156) y al poema que cierra el libro. Además, la obra se divide en tres apartados, “Actitud presente”, “Resultados” y “La infancia continúa subiendo la escalera”. El poema “Los trescientos escalones”, que además gráficamente representa una escalera interminable por la extensión de la composición, resume la infancia de nuestra autora y recuerda al padre a través de sus cuadros.

También la escalera aparece como un elemento infantil y fantástico en la autobiografía de Aguirre, cuando habla del Instituto Cervantes y relata que Antonio Machado también estuvo en este Instituto. Así la autora imagina que el poeta bajó por la escalera de mármol y retoma la idea del mundo fantástico de la literatura. Esa escalera se convierte en una especie de objeto mágico, con la que puede llegar a lo imposible, ya que puede recuperar a los muertos, a veces a su tío, otras a don Antonio Machado:

Yo me deslizaba por la barandilla de aquella escalera para caer en los brazos de mi tío. Un día, don Antonio y el tío Leonardo se deslizaron definitivamente hacia la eternidad. Sólo yo continué bajando por aquella escalera: unas veces bajo para caer en los brazos del tío Leonardo, y otras caigo sobre las solapas cenicientas de un profesor de francés a quien la historia recuerda como don Antonio Machado. (Aguirre, 1995: 38)

El poema “Paisajes de papel” (Aguirre, 2000:49-50) refleja también la importancia de la pintura como método de evasión y salida al mundo. Ya el título del poema es significativo, pero especialmente la metáfora de los dibujos que realizaban, ella y sus hermanas, como única manera de hacer una excursión ya que salir al campo podía suponer el desgaste de los únicos zapatos que tenían, símbolo comentado ya en relación a las clases sociales más bajas, que representa los limitados recursos que tenía la familia Aguirre:

Nosotras, durante los dolientes domingos
dibujábamos inseguros paisajes.
Durante mucho tiempo ésas fueron todas mis excursiones
Salir a un campo que no fuera pintado
suponía gastar unos zapatos (v.26-30)

El cine es otro producto cultural que sirvió a la familia como refugio de la trágica realidad en la que vivía la familia Aguirre. Uno de los recuerdos más bonitos que relata Aguirre en *Espejito, espejito* (Aguirre, 1995) es cuando iba toda la familia al cine, la afición favorita de su padre: “Mi padre, que fue siempre un entusiasta, se enamoró locamente del cine” (Aguirre, 1995:27). Ella hereda el gusto por el cine, tal vez porque a través de la pantalla consigue recuperar la infancia perdida por la guerra, como ella misma declara: “Mis seis años aprendieron desde entonces a creer en los milagros. Tal vez por eso, para mí el cine siempre es maravilloso [...] En cuanto las figuritas empezaban a moverse, yo, en mi butaca, volvía a ser la niña feliz de seis años”

(Aguirre, 1995: 27). De hecho en 1945, la abuela tenía seis pesetas y en vez de comprar algo de comida, decidieron irse al cine: “No se me olvida: las cinco muertas de hambre y en la pantalla *Los tambores de Fu-Man-Chu*” (Aguirre, 1995: 28).

También resulta significativa otra de las películas que Aguirre cuenta en su obra que van a ver: *La muerte en vacaciones*, ya que en ella “la Muerte” personificada no trabaja y así nadie puede fallecer. Es una forma más de huir de una realidad que no les gusta, sombría y triste; un momento histórico en el que la muerte tiene una gran presencia en España durante esos años, no solo por las muertes naturales y los fusilamientos, sino también porque el hambre y la miseria general que había durante los años de posguerra multiplicaban las enfermedades mortales:

Seguramente, por contraste, porque la muerte nos rodeaba por todas partes, he recordado siempre aquella película con asombrosa nitidez. [...] La historia es bastante tonta, un típico producto del peor cine romántico de los años treinta: la Muerte se toma unas vacaciones y bajo el aspecto de un apuesto galán vive unos días entre los hombres [...] aquella maravilla donde ¡oh milagro! Resultaba que no moría nadie. Porque lo único maravilloso, milagroso, inolvidable que yo vi en aquella hermosísima película era que no moría nadie. (Aguirre, 1995:79)

Además de los diferentes productos culturales –cine, literatura, música y pintura– como medio de curar sus heridas por un pasado cruel y desolador, Francisca Aguirre confiesa en algunas de sus composiciones poéticas y algunos fragmentos de *Espejito, espejito*, que ha conseguido encontrar otro refugio y consuelo en su marido Félix y su hija Guadalupe. Ello se observa en el famoso poema “El último mohicano” (Aguirre, 2000: 151-153) en el que la voz poética expresa el dolor que sufrió no solo por la muerte de su padre, sino también al ver el desconsuelo en los ojos de su hermana:

Había un espejo enorme
y yo vi la palabra muerte crecer dentro de aquel espejo
hasta salir de él
y alojarse en los ojos de mi hermana
como un vapor letal y pestilente.
Nada ha logrado hacerme olvidar aquellos ojos,
salvo algunas horas de amor

en que Félix y yo éramos dos huérfanos,
y el rostro milagroso de mi hija. (v. 19-27)

4.3. La crítica literaria

A pesar de las dudas que siente hacia sus creaciones se observa algún poema en el que se anima a sí misma, reconociéndose que no lo está haciendo mal, que cada vez lo hace mejor, como se refleja en el poema “Obra maestra” (Aguirre, 2000:135):

Lo estoy haciendo bien;
lo estoy haciendo
cada vez mejor.
Finalmente
perderé el corazón.
Pero eso no tiene importancia.
Lo principal
es la eficacia.
Lo estoy haciendo bien;
lo estoy haciendo
cada vez mejor.

Sin embargo, esa repetición de los tres versos iniciales al final del poema hace dudar al lector de que realmente esté convencida de ello, sino que más bien parece que se está intentando convencer, que no se lo acaba de creer. La ironía es un recurso muy frecuente en la poesía de Aguirre.

Relacionado con ello hay que destacar también otro poema que, a pesar de que no hable directamente de la escritura, me parece relevante comentarlo en este estudio, ya que en él la autora trata sobre la crítica textual y compara a los críticos con los médicos forenses. Se observa que es consciente de que ella está dejando un legado, que es su obra poética. Así pues, a pesar de que sus continuas dudas en cuanto a su labor poética, lo cierto es que Aguirre cree que merece ser estudiada por los críticos, está intentando llamar la atención y conseguir el reconocimiento literario que tanto merece. Dicho poema es “Cláusula testamentaria” (Aguirre, 2000: 207-208).

Además de la excelente metáfora de los críticos como médicos forenses, se observan toda una serie de ideas sobre el oficio de la escritura, algunas de las cuales ya estaban presentes en otros poemas. La poesía aparece de nuevo como oficio, una tarea dura y laboriosa, en el que solo hay un instrumento: “las palabras”, un elemento que resulta en muchas ocasiones insuficiente –como ya expresaba en otros poemas– para poder expresar lo que se siente: “no cuento más que con palabras” (v.20), “palabras tan escasas, tan pobres, tan perdidas” (v.24). En el poema se refleja pues esa idea que han expresado tantos poetas a lo largo de la historia: la dificultad y dualidad que supone el hecho de tener tan solo el lenguaje para expresar sentimientos e ideas

complejas, la inutilidad del lenguaje, la búsqueda de recursos estilísticos e incluso lenguajes nuevos para conseguir alcanzar una perfecta expresión del complejo universo de los sentimientos y la naturaleza humana: “el esqueleto de mi corazón” (v.14). También confiesa lo poco beneficioso económicamente que es escribir poesía: “y mostrad que esta era una espantosa manera de vivir” (v. 32).

Resulta también significativo en este apartado comentar la obra *Ensayo general* (1981-1993). El título del libro –que se convierte también en el título de su antología– refleja la consideración por parte de Francisca Aguirre de que su producción poética es como un “intento”, una recopilación de sentimientos e ideas, sin considerarlas eruditas. También es posible que se refiera a la denotación del término “ensayo” como las prácticas que se realizan en una representación teatral antes de estrenarla. Así pues, la autora anuncia su obra como algo que está continuamente practicando, no como un producto terminado. Además esta idea de corregir y revisar de forma asidua sus versos también lo declara en algunas de sus entrevistas: “No me conformaba y me aferré a la paciencia, a la distancia, al volver y corregir...” (Sanz, 2001). De ahí también posiblemente los años que dedica a cada una de sus obras realizadas.

La reflexión metapoética y la dificultad de la escritura también es un tema presente en *Nanas para dormir desperdicios* (Aguirre, 2007). En el poema “Nana de las tachaduras” (Aguirre, 2007: 27-28) el sujeto poético describe el hecho de escribir y la importancia de lo “tachado”. A través de la personificación expresa como esos “tachones”, aquello que ha sido eliminado, no quiere desaparecer: “Lo tachado suele ser muy persistente” (v.1). Se convierte en una metáfora que transmite la dificultad de eliminar lo creado, y la complejidad de crear un texto.

A lo largo de su obra literaria, Aguirre no dejará de reflexionar sobre el oficio de la escritura poética. Así el poema “Maternidad” de *Historia de una anatomía* (Aguirre, 2010: 73) trata de nuevo sobre la dificultad de ser escritor. Para ello la voz poética recurre a su hija y describe como de pequeña cada día quería tener un oficio diferente: “Mamá yo de mayor/ quiero ser equilibrista (v.4-5), “Y los jueves decidía que quería ser bailarina/ y los domingos árbol” (v.8-9). La hija nunca habló de querer escribir, pero finalmente es escritora. A través de ello la autora confiesa la dificultad de ser escritor a través de dos metáforas, por una parte, identifica la escritura con una guerra: “Era de esperar que no quisiese hablar/ de la guerra que iba a empezar” (v.14-15), y por otra identifica el oficio de la escritura con el equilibrista: “En el fondo ha seguido siempre siendo una equilibrista” (v.17).

Como he ido señalando a lo largo del estudio, la poesía y la música son dos artes esenciales para Francisca Aguirre, tanto en su producción poética como en su propia vida. Literatura y música se convirtieron en el refugio perfecto para la autora en unos años verdaderamente difíciles.

En toda su producción poética, así como en su prosa, la autora ofrece una maravillosa reflexión en torno a lo que supone para ella la poesía y en general la literatura y la música y, como he ido comentando a lo largo del análisis de los textos, expresa y transmite esa dualidad que siente frente a la poesía: necesidad y consuelo, pero también dificultad e inutilidad.

5. TESTIMONIO Y CRÍTICA DEL PRESENTE HISTÓRICO

5.1. La memoria histórica

La necesidad de la recuperación de la memoria es uno de los objetivos principales del género autobiográfico y memorialístico. Es extensa la nómina de autores y autoras que, durante los años 80 y 90, deciden contar su historia para que no caiga en olvido. Pero, ¿por qué los autores de los 50 –escritores y poetas- retoman el tema que habían abandonado? ¿Por qué interesa de nuevo, después de casi dos décadas de democracia, volver a tratar el tema de la Guerra Civil y la posguerra?

En este sentido me parece interesante la declaración de Josefina Aldecoa en la mesa redonda “Los niños de la guerra”, realizada en el congreso “El grupo poético del 50, 50 años después” -que después fueron publicadas las Actas por la Fundación Caballero Bonald. En ella, además de reflexionar sobre la “Generación” y el término “niños de la guerra” –del que ya se ha tratado en el primer capítulo de la presente tesis- señala que a finales de los 60, principios del 70, cuando el país estaba en proceso de cambio y abriendo al exterior, “los niños de la guerra” -en este caso concretamente los narradores- que habían escrito siendo jóvenes sobre el conflicto bélico y sus vivencias, cambian: “se siente más libres para tratar conflictos personales, relaciones entre personas, y la crítica (si la hay) va por otros caminos, no declarante sociopolíticos o socioeconómicos” (VV.AA., 2002a: 96). Sin embargo, en la década de los 90 vuelven a surgir libros que vuelven a hablar de la memoria histórica, de la guerra, de la posguerra... Así lo señala Aldecoa, que también publicó varios libros en torno a esta temática a partir de los 90:

Todo esto viene a cuento de que en los años 90 [...] hay un renacer de la memoria histórica, una necesidad de volver a hablar de las cosas que parecían un poco apagadas. Estoy convencida de que eso ocurría porque los años gloriosos de aquella transición tan delicada y tan fina, en la que todo el mundo se quería tanto y en la que todo estaba olvidado, habían sido una especie de autoengaño. No se pueden cerrar las heridas cuando no están limpias y cicatrizadas. De ahí que se produzca en los 90 esa nueva explosión de memorias, montones de memorias. (VV.AA., 2002a: 97)

Son muchas las memorias que surgen a partir de esta década, que ya he comentado en el apartado de la autobiografía. Sin embargo, resultan significativas dos obras de autoría femenina en las que el concepto de “memoria” está presente y fueron publicadas a partir de la década de los 90: *Memoria de la melancolía* de María Teresa León (1998), publicado en 1970, cuyo título incide en la necesidad del recuerdo o

Concha Méndez: memorias habladas, memorias armadas (1990), editadas por su nieta Paloma Ulacia Altolaguirre. Si bien es cierto que en el caso de Francisca Aguirre, su obra autobiográfica o memorialística en prosa, *Espejito, espejito* (1995) no hace referencia a dicho término, pero sí se puede observar la constante presencia de esta palabra en esta obra literaria, así como en muchos de sus poemas, destacando especialmente una de sus antologías, *Memoria arrodillada* (Aguirre, 2002), que también es el título de uno de sus poemas de *Pavana del desasosiego* (Aguirre, 2006:267). El adjetivo “arrodillada” es sumamente significativo ya que sirve a la poeta como símbolo de aquellos que tuvieron que callar, aquellos que debieron arrodillarse y vivir en silencio bajo el mandato de la dictadura contra su voluntad.

En el poema “Memoria arrodillada” (Aguirre,2006:267), la voz poética incide en la necesidad del recuerdo, expresado ya en el propio título. A pesar de ello, a través del adjetivo de carácter negativo –“arrodillada”- la voz poética describe como ese recuerdo necesario a su vez provoca dolor; así como la afirmación de que es la memoria, la historia del bando de los vencidos durante el conflicto bélico, de ahí el uso del término “derrotados”. La autora recurre al uso de la personificación de la “memoria”, como algo que tiene vida propia y necesita expresarse a través de la música:

Arrodillada la memoria canta
algo que fue su vida en otro tiempo:
quisiéramos saber, tocar la herida,
descansar del asombro y la tristeza.
Quisiéramos volver a la esquina de entonces,
cuando vivimos algo en cuya melodía
huimos derrotados. (v. 12-18)

Es importante también destacar la referencia a los cuentos infantiles que realiza ya en la primera estrofa:

Detrás del tiempo siempre hay otra historia,
una historia que fue y no fue,
como en los cuentos infantiles. (v.1-3)

A través de estos versos el sujeto poético confiesa que fue su historia real, pero a través de la fórmula tradicional del cuento –rasgo presente en otras composiciones literarias de la autora- confiesa su deseo de que lo que vivió tan solo hubiera sido ficción, un cuento más. El valor de refugio y evasión en la lectura se refleja en esta

alusión a la literatura, y la elección en el subgénero de los cuentos infantiles remite a la necesidad de la recuperación de esa infancia triste, perdida por la tragedia de la guerra civil española y la posguerra –algo que se ha comentado en otros apartados del presente estudio.

De nuevo se observa el uso del nosotros para dejar constancia de que no es solo su memoria, su historia, sino la de todo un colectivo, la de los vencidos. La voz poética necesita recuperar esos recuerdos trágicos reflejados a través de la metáfora “tocar la herida”, para poder deshacerse de una vez de esa tristeza que no le abandona: “descansar del asombro y la tristeza”.

Sin embargo, al final de esta composición la voz poética expresa de nuevo la imposibilidad del cierre de esa herida, de ese dolor –a través de la metáfora e hipérbole de algo que “araña” el corazón-, que siempre le acompaña:

Pero todo se desvanece en un espejo,
en un cristal de música y perfume.
Detrás de ese cristal el tiempo llueve
y algo que fue milagro y cataclismo
araña y abandona el corazón. (v. 19-23)

Asimismo, la voz poética expresa su intento de escapar de ese recuerdo del pasado que le provoca tanto dolor, pero esa huida siempre resulta frustrada, siempre regresa de nuevo al pasado a través de distintos elementos cotidianos que se convierten en símbolos constantes en su poética (la lluvia, un armario, el espejo, las flores...), como se ha estudiado en capítulos anteriores. Así en estos versos aparece de nuevo el símbolo del espejo que le sirve para remitirse al pasado y que resurjan la angustia y la tristeza. En el mismo poema las flores también trasladan al sujeto poético a un mundo pasado, a su historia:

Detrás de los barrancos del olvido
crecen extrañas flores sin perfume
que cuentan un relato de susurros,
un memorial de sobresaltos:
viejas leyendas que en la sangre duermen
y que a veces se yerguen desveladas
como esos cactus que parecen faros
en mitad del desierto. (v. 4-11)

Las “flores” –término de connotación positiva- le transportan al trágico recuerdo de la guerra, a través de la metáfora “viejas leyendas que en la sangre duermen”, de nuevo recurriendo al mundo de lo literario.

El poema “Triste asombro” (Aguirre, 2000: 306-307) resulta significativo ya que la voz poética describe el mundo de una forma negativa y desoladora:

Seguramente el mundo era tan imposible y duro como ahora;
seguramente entonces vivir era muy grave, muy difícil,
muy arduo, como ahora. Seguramente siempre
esto ha sido terrible, vengativo y contrario, y sin remedio. (v.1-4)

Así reflexiona sobre la dificultad de la vida y lo describe a través de adjetivos de connotación negativa: “grave, arduo, difícil, terrible, vengativo” y también expresiones que inciden en esa descripción del mundo sin esperanza alguna de cambio: “sin remedio”.

La voz poética se dirige a los antepasados, a los fundadores, y de esta forma afirma que su dolor, su tragedia, no es única, sino que la vida, el mundo, siempre ha sido cruel y complicado: “desde qué pozo escuchar vuestra angustia” (v.9).

Asimismo, el sujeto poético señala la necesidad de conocer el pasado y la importancia de la música: “Sin pasado y sin música, vivir es sólo un hecho” (v.11). A pesar del dolor que muchas veces provoca y que abre esas viejas cicatrices, defiende que es necesario rescatar la memoria personal e histórica: “Y un corazón vacío de recuerdos/ no es más que un sobresalto en la intemperie” (v.17-18). Aguirre defiende en varios textos de su obra la necesidad de recuperar la historia para evitar cometer los mismos errores, como señala en este poema ha habido demasiadas guerras, “le sobra sangre”:

las viejas cicatrices que nadie sabe quién,
que nadie sabe cómo y mucho menos cuándo. (v.29-30)

Somos la leyenda que se borró a sí misma,
un petroglifo roto al que le falta texto,
pero le sobra sangre. (v.35-37)

El verso final “afuera brilla el sol y tengo miedo” (v. 53) hace referencia a la cita anterior al poema de San Juan de la Cruz: “Tengo miedo, Señor, y ya es de día”. Tradicionalmente la noche-oscuridad se asocia con la tragedia, con el miedo, pero el

sujeto lo vincula con la claridad incidiendo en lo negativo, pues a pesar de la luz no puede huir del dolor y la trágica realidad.

Francisca Aguirre también confiesa esa necesidad de la memoria histórica en alguna de sus entrevistas, como la realizada por Noni Benegas: “Las palabras y con ellas la memoria histórica fueron para siempre mis dos grandes amores” (Benegas, 2015:93).

El libro *Nanas para dormir desperdicios* (Aguirre, 2007) también es significativo en cuanto a la recuperación del pasado. El poema que abre el libro, “Nana del desperdicio” (Aguirre, 2007: 11-12) dirige a la negatividad a través del concepto “desperdicio” ya que alude a aquello que no sirve para nada. La voz poética se plantea en los primeros versos definir lo que es “desperdicios” aunque confiesa que no encuentra la manera: “No sé muy bien cómo explicarles/lo que resulta ser un desperdicio” (v.1-2).

A pesar de ser considerados objetos sin valor, el sujeto poético reflexiona en torno a ello y señala que sí tienen su importancia en la vida porque cada una de esas cosas “Aquel aquello” tienen una valía fundamental para la autora. Así este primer poema es la explicación de los poemas que componen este libro. A lo largo de *Nanas para dormir desperdicios*, el sujeto poético irá describiendo los “desperdicios”, que como afirma ya en este primer poema son los que componen nuestra vida: “La vida puede ser también un desperdicio” (v.12). La existencia se compone de dolor y alegría, de hechos históricos, de tragedias, de amor, de la muerte; pero también –como irá reflejando en las composiciones poéticas- de vestidos, cartas viejas... que trasladan al sujeto poético al recuerdo de nuevo del pasado.

La RAE define “desperdicio” como aquel residuo de lo que no se puede o no es fácil aprovechar o se deja de utilizar por descuido. Sin embargo, la voz poética reflexiona y expresa lo complicado que resulta deshacerse de ello, porque asociado a él, a ese “aquel aquello”, al “desperdicio”, está la música, la canción de los restos:

Viene de la música,
viene del ritmo de nuestro desperdicio.
“Aquel aquello” canta,
tiene la melodía de las cosas mínimas,
la canción de los restos. (v. 34-38)

Así el “desperdicio” es una melodía, un objeto que abre la puerta a la memoria: “¿No recuerdas que “aquel aquello/fue asombroso?” (v.39-40). De ahí que sea tan

difícil deshacerse de esos objetos considerados inútiles, de poco provecho, que ya no sirven pero que no se pueden tirar. La autora da un gran valor a estos objetos, a estos “desperdicios” porque se convierten en el símbolo del transcurso de la vida. Son lo que define el camino y a través de ellos vive el recuerdo del pasado. Por ello también es significativo señalar la comparación de los “desperdicios” con un animal de compañía: “tan parecido a un pequeño animal doméstico/ que aguza las orejas para oír si lo llaman” (v.24-25).

Con la llegada de la democracia en España, los escritores que vivieron este cruel período histórico tratan de luchar contra el silencio y el olvido, haciendo de las letras un arma. La literatura se convierte en el vehículo de una memoria tan compleja como silenciada hasta el momento. No solo las autobiografías y las memorias, sino que los textos literarios –novelas, poemas, representaciones teatrales- de estos autores se convierten en el espacio ideal del recuerdo. Necesitan contar su experiencia, aunque sea a través de la ficción porque quieren su espacio en la historia nacional y a su vez necesitan la escritura como terapia del sufrimiento callado durante tantos años. La literatura se convierte también en un acto reivindicativo de la memoria para recuperar y salvar del olvido aquellos acontecimientos de la tragedia española que tuvieron un gran impacto en el destino de muchos españoles, sobre todo de los republicanos.

La ausencia del recuerdo y de la mención a los vencidos en los manuales de historia provoca en los escritores esa necesidad de rescate y lucha por recuperar su espacio y sobre todo el merecido reconocimiento de la existencia de sus familiares. Así se observa en muchas de las autobiografías y memorias la insistencia en ciertas anécdotas y experiencias que sirven para rememorar en la mayoría de casos a aquellos que murieron durante el conflicto o una vez comenzado el régimen franquista. Esta necesidad de rescate de un ser querido se observa constantemente en la obra literaria de Francisca Aguirre, expresando la tristeza por la temprana pérdida del padre e intenta “devolverle” el puesto histórico y cultural que le fue arrebatado ya que como declara la propia poeta, no solo le dieron muerte física, sino también civil:

Yo escribo para eso y mantengo que es una cabronada olvidarse de lo que ha sucedido en este puerco valle de lágrimas. No puede ser. Escribir para mí ha sido también el alivio de poder comentar lo que llevaba dentro y luego el poder, de alguna manera, dejar constancia de lo que fue vivir del 30 al 60 en España. La memoria histórica es fundamental. A mi padre, además del garrote, de la muerte física, le dieron muerte civil, lo borraron de todos los diccionarios, de todos los sitios donde salía. Y una manera de evitar esa muerte civil es que su hija, que soy yo, escriba lo maravilloso que fue Lorenzo Aguirre, un extraordinario pintor que no cometió ningún

delito. Escribir ha sido una manera entonces de borrar ese olvido. Remitiendo a Cernuda, un poeta al que admiro mucho también, “Olvido de ti, sí, más no ignorancia”. La ignorancia es la muerte. Por eso la memoria es tan importante porque los dictadores saben que el olvido es la muerte total. Hay que luchar³⁰.

Sin embargo, no se trata tan solo de la importancia de rescatar la historia de la guerra civil española. Francisca Aguirre con su obra literaria se inscribe en la tendencia memorialística y de testimonio que surge en el siglo XX. El crítico Renaud Dulong (2004) señala en su artículo señala como los diferentes testimonios históricos del siglo XX (I Guerra Mundial, Auschwitz, el Gulag...) “tratan sobre todo de alertar a la opinión pública sobre la realidad de masacres inauditas. En ellos se relata lo que han vivido y experimentado sus autores” (Dulong, 2004:98). Esto relatos nacen para provocar en el lector un sentimiento de indignación, que diga “esto nunca más” – expresado por Francisca Aguirre también en su obra.

En cuanto al tema de la recuperación de la “memoria histórica” en España ha provocado la discrepancia y polémica en distintas disciplinas (político, literario, histórico, filosófico, psicológico...). En cuanto a la perspectiva histórica resultan interesantes dos artículos, uno de Javier Rodrigo (2006) y otro de Manuel Ortiz Heras (2006), así como el libro de Josebe Martínez (2007).

El primero de ellos, Javier Rodrigo (2006) señala que las funestas consecuencias de la Guerra Civil constituyen para muchos un pasado que no acaba de pasar, cuyos lastres y heridas siguen presentes para quienes lo sufrieron.

Sin embargo, niega la posibilidad de crear una “memoria histórica”, decantándose por lo que él define como rememoración colectiva y además ofrece en el artículo una breve exposición del estado de esa “memoria histórica”. Javier Rodrigo constata cómo durante cuarenta años –época del régimen franquista- oficialmente solo hubo muertos de un lado, los caídos por “por Dios, por España”. A partir de la transición española se despertó una sed de memoria. Sin embargo, durante la década de los 70 la democracia española se fundó en la superación del pasado bélico, el mito de la “reconciliación nacional” y del “nunca más”. Esa expresión de “nunca más” se encuentra también en la obra *Espejito, espejito* (Aguirre, 1995) pero la autora necesita contar la historia de su pasado para que no se vuelva a repetir la tragedia que vivieron los españoles.

³⁰ Ver Anexo I.

En 1977 surge la Ley de Amnistía en la que se hace un pacto de reconciliación entre los enfrentados en la Guerra Civil. Sin embargo, este “olvido” histórico se dio en el plano político, no en el cultural. Así comienzan a surgir esas obras literarias que reclaman su derecho a la recuperación de la memoria, dar a conocer el pasado, para construir un sentido del mismo y encontrarle una utilidad en el presente.

Manuel Ortiz Heras (2007) también reflexiona en torno al término de “memoria histórica”, decantándose por el título de “memoria colectiva o social” para que no se relacione con un único individuo. Asimismo, es relevante este artículo ya que Ortiz explica el término surgido del “nunca más”, una expresión que daba a entender la corresponsabilidad en el gran “error histórico” y también el miedo e incluso la desconfianza en el ejercicio de nuestra libertad. Durante el gobierno socialista (1982-1996) se llevó a cabo una verdadera institucionalización del olvido. Esta voluntad de olvido, como bien afirma Martínez (2007) es sostenida por dos premisas, una de ellas es que el poder seguía afianzado en esos cuarenta años de régimen franquista y quienes lo ostentaban habían sido preparados en el régimen anterior y la otra es que frente a una Europa desarrollada y democrática de la que se quiere formar parte, los cuarenta años de dictadura y la guerra suponen un pasado ignominioso que necesitan borrar, olvidar.

Se trataba de no abrir las heridas del pasado con la herencia que durante la dictadura los grupos de izquierda o el antifranquismo tuvieron más difícil preservar una comunidad de memoria. En los últimos quince años se ha evolucionado desde lo que se denunciaba como el reino de la desmemoria hasta llegar al estallido de la Memoria.

Sin embargo, el reconocimiento legal de esa necesidad de recuperación de la memoria no surge hasta 2007, año en el que se dictamina la Ley de Memoria Histórica (Ley 52/2007, de 26 de diciembre) por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas a favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la Guerra Civil y la dictadura.

Francisca Aguirre justifica su obra –tanto en la propia autobiografía como en algunas de la entrevistas realizadas- para recuperar el sitio en la historia que durante la dictadura les había sido arrebatado, haciendo de esta forma, justicia:

Lorena: Continuando con la autobiografía, en *Espejito, espejito*, te diriges a tu hija, a Lupe, para contarle un cuento, un cuento que en realidad no es cuento, sino que es la realidad amarga que viviste. Entonces, ¿crees que en ese sentido –y creo

que sí porque lo has mencionado en tus obras y entrevistas- la literatura puede servir para no cometer los mismos errores del pasado?

Francisca: Con ese fin está escrito. Si hago una próxima reedición pienso poner en alguna página una cita de mi abuelo —el padre de mi madre- que decía que “el peor enemigo de los seres humanos es el dolor” porque el dolor te convierte en algo duro, porque claro, como hace daño, duele. Y entonces mi abuelo, que era un anarquista romántico encantador, un Quijote, decía: “Pero al dolor no hay que tenerle miedo, al dolor hay que atrapararlo y meterlo dentro de uno para poder ponerlo a trabajar a favor de la vida”. Cuando uno sufre tiene que utilizar ese dolor para impulsarte, arreglar cosas en la vida, hacer cosas buenas, para que tú y los demás estén mejor, no cargarte de odio y de rencor. El sufrimiento tuyo te puede servir para entender el sufrimiento de los otros, para echarle una mano a los demás. Para eso sirve el dolor y es lo que yo he practicado mucho.

Eso es lo que yo he intentado, sobre todo en *Espejito, espejito*. Decir que hubo aquí una temporada donde tuvimos un gobierno realmente salvaje, miserable y dañino. Entonces no hay que tenerle miedo al dolor, hay que meterlo dentro para eso, para poder ponerlo a trabajar a favor de la vida y no a favor del odio, no a favor de la revancha, no, porque eso no produce más que sangre y dolor y dolor y dolor. No. Ya es bastante que la vida nos hizo polvo a algunos. No puede ser que además de habernos hecho polvo nos haya convertido en aspirantes a verdugos de los demás. No.

A mí el dolor me ha servido para no querer juzgar a nadie, para que si me encuentro a alguien que no funciona con decencia lo que hago es apartarme, pero no se me ocurre decirle que viva de otra manera ni que haga otra cosa. Esa es su vida y allá él. Y así tengo la suerte de saber elegir y elijo a la gente que está a favor de la gente. Me gusta la gente que le gusta la otra gente. Y no me gusta estar con los que se dedican a exprimir a la otra gente y eso es muy sencillo, no estoy con ellos y ya está³¹.

Las experiencias traumáticas compartidas (el conflicto bélico, la posguerra, el exilio) se convierten en estímulos generadores de obras en las que el autor dé cuenta de lo vivido. El término “trauma” —cuyo significado originario es el de “herida”, palabra fundamental en la poética de Aguirre, comenzó a ser utilizado en el ámbito de la investigación científica en los estudios que Sigmund Freud que “analizaba los trastornos psíquicos que podía sufrir una persona como consecuencia de un acontecimiento negativo para su evolución psicológica natural” (Sánchez, 2011:381). Así estos textos literarios “autobiográficos” de sujetos creadores que han vivido un trauma colectivo tienen varias motivaciones. Por una parte, el contar la historia tiene una evidente función catártica —ya presente en la teoría Aristóteles. Los supervivientes a la tragedia necesitan curar su herida y a través de la narración de su historia sienten cierto alivio, la literatura se convierte pues en una forma de liberación del dolor pasado —algo que se refleja en la obra de Aguirre y que se ha comentado en el capítulo cuarto del presente estudio. Por otra parte, las obras de estos autores surgen también como necesidad de contar el horror vivido, remitiendo al valor de enseñanza y de advertencia

³¹ Ver Anexo I.

de la literatura. La memoria se convierte así en un instrumento pedagógico que ayuda a las nuevas generaciones a no repetir los mismos errores.

Julià Santos (2006) también señala en un primer momento esa relevancia de la recuperación de la memoria:

Preciso para volver a ser humanos, para curar a la sociedad de esa enfermedad crónica que la atenaza y bloquea, para remediar los déficits de la democracia, para subsanar las cesiones de entonces, para abordar el futuro sin miedos ni complejos y, no en último lugar, para hacer justicia al pasado. (Santos, 2006: 9)

Sin embargo, argumenta los problemas que suponen proponer o realizar una memoria colectiva o histórica, propio de un régimen autoritario. De esta forma, los nacidos durante la Guerra Civil y en los años siguientes a esta, recibían la redescipción del pasado construida desde el poder; es decir, lo que interesaba, una mentira histórica, en la que la sublevación militar se convirtió en el mito de salvación de la patria, codificado y difundido también por la Iglesia. Era entonces la memoria de los vencedores. Así, muchos jóvenes optaron por echar la guerra al olvido y no compartir los odios del pasado –según el manifiesto firmado por universitarios de Barcelona en 1957. Es en la década de los 70 cuando comenzaron a sentir interés por conocer lo que había ocurrido. Son los años en que poco a poco se publican cosas sobre la República, la Guerra Civil, el franquismo.

Santos señala la complicada tarea de rescatar esos hechos y afirma que la memoria “histórica” es una utopía ya que la memoria jamás podrá ser única, sino que tendrán que coexistir muchas memorias. Así, Santos concluye alegando a la necesidad de amnistía general entre derrotados y vencedores, echando al olvido el pasado, para conseguir un futuro democrático.

Muchas de las obras literarias -novelas, autobiografías, memorias...- publicadas por los autores que vivieron este trágico episodio de la historia española tienen como objetivo final que sirvan como forma de recuperación de la memoria. No solamente las obras de Francisca Aguirre, sino también muchos otros escritores -como ya se han analizado muchas de ellas. Por ejemplo, en la novela *Historia de una maestra* de Josefina R.Aldecoa, la protagonista, Gabriela López es similar a la de muchos maestros de la República “y de ese modo, su historia personal y privada deviene en símbolo y memoria de toda una generación a la que el libro pretende rendir homenaje; es decir,

iríamos desde lo particular a lo general, de la experiencia personal, a la vivencia colectiva” (Quiñones, 1995:112).

Otros especialistas en el tema de la memoria y el olvido (psicólogos, historiadores, críticos literarios...) alegan también que el olvido del pasado puede ser positivo para el individuo y para la sociedad. Rafael Del Águila (2006) alude al filósofo Nietzsche quien afirmaba que sin capacidad para olvidar no puede haber ninguna felicidad, ninguna jovialidad, ninguna esperanza, ningún orgullo, ningún presente. (Del Águila, 2006:190). En este sentido, y a pesar de la necesidad y justificación que Aguirre realiza de su obra, en muchos momentos la autora expresa ese dolor que siente por ser incapaz de olvidar, de cerrar la puerta a ese recuerdo del pasado que le produce dolor, es una herida abierta.

5.2. Una poética comprometida con el presente

Francisca Aguirre habla del pasado no solo personal, sino también colectivo – como he comentado- transmite en su obra las memorias traumáticas de su infancia, desde la perspectiva y el recuerdo de una mujer adulta. Hay que destacar que a pesar de las dificultades y la dura infancia que pasó, lo cierto es que la voz poética contempla el momento actual con tristeza. En muchas ocasiones expresa ese desconsuelo ante el presente, no entiende que los humanos sigan cometiendo los mismos errores del pasado: “mientras crecíamos hacia este desconsuelo que hoy nos puebla” (v.37, “Paisajes de papel”, Aguirre, 2000: 50).

La reflexión sobre el presente aparece también en su obra *Espejito, espejito* (Aguirre, 1995:52-53). La autora relata con tristeza el horror y el sufrimiento que hay en el mundo a través de distintas conversaciones con su marido, con amigos y las noticias que escucha en el televisor (Argentina, Cuba, Camboya...). Ni ella ni sus familiares y amigos más cercanos comprenden un mundo en el que los seres humanos se siguen asesinando unos a otros y no hay consuelo posible ante esta realidad:

Ayer, mis amigos, mi gente más querida, vinieron a decirme que el mundo estaba loco, que las cosas andaban mal, que el corazón estaba hecho una pena. (Aguirre, 1995:53)

Así pues, a lo largo de su obra poética Francisca Aguirre no solamente crítica el pasado –la Guerra Civil y la posguerra española- sino también el presente, un presente que observa y que no comprende. Desde este punto de vista se podría considerar que

Francisca Aguirre es una poeta social en cuanto a la reflexión y compromiso que refleja siempre en su escritura. Su poesía sirve como instrumento para, primero, dar a conocer los hechos históricos vividos por tantos españoles y participar así en la recuperación de la memoria histórica, y en las últimas décadas se observa que a través del humor y la ironía, Francisca Aguirre se posiciona ante la problemática social y política. Se inserta en una poética de compromiso. Así evoluciona y la poeta critica no solo el pasado sino también el presente que observa y que rechaza. Ello se refleja en sus últimos poemarios, *La herida absurda* (Aguirre, 2006), *Historia de una anatomía* (Aguirre, 2010), pero especialmente en *Conversaciones con mi animal de compañía* (Aguirre, 2013).

¿Qué aspectos critica Francisca Aguirre en su obra poética publicada en los últimos años? Como iré analizando a través de los poemas, la autora muestra su compromiso con la sociedad a través de sus palabras y trata en ellos la problemática presente. Es una poesía solidaria, donde se reflejan las lecturas de Antonio Machado y Miguel Hernández; es una poesía testimonial y cívica –como señala José Jurado Morales (2013) en uno de sus artículos sobre Francisca Aguirre: “El discurso cívico y humanizado de Francisca Aguirre”.

A través de sus versos, Aguirre se solidariza con la mujer, mostrando su total incompreensión hacia la violencia de género; reflexiona en torno a la importancia de cuidar el planeta, crítica los diferentes conflictos bélicos y enfrentamientos entre los seres humanos, y por supuesto muestra un profundo respeto hacia el mundo animal, y critica el maltrato hacia ellos, por ejemplo, aparece el tema de los abrigos de pieles. Asimismo, Francisca Aguirre muestra su total rechazo hacia el espectáculo de los toros en la entrevista realizada:

Lorena: Lo que comentabas antes, vale más el deporte. Pan y circo.

Francisca: Pan y circo... Pan y toros. A mí, antes de morirme me gustaría que acabáramos de una vez con la fiesta de los toros, porque ya me parece que va siendo hora de que a esos pobres bichos los dejen morir en paz.³²

Así pues, es importante relacionar sus últimos poemas en torno a la escritura de compromiso social y también se debe analizar desde la ecocrítica, ya que la poeta muestra su total compromiso con los seres humanos, pero también hay una parte

³² Ver Anexo I.

importante en su último libro, *Conversaciones con mi animal de compañía*, que refleja una profunda preocupación por el espacio natural y los animales.

A este respecto resulta interesante el libro digital *¿Todavía hay compromiso? Poesía y globalización* (Mainer, 2001) en el que se recogen una serie de artículos que reflexionan sobre el compromiso social de la poesía en las últimas décadas y también se ofrece una selección de poetas que sí reflejan ese compromiso con el planeta y el ser humano. Especialmente significativo es el artículo “Sobre la posibilidad del compromiso social en la reciente poesía española” de Sergio Gaspar (Mainer, 2001:13-16), en el que reflexiona sobre este asunto y en primer lugar resalta la dificultad de encontrar poetas comprometidos socialmente, sino que la tendencia poética se trasladó a lo estético y personal durante los años noventa. Sin embargo, señala la antología *Feroces* de la poeta Isla Correyero, publicada en 1988, y en ella se observa cómo algunos poetas a partir de los 90 practican una poesía realista con cierto componente social, en la temática y la intención. Uno de los poetas presentes en la antología, Jorge Riechmann, optaba por una poesía que buscaba la transformación de un mundo que “es socialmente injusto y ecológicamente destructivo, clasista y sexista, liberticida y biocida” (Mainer, 2001:15).

Señala también Sergio Gaspar otro grupo de poetas de esta misma antología que sin ofrecer alternativas sociales, introducen temas de actualidad preocupantes para la humanidad, como la violencia social, la nueva pobreza, la profunda incomunicación, la sexualidad pura y dura, las drogas o la cárcel.

Este grupo de poetas, algunos más críticos, otros más cautos, son importantes en una nueva tendencia poética que son las voces que sirven para criticar y reflejar los problemas presentes en el siglo XXI: la profunda desigualdad entre las personas en el acceso a la riqueza, al poder político o a la información de calidad, la soledad y frustración crecientes, el individualismo, la agresividad frente a los otros en sus distintas vertientes (violencia de género, maltrato animal, racismo, homofobia,...), así como la problemática del cambio climático... Aunque haya una significativa distancia generacional, se observa en las composiciones poéticas del último libro de Francisca Aguirre que la autora comparte preocupaciones con estos poetas jóvenes, y por tanto sus temas coinciden con la perspectiva de los autores del siglo XXI, más comprometidos con la defensa de valores sociales.

Así, a pesar de la tragedia vivida por Francisca Aguirre, en muchas ocasiones el sujeto poético rememora el pasado desde la nostalgia y contrasta la visión positiva de

ese pasado con el tono negativo y amargo al describir el presente. Esa mirada nostálgica al pasado es el tema del poema “Un día se marcharon los tranvías” del libro *La herida absurda* (Aguirre, 2006:35).

A través de varias metáforas y comparaciones la voz poética expresa cierta nostalgia y tristeza por el cambio del pasado al presente. Es importante la referencia becqueriana a las “golondrinas”: “Igual que las famosas golondrinas/ se marcharon un día los tranvías” (v.2-3), metáfora y comparación que refleja la mirada nostálgica hacia el recuerdo de un pasado mejor. Los “tranvías” se convierten en un símbolo perfecto para rememorar los recuerdos alegres de su infancia que aparece reflejada a través de elementos característicos de los niños (carteras, cuentos, tebeos) y también algunos elementos que remiten a una vida feliz (cartas de amor, libro de poemas, flores...). En estos versos en los que enumera estos elementos la autora omite la coma, ofreciendo así un mayor ritmo narrativo y dando mayor importancia a los sustantivos.

La personificación y metáfora de los tranvías también expresa el paso del tiempo y los cambios que ha habido a lo largo de los años. La voz poética señala que los “tranvías” –que cumplían su función de traslado- han sido abandonados de forma trágica: “En algún cementerio de chatarra /deben yacer absurdos y apagados/ los alegres tranvías de otros tiempos” (v.8-10). A través de la personificación de los tranvías que no comprenden por qué ha habido tal cambio (“sin entender por qué todo sucede ahora/ lejos de su armazón abandonada”, v.22-23), expresa su desconcierto e incompreensión de lo que observa en la actualidad.

La perspectiva es negativa y desoladora, de ahí la metáfora del viaje de los tranvías hacia el presente: “llevándola tranquilos e inocentes/ hacia un destino tan absurdo y ciego/ como el triste almacén en que ahora yacen” (v.16-18). Asimismo, la falta de esperanza se refleja a través de la alusión a los “sueños olvidados” –como símbolo de un mundo mejor:

y montones de sueños olvidados
igual que los alegres tranvías de otros tiempos
que ya nadie recuerda y que se pudren
en algún arrabal de la miseria. (v.31-34)

La autora expresa ese desconsuelo ante el presente, no entiende que los humanos sigan cometiendo los mismos errores del pasado. En este sentido resulta significativo el poema “El eterno retorno” de *Los trescientos escalones* (Aguirre, 2000: 132). A

través del condicional la voz poética propone la necesidad de cambio, de inventar de nuevo el mundo:

Convendría
reinventarlo de nuevo todo:
reinventar la gramática y la historia,
reconstruir la geografía, (v.1-4).

La realidad es descrita por la voz poética de forma negativa, de ahí la propuesta de cambiar y reinventarlo todo. Sin embargo, el título del poema –eterno retorno- es significativo ya que el sujeto poético afirma que se cometerían los mismos errores una y otra vez, por lo que se volvería de nuevo a construir una mentira: “empezar otra vez esta mentira” (v.11). La estructura circular del poema incide en esa idea de retorno, ya que comienza con la misma idea con la que acaba. Asimismo, es importante el sentido filosófico del poema ya que el título, así como el contenido del poema, remite a la propuesta filosófica de Nietzsche sobre el tiempo que consiste en aceptar que todos los acontecimientos del mundo, todas las situaciones pasadas se repetirán eternamente.

El sujeto poético también expresa el desconsuelo y la tristeza que siente al observar el presente, un presente en el que los sentimientos, la literatura y los valores se han sustituido por un sistema capitalista, en el que prima el dinero y la belleza física, no espiritual. Esto se refleja especialmente en el poema “Ahora, en lugar de recurrir a Esquilo” de *La herida absurda* (Aguirre, 20006: 24), en el que el sujeto poético confiesa que, además de que el mundo sigue siendo tremendamente horrible: - “volvemos nuestra desdichada existencia”- (v.2), los seres humanos se refugian en lo material: “por la electricidad y la cosmética, /por la liposucción y por los rayos uva” (v. 15-16), así critica el tema de la preocupación excesiva por el físico y los bienes materiales frente al abandono de los sentimientos. La voz poética observa un mundo egoísta y sumamente infeliz.

En el poema la autora recurre a la obra del Mago de Oz, como símbolo de la importancia del mundo de la ficción, un mundo en el que refugiarse ante la realidad, y que además es una obra en la que es fundamental la figura del “Hombre hojalata”. Esa relevancia que da a este personaje ficticio sirve para reflejar esa necesidad del amor frente a la tragedia y crueldad del mundo:

Puestos a hacer balance de nostalgias
que sería de nosotros sin el Mago de Oz,

El sujeto poético describe y expresa el dolor y el desconsuelo de la humanidad. A este respecto resulta sumamente interesante el análisis crítico realizado por W. Michael Mudrovic en el artículo “In search of a moral compass: ‘Negativos’, a poetice sequence by Francisca Aguirre” (Mudrovic, 2011). Mudrovic indica la posibilidad de que este libro de poemas, *La herida absurda*, sea una reflexión y una crítica a todo lo sucedido durante la guerra de Irak, los hechos que acontecieron el 11 de septiembre de 2001 y el atentado en Atocha el 11 de marzo de 2003:

But more importantly, using the war in Iraq and the bombing of the trains in Atocha on March 11, 2003, as a springboard, Aguirre questions how an engaged citizen of the world can sort through conflicting reports an a manipulation of language to make valid ethical choices. (Mudrovic, 2011:164).

En el capítulo segundo “Memoria y poesía” algunos de los poemas que componen la primera parte de *La herida absurda*, eran analizados en el apartado “El conflicto bélico” porque evidentemente también reflejan la experiencia personal que vivió Francisca Aguirre siendo una niña. De hecho, esa vivencia hace que el sujeto poético se cuestione una y otra vez el porqué de las barbaries, el porqué de las guerras, el porqué de los conflictos entre los seres humanos -y en general con los seres vivos. Por ello muchos de los poemas inciden en la idea de circularidad y de repetición a través del léxico (empezar/ terminar, acabar; antes/ después...) y también los recursos retóricos como la anáfora y el paralelismo, tan presentes en este libro: “empezaste viviendo de la sangre, /y vas a terminar ahogado en ella” (Aguirre, 2006:14).

Mudrovic señala la agudeza política y ética en la poética de Francisca Aguirre, reflejando el pensamiento de filósofos como Hannah Arendt, de origen judío y una de las más influyentes del siglo XX, quien defendía un concepto de «pluralismo» en el ámbito político ya que gracias al pluralismo se generaría el potencial de una libertad e igualdad políticas entre las personas. Así el título “Negativos”, y el epígrafe de Miguel Unamuno “Tinieblas es la luz donde hay luz sola” sugeriría que se necesitan diferentes puntos de vista para elegir:

The title and epigraph thus suggest that one needs contrast, opposition, a difference of opinions, voices, or perspectives to determine what course of action to pursue or what ethical stance to assume. In opposition to the current political stance, one needs to think, to question, to make oneself vulnerable in order to be an authentic

human being. In the context of Aguirre's poetic sequence the epigraph frames a commentary on a central dilemma of our era: the paucity of judicious thinking and questioning and the lack of a moral compass precisely because we are not open - vulnerable- to differing opinions and multiple options. (Mudrovic, 2011:165-166).

Los dieciséis poemas que componen “Negativos” reflejan la evolución de la voz poética, desde su indignación con los políticos y la guerra de Irak y, en general, todos los conflictos: “Y detrás del espanto siempre hay mucha sangre” (v.7, Aguirre, 2006: 15), a la búsqueda de respuestas y consuelo: “El pobre Dios y yo escuchamos la música/ mientras llegan las sombras sin respuestas” (v.19-20, Aguirre, 2006:19), al poema final de la primera parte que sería la conclusión.

En este poema final (Aguirre, 2006:28) la voz poética describe el sentimiento del odio a través de una extraordinaria metáfora con las capas de la cebolla:

Qué difícil resulta separar, una a una, las capas de la cebolla.
Se adhieren entre sí con una fina telilla
que las unifica y conjunta de manera tenaz.
Cuando intentamos separarlas,
las lágrimas acuden a los ojos.

Así el odio se pega de manera indeleble a ciertos corazones
y resulta imposible retirar esa membrana pegajosa
del órgano que la genera
y hace de ella un vínculo con los enamorados de la muerte. (v.1-10)

La comparación del odio y las capas de la cebolla lleva al sujeto a reflexionar sobre cómo inevitablemente se ha ido generando el odio en el país, en nuestra patria a lo largo de la historia. Así la cebolla es el equivalente, el símbolo del odio, como afirma W.Michael Mudrovic: “The onion is the equivalente to hate, and it is fusile to try to reach the bottom of such deeply rooted feelings so integral to the textura of the modern worl” (Mudrovic, 2011:181). Así en la última estrofa la voz poética hace referencia a la guerra civil española –y como señala Mudrovic podría referirse también a la Guerra de Irak-, pero sea cual sea son descritas como enfrentamientos generados por el odio: “de ver cómo florecen las cebollas/ entre los tristes muros de la patria” (v.24-25) -como afirma Mudrovic: “Aguirre makes us see the decadence and decae of our world where we put up walls instead of tearing them down” (Mudrovic, 2011:181).

Se observa asimismo la intertextualidad con el famoso poema de Francisco de Quevedo, escrito en 1610, y en el que también expresa esa tristeza por la decadencia de su país: “Miré los muros de la patria mía,/ si un tiempo fuertes ya desmoronados”, aunque Francisca Aguirre no hace alusión a la idea de posesión presente en el poema

de Quevedo a través del determinante posesivo “mía”, porque en el caso de Aguirre la descripción de ese estado decadente se extiende al mundo entero, en el que no ve que se haya cambiado en nada en cuanto a los valores éticos.

Ante la cruda realidad, el sujeto poético se plantea el porqué del universo, por qué el mundo es así y no de otra manera. En el poema “El mapa de los cielos se parece” (Aguirre, 2006: 37-38), la voz poética a través de distintas interrogaciones retóricas busca poder comprender el sentido de la realidad, de la vida tal y como es. Sin embargo, desde el principio, retomando el tono general del libro, describe de forma negativa el universo: “El mapa de los cielos se parece/ al tablero de un loco ajedrecista” (v.1-2) y realiza una serie de cuestiones en relación al universo: “¿Quién se habrá divertido hasta ese punto? / ¿Para qué tanta estrella, tanta nebulosa?” (v. 3-4).

Ante las preguntas, se plantea si la existencia del universo está relacionada con el destino de las personas, como se ha dicho tradicionalmente: “y que es decisiva la influencia de las constelaciones/ en el destino de una vida humana” (v.16-17). Sin embargo, el sujeto poético afirma que este uso es absurdo: “No puede ser que el mapa de los cielos/tenga una utilidad tan pordiosera/ tan de puchero, unguento, cataplasma” (v.18-20). Así pues, ante el desconocimiento de la utilidad de la galaxia, la humanidad ha decidido darle este sentido: la desgracia o la felicidad de una persona depende de los astros. De ahí la creación de distintos productos culturales (música, literatura, pintura) que buscan una respuesta en el universo, pero no hay respuesta para ello: “Un silencio como única respuesta” (v.42).

En muchos de sus versos y también en su obra en prosa autobiográfica, Aguirre señala la importancia de contar el pasado, la historia, para no cometer los mismos errores -como ya se ha indicado en el apartado anterior. Sin embargo, y como demuestran los distintos hechos históricos a lo largo del tiempo, el ser humano tiende a cometer una y otra vez los mismos errores. De ahí el tono pesimista de la voz poética al proponer inventar de nuevo el mundo y ser consciente de que se repetiría lo mismo, por ello los dos versos finales: “Y empezar a pensar que convendría/ reinventarlo todo de nuevo” (v. 20-21).

En *Historia de una anatomía* (Aguirre, 2010) resulta significativo el poema “Digestiones difíciles” (Aguirre, 2010:31-32), en el que la voz poética expresa su tristeza ante la realidad que ha vivido, pero también desvela su incompreensión del mundo, de la trágica realidad que le rodea, como señala Bados: “el dolor y la tristeza

acuden a su alma cuando descubre la desigualdad, la exclusión social, la guerra y la pobreza” (Bados, 2015:54).

Así pues, en el poema, la autora recurre a un proceso vital y rutinario del ser humano, la digestión. Sin embargo, ya el título es negativo ya que ese proceso que debe realizarse después de haber comido, resulta “difícil” y esa dificultad viene dada por un motivo que en su caso es el recuerdo del pasado que le dificulta la correcta digestión: “es decir no se puede tener un historial como el mío/ y confiar en que tu estómago funcione como un reloj” (v.16-17). Ese “historial” es la metáfora que alude a la vida que ha tenido y expresa lo negativo a través de la metáfora de la dificultad para que pueda tener una buena digestión, de ahí la comparación del estómago con un reloj.

Asimismo, el sujeto poético también expresa su disconformidad ante la realidad que observa a través del estómago, contempla una escena en la televisión de un niño desnutrido y a través del “cierre de su estómago” expresa su rechazo ante esta cruda y trágica situación actual:

Lo que nos atropella
lo que nos hace tener el estómago en un puño
son los ojos enormes de ese niño
que nos mira comer desde el televisor
sin apenas poderse sostener sobre sus piernas. (v. 21-25)

La pobreza y la diferencia de lo que se considera el primer y el tercer mundo es una realidad que le preocupa a Francisca Aguirre y que refleja en este libro. Además del comentado anteriormente, el poema “La sonrisa” (Aguirre, 2010: 35) también remite a este tema. A través de ese gesto “la sonrisa” de “algunos niños africanos”, el sujeto poético se plantea la posibilidad de la existencia de Dios:

La sonrisa de algunos niños africanos
me hace creer que a lo mejor el pobre Dios
no sabe cómo perdonarnos
y debe andar metido en algún rincón de su cielo
llorando sin parar (v. 10-14).

En estos versos, la voz poética critica de forma sutil a la sociedad, a la humanidad del “Primer mundo” que consiente la pobreza, la muerte y la desnutrición de tantos seres humanos en el “Tercer mundo”, y sin embargo esos niños mantienen su sonrisa. Aguirre plantea en estos versos la existencia de Dios para reflejar la crueldad

autora de que el ser humano –especialmente el político- no escucha ni hace nada para cambiar la injusta realidad que observa:

Lorena: En el libro de *Conversaciones con mi animal de compañía*, hay un claro cambio de tono y temática, apartas el tema del pasado y es una dura crítica al presente. El pasado ha sido duro, pero en este libro también críticas el presente, con cierto tono humorístico... ¿por qué conversas con los animales?

Francisca: Es una forma de explicarles a los responsables de la situación actual cómo estamos gracias a ellos y, aclarar, además, que como premio, resulta que con ellos no hay forma de hablar. Y por lo tanto es mucho más razonable hablar con los animales.

Lorena: No hay posible diálogo, ¿verdad?

Francisca: No, eso parece. Es mejor hablar con un animal que hablar con un político de esa estirpe. No. Ellos ni te contestan. Es una verdadera estafa.³³

Retomando el primer poema en los dos últimos versos (Aguirre, 2012:11-12) el sujeto poético contrasta el presente con el pasado, la infancia: “Qué le vamos a hacer, /nada es como soñamos en la infancia” (v. 31-32). La voz poética lamenta que esos “sueños”, esa imaginación en un futuro mejor, no se hayan cumplido en el presente.

La compañía y persecución de ese “animal” indefinido, cambiante según su estado de ánimo, será la constante de los poemas de este libro. Así en el poema 2 (Aguirre, 2012: 13), el sujeto poético reflexiona e intenta comprender el porqué de la compañía incesante del animal y es por ello que conversa con la “fiera”: “Si hablo con la fiera que siempre va conmigo” (v.1). Esta le resulta ingrata, ya que el sujeto poético incide en las acciones negativas del animal, que le dificultan su vida: “que me araña la vida /que me la descoloca/ y ni en sueños me permite soñar /con dejarme vivir/ sin su gruñido” (v. 5-10).

En algunos momentos esa “fiera” se convierte en un ser positivo porque el estado anímico del sujeto poético es sosegado, tranquilo. Es el caso del poema 3 (Aguirre, 2012: 14), en el que la voz poética se plantea la necesidad de ambas partes, la claridad y la oscuridad: “Claro que en este mundo/ las cosas florecen en la oscuridad/ como si el sol las hubiera bañado.” (v.1-3). En este poema, la contraposición del mundo es vista desde una perspectiva positiva, necesaria. Por ello la acción de la fiera en este caso es positiva (el ronroneo), porque el sujeto poético comprende la realidad que observa: “oigo ronronear a mi gata / porque hoy /el mundo está en su sitio” (v.6-8). Sin embargo, esta sensación de tranquilidad viene a través de la música –fundamental en toda la

³³ Ver Anexo I.

poética de Francisca Aguirre: “Debe ser por la música, / a mi gata y a mí/ nos encanta Aznavour.” (v. 9-11). De nuevo se observa la relevancia de la música como forma de refugio, a través de la referencia al cantante y compositor Charles Aznavour.

A lo largo del libro, el sujeto poético va dialogando con distintos animales para reflexionar sobre diferentes asuntos: violencia de género, la pobreza, las guerras, los conflictos políticos... ya que contempla un mundo que no le gusta. También en muchas de las composiciones, el sujeto poético conversa con los animales para expresar sentimientos en torno a su propia existencia, especialmente en relación al paso del tiempo, la constancia de la muerte, el desasosiego..., sin embargo, dichos poemas serán analizados en el apartado dedicado a dicha temática.

El sentimiento se relaciona con el tipo de animal que conversa con el yo poético. Así en el poema “8” (Aguirre, 2012: 21-23) el sujeto poético aparece junto a unas hienas: “Hoy ando de un lado para otro con mis hienas” (v.4). Este animal de carácter negativo es sumamente simbólico en esta composición ya que el sujeto está leyendo la prensa y viendo la televisión. Las noticias que lee y observa en la televisión son todas horribles, de ahí que aparezcan las hienas:

En cuanto abro el periódico
ya las tengo a mi lado,
se parecen por la sangre,
son carroñeras, y las noticias
resultan un menú excelente” (v. 8-12).

Además de que son animales que se alimentan de cadáveres de animales sin haber participado en la caza, tienen un aspecto repulsivo y olor desagradable, y al asociarlo con las personas son sinónimos de personas crueles. Así pues, las “malas noticias” que observa el sujeto poético se convierten en un manjar exquisito para las hienas.

A través de esa referencia al menú excelente, el sujeto poético va mencionando las trágicas noticias que lee en la prensa o mira en la televisión: guerras (“chiitas contra suníes”, v.14; “doscientas cincuenta víctimas de inocentes civiles”, v.16) o el eterno enfrentamiento entre israelitas y palestinos (“Y los israelitas tan contentos de que, por fin, /entre los palestinos y el Líbano, /ellos tendrán su Tierra Prometida”, v.22-24).

A partir de estas noticias, en las que aparecen las hienas riéndose, el sujeto poético rememora un pasado, igualmente desolador. “Recordé Auschwitz, /recordé Hiroshima, /recordé la desdicha de los palestinos” (v.36-38) y así la voz poética se

cuestiona cuándo acabará esto a través de esa risa de las hienas que tanto malestar le provoca: “Las hienas de este mundo ¿van a seguir riéndose / por lo siglos de los siglos?” (v.41-42). Ante la impotencia que siente ante esta situación, el sujeto poético decide poner fin apagando el televisor, lo único que puede hacer: “así que resignada/ llegué al televisor y lo apagué” (v.45-46).

El tema del problema de la pobreza y la mendicidad también está presente en esta obra. El sujeto poético inicia una conversación con una cucaracha en el poema “9” (Aguirre, 2012: 24-25) y le cuestiona el porqué una cucaracha –insecto desagradable– aparece en un bonito piso: “¿Qué hace una cucaracha/ en un bonito apartamento?” (v.11-12). El insecto le contesta irónicamente y sirve para reflejar el problema de la gente que debe dormir en sitios lujosos mientras se mueren de hambre: “aproximadamente lo mismo que el mendigo que duerme/ en los soportales de la Escuela de Minas” (v.18-19), una de las más antiguas y prestigiosas instituciones de París.

La preocupación por la pobreza y el hambre ya estaba presente en obras anteriores –como se ha comentado. Asimismo, es significativo el poema “18” (Aguirre, 2012:43-46) en el que el sujeto poético da de comer al animal, un chacal, y se plantea el problema del hambre en el mundo: “Mientras mi chacal engullía su pedazo de carne/ yo no dejaba de pensar en los cayucos, /en los pobrecitos nigerianos muertos de hambre y de sed” (v. 38-40). En este poema Aguirre confiesa el motivo de conversar con los animales –aunque a veces le resulta sumamente doloroso, y es que en ellos y los niños, hay inocencia y piedad –algo que no está en todos los humanos. En esta ocasión el sujeto poético conversa con un chacal, el cual no entiende lo que está pasando en el mundo: “Además, me interrumpe, los dinosaurios no tuvieron la culpa, /en cambio, lo de ahora, lo de ahora da asco” (v.18-19).

El tema de la emigración también preocupa a la poeta y se refleja en el poema “10” (Aguirre, 2012: 26-27) en el que el sujeto poético conversa con las palomas. A pesar de que destaca que han sido siempre el símbolo de la paz, la voz poética las acusa de ser una plaga: “no hay manera, somos plaga, /plaga como los emigrantes” (v. 18-19). A través de una breve alusión, la voz poética critica el trato que reciben muchos emigrantes: “esos trabajan como esclavos” (v.25).

El sujeto poético va revelando a lo largo de los poemas el desconsuelo que siente ante la realidad que observa en el mundo. Así el “13” (Aguirre, 2012:32-33) lo refleja perfectamente. En este caso la voz poética conversa con una nutria y expresa su

incomprensión y también la falta de esperanza en que cambie: “Lo de todos los días está revuelto: /lo de todos los días está imposible./Esto va a terminar fatal,” (v.5-7). Así aparece otro asunto que preocupa a la autora y que plantea en su obra poética, que es el problema del maltrato animal. En este caso aparece el asesinato de nutrias para la fabricación de abrigos: “qué te voy a contar a ti que os han perseguido con saña, / total para esa porquería de abrigos,” (v.10-11). Se observa en el verso que el sujeto poético se opone a esta prenda ya que utiliza el sustantivo de connotación negativa “porquería”. Asimismo, denuncia que un hombre ha matado a su perro: “un miserable tipo revienta a palos a su pobre perro” (v.14), contrastando los adjetivos “miserable” y “pobre” para incidir en la maldad del ser humano frente a la inocencia del animal. Esta realidad hace al sujeto poético plantearse que el mundo está fatal. La nutria consuela al sujeto poético ya que acepta que el mundo es así -“Al mundo lo rige la voracidad” (v.20)- y le aconseja que se rodee de gente que la quiera: “lo que hay que hacer es estar con los que te quieren/ y no con los que te matan”. (v.26-27).

En el poema “15” (Aguirre, 2012: 36-37) el sujeto poético confiesa su rechazo a la fiesta de la Navidad ya que considera que es una celebración que enriquece a los comerciantes y en la que se echa más en falta a aquellos que ya no están. Así la voz poética dialoga con una oca, quien le recrimina su insensibilidad ya que en esas fechas además se aprovecha para comer ciertas especies: “yo estoy absolutamente en contra de la barbarie, /de que hagan caviar con las huevas de los pobres esturiones/ y no quiero ni oír hablar del paté” (v. 17-19).

La preocupación por la naturaleza también está presente en este último libro de Aguirre. Ello se refleja desde el primer momento al seleccionar según qué especies de animales con los que conversa, pero también en algunos poemas el sujeto poético expresa el amor que siente por los espacios naturales, la necesidad de protegerlos, así como la incomprensión ante la raza humana que está destruyendo la naturaleza para aumentar la extensión de las ciudades. Ello se observa por ejemplo en el poema “23” (Aguirre, 2012: 60-63) en el que el sujeto poético dialoga con un camaleón y de esta forma aprovecha para criticar la excesiva construcción que está eliminando los espacios naturales a través de la metáfora de la ciudad como jungla: “Esta jungla de asfalto y cemento es peor que la vuestra/ y al paso que vamos, de lo verde no va a quedar ni recuerdo” (v.47-48).

Relacionado con ello, el tema de la escasez de agua también es algo que se plantea la autora en el poema “14” (Aguirre, 2012: 34-35) en el que la voz poética

conversa con un gorrión. El gorrión es el personaje que sirve para reflejar que la gente no es consciente y hace un mal uso del agua, sin preocuparse por el planeta:

no oigo más que decir que se termina el agua,
pero aquí nadie hace caso,
en casi todas las casas dejan los grifos abiertos,
se duchan sin parar, incluso
[dos o tres veces,
es como si lo del agua les importara un pito (v.10-14).

En relación a esto resulta significativo el poema “24” (Aguirre, 2012: 64-67) en el que aparece un pavo real en la cocina del sujeto poético. El animal habla con ella porque le han dicho que es escritora y quiere que les ayude ya que hay problemas en la naturaleza:

Me han dicho que tú te dedicas a eso de
escritura,
o sea que tienen mano en los
[medios de información
y como resulta que la cosa está fatal en lo verde y
[en lo no verde, ya sé,
pero es que es que en lo verde
[realmente estamos en las últimas,
pues había yo pensado que tal vez tú pudieras
[darles un toque. (v.25-30)

A partir de esto el sujeto poético critica duramente a los gobernantes ya que a ellos no les interesa nada más que el dinero: “A esa gente tú, yo y la creación les importa un rábano, /lo único que les importa son los euros, /su único dios son los euros”. Así el sujeto poético expone el problema del capitalismo, de un mundo en el que lo que importa es el dinero, y que además imponen unos cánones de belleza que las mujeres deben tener para poder ser modelo aunque pasen hambre.

El poema “27” (Aguirre, 2012: 75-76) también expresa el desconcierto que siente ante el ser humano. El sujeto poético conversa con Milena, la gata de su hija, y critica la maldad del ser humano:

Ay, Milena, la verdad es que tenemos un lío en el
[mundo de los de aúpa,
fijate lo que te digo, han conseguido
[acabar
con aquello de “buenos y malos”,
finalmente son todos malos”. (v.20-23)

Aguirre defiende la necesidad de la variedad en el mundo. En el poema “28” (Aguirre, 2012:77-79) a través de una conversación con una golondrina y a través de un lenguaje coloquial, el sujeto poético defiende que haya distintos animales, pero también declara la necesidad y la belleza de la diversidad de razas y sexo en cuanto al ser humano para que el mundo funcione mejor: “Pero existe la variedad: perros, gatos, negros, rubios, mujeres, /hombres, cisnes, lesbianas, garzas, delfines, /homosexuales, lince, armiños, etc.

En el último poema “29” (Aguirre, 2012:80-82) el sujeto poético expresa su disconformidad ante un mundo en el que solo interesa el dinero y cada vez va a peor: “Los que tienen mucho siempre quieren más” (v.12).

Al final del libro Francisca Aguirre incluye un texto en prosa que es una carta dirigida a Darwin (Aguirre, 2012: 83-87) en el que la autora se dirige al científico Darwin para agradecerle su labor de investigación sobre las especies (*El origen de las especies*), pero también para exponerle la evolución que ha tenido la especie humana. Así Aguirre destaca los descubrimientos científicos que ha realizado el ser humano – como la llegada a la luna: “hemos llegado al cielo” (Aguirre, 2012:84), pero ello le sirve para destacar el horror al que ha llegado esta misma especie: “también hemos descendido al infierno, es decir al abismo del horror” (Aguirre, 2012: 84). Así Francisca Aguirre expone como los animales han perpetuado las características que él propuso en su libro, pero en cambio el ser humano ha evolucionado negativamente ya que ha inventado nuevas formas y excusas (tecnología, ideología y religión) para exterminar su propia especie: “Detrás de cada mito hay un hundimiento, detrás de cada religión hay un cementerio, detrás de cada ideología hay un páramo” (Aguirre, 2012: 85).

Aguirre rechaza cualquier religión o ideología que justifique el asesinato de los seres humanos y de la vida en general. A través de la carta la autora expresa su desconcierto ante una especie que ha evolucionado para eliminar la vida en el planeta. Finalmente, la autora se refugia en un extraordinario verso de Juan Ramón Jiménez: “Todos habremos muerto y se quedarán los pájaros cantando” (Aguirre, 2012: 87).

5.3. *Que planche Rosa Luxemburgo*. El pasado y el presente. El papel de la mujer en la sociedad.

En este apartado analizaré el libro *Que planche Rosa Luxemburgo* (Aguirre, 2002) desde varios puntos de vista. Por un lado, el libro sirve como referencia autobiográfica y recuerdo del pasado, y por otro, es fundamental el punto de vista que ofrece Aguirre en relación a la situación de la mujer en la sociedad. También se comentarán algunos poemas del libro *Conversaciones con mi animal de compañía* (Aguirre, 2012).

Como se ha dicho anteriormente el libro *Que planche Rosa Luxemburgo* (Aguirre, 2002) es un conjunto de breves relatos en los que la protagonista –una ama de casa- va reflexionando sobre diferentes temas, normalmente mientras realiza las distintas tareas domésticas.

A lo largo de los relatos Aguirre va combinando la primera persona con la tercera persona, la autora oculta su nombre y modifica algunos datos de su vida, por ejemplo, el marido no se llama Félix sino Horacio y Susy es una amiga, no su hermana. Sin embargo, conociendo datos biográficos de Aguirre se pueden identificar muchos de los sucesos contados como autorreferenciales, sobre todo cuando la narradora y protagonista rememora el pasado y ello se observa a lo largo de la obra en varias ocasiones. Así pues, a pesar del carácter ficcional, se observan y se analizan los mismos temas que en el primer capítulo de la presente tesis, ya que los fantasmas del pasado vuelven una y otra vez y necesita expresarlos a través de la palabra escrita. Los recuerdos y sentimientos que aparecían en *Espejito, espejito* (Aguirre, 1995) vuelven a estar presentes en esta segunda obra en prosa. A través de los relatos la autora va deshilvanando su historia, su vida, mientras va realizando las labores del hogar u observando algún objeto.

Uno de los episodios de la vida de Francisca Aguirre a los que remite en *Que planche Rosa Luxemburgo* (Aguirre, 2002) es la memoria de su padre. Por ejemplo, en “La lámpara de Aladino” (Aguirre, 2002:23-29), la protagonista se asoma al balcón de su casa y las rejas de la barandilla le recuerdan cuando el padre estaba en prisión: “Luego miró hacia el largo pasillo de la casa y recordó el pasillo de la cárcel donde estuvo su padre” (Aguirre, 2002:23). La barandilla es un elemento que le transporta al pasado y le provoca dolor, de ahí la necesidad que siente de quitarlas: “Tengo que quitar de las ventanas esas horribles barandillas” (Aguirre, 2002:23-24).

En este mismo relato la protagonista vuelve a recordar a su padre al contemplar los cuadros del salón (que fueron pintados por él): “Levantó la cabeza y miró los cuadros pintados por su padre” (Aguirre, 2002: 24). Además de estos datos biográficos referidos a su progenitor, la autora también desvela en este capítulo otra referencia real, los años que lleva en la misma casa: “Llevo cuarenta y cuatro años en esta habitación” (Aguirre, 2002:24). Así, la protagonista reflexiona sobre la pasividad de su vida, cuestionándose cómo es posible que lleve tantos años en un mismo lugar: “¿Cómo puede ser que alguien lleve cuarenta años en el mismo sitio?” (Aguirre, 2002:24).

Los cuadros del padre –algunos de ellos colgados en el salón de la casa de Francisca Aguirre- se convierten en una puerta que le lleva al pasado. Al observarlos, la protagonista –bajo la que se esconde la autora- recupera a su padre y recuerda los momentos vividos con él, como cuando la pintó como japonesa (cuadro del que también habla en otro de sus poemas y que conserva en su salón³⁴):

De pronto se quedó mirando el retrato que le había hecho su padre a los diez años. La había pintado de japonesa. “Me viste como una japonesita, papá”. No era el retrato de una niña, era más bien el retrato de una joven mujer. “Papá me pintó de primera dama. Allá en Le Havre, cuando solo tenía diez años, mi padre vio en mí algo que le hizo pintarme como la primera dama de un caballero oriental. Qué curiosa clarividencia”. (Aguirre, 2002:42)

Los cuadros vuelven a llevarla al recuerdo de su padre en el relato “Soñar también es vivir” (Aguirre, 2002:83-86), en el que la protagonista observa las pinturas de su padre y elogia sus sueños y esperanzas. Sin embargo, de nuevo aparece ese sentimiento de incompreensión de su asesinato y la protagonista se dirige a su padre transmitiéndole ese dolor:

“Hay que ver, papá, la cantidad de sueños, de esperanzas, de entusiasmos que había dentro de ti. Todavía no consigo entender tu muerte; después de tantos años, cada vez que miro tus cuadros, siento crecer dentro de mí un horror solapado y una náusea espesa. ¿Cómo se puede matar a un hombre? Y, sobre todo, cómo se puede matar a un niño, porque el hombre que pintó estos cuadros no cabe la menor duda de que seguía siendo un niño. Sólo un niño tiene esta capacidad de asombro para mirar el mundo. Sólo un niño es capaz de retratar el milagro” (Aguirre, 2002:84).

En el relato “Y si ahora resulta que no hay cielo” (Aguirre, 2002: 45-47), la protagonista recibe una carta de la Seguridad Social para informarla sobre los años trabajados y expresa su inconformismo ya que confiesa que su vida ha sido sumamente

³⁴ Ver Anexo II, *Japonesita*, 1940.

dura, ha vivido demasiadas desgracias (la muerte de su padre, la guerra, la posguerra, el hambre, el amor compartido con otras mujeres...):

Cuarenta años sin un respiro. Lo que es conmigo, la vida se ha lucido. Te tragaste la guerra y luego la posguerra. Te tragaste la horrible muerte de tu padre. Has pasado toda el hambre del mundo. Has conocido el amor y el esplendor de la sexualidad, pero a cambio has tenido que compartir ambas cosas con un número más bien excesivo de mujeres; es decir, vives con un hombre estupendo, pero peculiar. (Aguirre, 2002:46).

La muerte del padre fue un episodio trágico que, lógicamente, se convierte en motivo, en un recuerdo recurrente en su obra. Aguirre era una niña cuando fue cruelmente asesinado y la autora expresa en muchos de sus textos, la incomprensión y la negación a aceptar esa gran pérdida. A través de los textos la autora lo mantiene vivo en su memoria:

Recordó sus doce años aterrados, recorriendo el largo pasillo, buscando a su padre, que nunca conoció esa casa, negándose a aceptar su muerte, esperando que apareciese de un momento a otro en cualquier habitación y la salvase del espanto que la trituraba, de aquella cosa horrible que era su ausencia definitiva. Aquel “nunca más” que no podía entender y que algo dentro de ella rechazaba insistentemente. Y luego los cuchicheos con su hermana, sin atreverse ninguna de las dos a pronunciar la palabra muerte, agarradas la una a la otra como dos ratas asustadas, como dos animalitos que olían el espanto, el peligro, y no sabían qué hacer y las dos querían pensar que era una pesadilla de la que iban a despertar de un momento a otro y todo volvería a estar en su sitio y papá y mamá estarían allí llevándolas de la mano, como antes, hacia la alegría, hacia la merienda, hacia el cine. (Aguirre, 2002: 68).

Además, Francisca Aguirre incluye la fecha del asesinato de su padre en el relato: “Aquel 6 de octubre de 1942 en que mataron a papá nos sucedió en esta casa, y desde entonces empezamos las tres a conformarnos, a saber que lo nuestro era la pérdida” (Aguirre, 2002:68). El sentimiento de pérdida está también presente en los poemas comentados anteriormente, así como en *Espejito, espejito* (Aguirre, 1995). También en el relato “La bombilla” (Aguirre, 2002: 87-91), la protagonista vuelve al pasado, recordando de nuevo la muerte de su padre. La protagonista rememora el sentimiento de incomprensión que sintió y la necesidad de crecer para que desapareciese el dolor que sentía en aquel momento:

Estaba empezando a atardecer y ella y sus trece años sólo tenían un deseo: ser vieja. Ser muy vieja para que aquel escándalo que la horadaba fuera algo muy lejano. Aferrada a aquella alambra llamaba a su padre con desolada impotencia mientras se repetía: “No pueden haberlo matado. No es posible” (Aguirre, 2002:91).

Asimismo, la protagonista también rememora la experiencia del exilio en el relato “París nunca fue una fiesta” (Aguirre, 2002: 71-74). En este caso la protagonista, al observar y abrazar a su hija durmiendo, recuerda su experiencia en París, mientras llovía: “vio a su madre tratando de cobijar entre sus brazos los cinco años de su hermana Margara. Llovía pesadamente en París” (Aguirre, 2002:73). La lluvia y el frío aparecen de nuevo como símbolos de la tragedia y la tristeza: “Hacía calor, pero ella tenía frío, el mismo frío que hacía en París a finales de 1939. Por detrás de la espalda de papá, la mano de Susy se cerró sobre la suya, mientras su carita preguntaba: “¿Cuándo va a dejar de llover en París?”. (Aguirre, 2002:74).

Por otra parte, en algunos momentos la autora también refleja la situación económica que ha tenido a lo largo de su vida y el hambre que ha pasado. Así se observa, por ejemplo, en el segundo relato, “Los marcianos” (Aguirre, 2002: 15-18): “Hay que ver cómo es la vida. Parece uno de esos escaparates abarrotado de cosas maravillosas que tú sabes muy bien que nunca lograrás poseer” (Aguirre, 2002: 15). A través de la metáfora la protagonista afirma la carencia de bienes materiales que ha tenido desde siempre en su vida, tema también muy presente en sus composiciones poéticas y en *Espejito, espejito* (Aguirre, 1995).

Es significativo también que en este mismo relato la protagonista rememora a su abuela y cómo le contaba historias de miedo, y relacionado con este sentimiento del miedo, aparece el tema del hambre: “Yo creo que mi pobre abuela nos contaba tantas historias de almas en pena, y de seres de ultratumba, porque había descubierto que el miedo nos hacía olvidar el hambre” (Aguirre, 2002:15).

Por otra parte, esta segunda obra en prosa también refleja cierta crítica a la situación de la mujer y la reflexión sobre su papel en la sociedad, y ello también está presente en algunos poemas. En el libro *Que planche Rosa Luxemburgo* (Aguirre, 2002) se observa como la autora, con un gran sentido del humor, refleja las dificultades a las que se enfrenta un ama de casa, el sujeto poético construido en este libro en prosa, bajo el que se esconde Francisca Aguirre. La propia autora explica el motivo del libro en la entrevista realizada:

Francisca: El libro es el monólogo de una mujer que, como de costumbre, tiene una vida difícil. Porque resulta que si quieres ser una intelectual, ¿a costa de qué es eso? José Hierro decía “No, cuando los niños empiezan a gritar y chillar, yo cojo mi cuaderno y mi bolígrafo y voy al Retiro”, y pensaba yo para mí “Ojalá pudiera ir yo al Retiro pero, ¿a qué Retiro me voy yo? A ninguno. Yo a paseo”. Entonces digamos que el libro es una especie de sarcasmo con respecto al tema de las mujeres.

Hace ya tiempo, en el verano venían muchas chicas francesas, inglesas, sudamericanas... que pasaban por el Instituto de Cultura Hispánica. Una de ellas, no recuerdo su nombre, llegó a casa con Félix y un amigo argentino; yo estaba por ahí terminando de limpiar y me dijo “Pero Paca, ¿tú todavía limpias el polvo?”. ¿Cómo que si todavía limpio el polvo? Y siguió. “Pero ¿es que no has leído a Simone de Beauvoir, querida?”. Bueno, pues el libro es como una respuesta a eso, porque al ama de casa que era yo y a mi circunstancia no te imaginas cómo le sentó. Ama de casa, limpiadora de polvo y además escritora de poemas... Y escribí ese libro diciendo que hay cosas que llega un momento en que o las dices o revientas, algún día te tienes que quejar y por eso escribí *Que planche Rosa Luxemburgo*. Por eso le puse ese título un poco irónico, pero nada más. Es una ironía agridulce, y por lo demás cuando abres el libro y lo lees resulta evidente³⁵.

La preocupación por la figura de la mujer en la sociedad también está presente sin duda en la obra literaria de Francisca Aguirre, y en algunos momentos reflexiona también en torno a su propia situación. Se observa en algunos de sus poemas, en este libro y también en algunas entrevistas un cierto tono de reproche en cuanto a la desigualdad entre hombres y mujeres.

En el primer relato “Que planche Rosa Luxemburgo” –comentado brevemente en otro capítulo- la protagonista piensa mientras plancha, algo que aborrece: “‘Las mangas son una verdadera mierda, nunca quedan bien’. Miro unos momentos su trabajo con cierta resignación. [...] ‘Odio los pantalones.’” (Aguirre, 2002: 12). En el monólogo la protagonista reflexiona en torno a lo que no ha hecho en su vida, como cometer adulterio, viajar a París o hacer una revolución. Ante la frustración que siente al ver lo poco que ha pasado en su vida, decide hacer un pequeño acto de rebeldía, deja a un lado la ardua tarea de la plancha para tomarse un café: “A la mierda. Tú y yo nos vamos a tomar ahora mismo un nescafé con hielo. Que planche Rosa Luxemburgo” (Aguirre, 2002: 13). Tal como sucedía con el personaje de Penélope, estos personajes femeninos sirven a la autora como máscaras para expresar su rechazo a la pasividad de la mujer y las tareas asociadas al género femenino frente al papel activo que tiene el hombre. Él es el que tradicionalmente puede vivir aventuras.

Se observa en varios relatos que a la protagonista no solo le molesta la plancha, sino que a lo largo de los relatos critica todas las tareas domésticas. Así, a pesar de aceptar su papel de ama de casa, el libro sirve a la autora para reflexionar sobre la situación de la mujer y expresar su descontento en cuanto a las funciones que se le han impuesto tradicionalmente al género femenino. Ello se observa en varios de los relatos ya que, a pesar de que la protagonista realiza todas las tareas domésticas, admite que

³⁵ Ver Anexo I.

no le gustan y confiesa en muchos momentos la soledad y el anhelo de tener otras vidas. En el segundo relato, “Los marcianos”, la protagonista expresa su rechazo a fregar los platos: “Pero fregar, fregar es un verdadero asco” (Aguirre, 2002:15).

En muchos de los relatos la protagonista va describiendo su día a día como ama de casa: poner la lavadora, ir a hacer la compra, hacer las camas, fregar los platos, limpiar el polvo...y en muchos momentos la protagonista expresa su cansancio, angustia y desconcierto por ser tareas que no le gustan pero que está obligada a realizar.

Ello se observa, por ejemplo, en “Memorias de África” (Aguirre, 2002: 19-22). La protagonista describe un día de su vida y va describiendo cómo se encarga ella de todo (hacer las camas, limpiar el polvo, hacer la comida...). Tiene que hacer varias cosas a la vez para que le dé tiempo y al final todo le sale mal: se quema la mano, se le sale la mayonesa... agotada, decide darse una ducha, compara su vida con la jungla y decide irse al bar, dejando una nota a la familia: “Estoy en el bar de la esquina. He sido atacada por los leones y no hay comida” (Aguirre, 2002:22). Así la autora expresa su disconformidad de su vida, pero siempre con un toque de humor.

En “La historia nos juzgará” (Aguirre, 2002: 31-36) la protagonista declara abiertamente su rechazo a la vida de ama de casa, no le gusta, pero acepta que es la vida que le ha tocado por carecer de recursos económicos:

Siempre que haces algo en la casa llevas velocidad de crucero, lo que quiere decir que estás deseando acabar. O, mejor aún, que antes de empezar ya estás harta. Es decir, que a ti esto de las tareas del dulce hogar más bien te da un cierto asco. Pero como no tienes hada madrina, pues, ale, como un cohete. (Aguirre, 2002: 31)

Tengo alma de sierva. No, no es eso. Lo que tengo son costumbres, vicios de pobre. Y los pobres, ya se sabe no pueden perder el tiempo. Y menos si son amas de casa. (Aguirre, 2002: 33).

A partir de la reflexión de su vida, la protagonista critica esa función de ama de casa otorgada al género femenino, y además afirma que no pueden quejarse porque se considera que sus problemas son menores, no tienen especial importancia frente a cuestiones que se consideran “nobles”: “Acéptalo de una puta vez, a la mayoría de las mujeres se les va la vida tratando de resolver problemas innobles. Entre otras cosas, porque nadie quiere hacerse cargo de ellos” (Aguirre, 2002:36).

A pesar de la soledad y el desasosiego que siente en algunos momentos, la protagonista declara en varios momentos su amor por Horacio. En “Las señoras, primero” (Aguirre, 2002: 49-52) critica al mundo por todas las barbaridades que ha

habido a lo largo de la historia y reclama a su pareja que no se muera antes, que no le abandone en este mundo cruel:

después de los horrores del Este, de los muertos generalizados, después de tanta sangre inútil, de tanta locura reivindicativa, por favor, nunca me dejes sola en este inmundo paraíso. No se te ocurra morirte antes que yo. (Aguirre, 2002:52).

La protagonista de *Que planche Rosa Luxemburgo* (Aguirre, 2002) reflexiona también en torno al tema de la infidelidad y como algunos maridos –como el suyo– prefieren a las mujeres más jóvenes: “¿Qué tendrán los tíos en la cabeza que siempre se les complica con la bragueta?” (Aguirre, 2002: 63). La protagonista se lamenta por ser mayor que Horacio, pero sabe que la quiere y lo perdona: “Horacio te quiere. A pesar de sus líos, te quiere” (Aguirre, 2002:65).

Francisca Aguirre confiesa en muchos de sus poemas y en *Espejito, espejito* (Aguirre, 1995) cómo su familia –su marido Félix y su hija– le hacen feliz, le sirven también como refugio ante la trágica realidad que le rodea. Asimismo, en *Que planche Rosa Luxemburgo*, la protagonista se consuela y expresa la felicidad que siente al tener a su marido y a su hija en la vida, le hacen feliz: “Pensó en la sonrisa de su hija y en los ojos de Horacio. Le pareció un precio justo” (Aguirre, 2002: 54).

Sin embargo, a lo largo de los relatos, la protagonista va confesando su tristeza y desconcierto ante la vida que le ha tocado vivir: un pasado sumamente doloroso (la guerra, la pérdida de su padre, la posguerra, el hambre, el miedo...) y un presente en el que tampoco es feliz. Es una ama de casa que perdona las infidelidades de su marido porque lo quiere, pero desearía más. Así, en el relato “Lo necesario inexistente”, la protagonista se detiene a pensar en su vida: “la infancia, desolada y absorta, el amor, fugitivo y perpetuo, la soledad, refugio y cementerio” (Aguirre, 2002: 80). Ante el dolor del pasado y el presente, busca el refugio y la evasión en la lectura y en la música: “Vamos a poner un poco de música, la música siempre ayuda” (Aguirre, 2002:79). La protagonista se cuestiona qué es la vida y qué es lo que ella quiere. Cuando se sincera con ella misma, siente una profunda tristeza admitiendo así que no lo tiene:

“Necesito que me quieran mucho, carajo. Eso es lo que necesito. Necesito de una puta vez ser imprescindible, ser única y maravillosa y que me digan que sin mí la vida no tiene sentido. A la mierda con lo demás. La verdad es ésa.” Se levantó, fue al lavabo y se lavó la cara. Se miró unos minutos en el espejo y se echó a llorar. (Aguirre, 2002:82)

El tema de la infidelidad también está presente en el último relato, “Vivir con esto” (Aguirre, 2002: 93-97): “Horacio siempre ha vivido con esto y con aquello, con sus distintos aquellos; no es demasiado original, casi todos los hombres viven así y de un tiempo a esta parte muchas mujeres también” (Aguirre, 2002: 95). La protagonista expresa el desconcierto y la tristeza que le provoca el abandono emocional y la soledad que siente en algunos momentos, pero busca el refugio en la música y acepta su vida: “¿De qué te quejas ahora? Oye lo que te dice esa música incompleta y maravillosa” (Aguirre, 2002:97).

La narradora sabe que seguirá con su vida tranquila de ama de casa y se conformará pues con la aventura que vivirá a través de la literatura, como en el primer relato, *Que planche Rosa Luxemburgo*: “mañana mismo volvería a leer *La locura de Almayor*. Conrad era un maestro describiendo los Mares del Sur”. (Aguirre, 2002: 13). Así en muchos de los relatos se observa también de nuevo el poder de evasión de la lectura ya que la protagonista –bajo la que se esconde Francisca Aguirre- resignada con su situación, busca su refugio en imaginarse las aventuras que le proporcionan sus libros.

Este poder de evasión que tiene la lectura también se observa en “La lámpara de Aladino” (Aguirre, 2002:23-29), en el que después de acabar todas las tareas del día, la protagonista decide ponerse a leer *El nombre de la rosa* de Umberto Eco y en ese momento cambia su visión de la vida: “Sentada en la mecedora, con la taza de café en la mesita supletoria, un cigarrillo en una mano y el libro en la otra, se dijo a sí misma que la vida era hermosa” (Aguirre, 2002:29) y expresa el poder de la literatura recurriendo a un elemento mágico, la lámpara de Aladino; expresando así la capacidad de iluminar y conseguir lo maravilloso a través de los libros.

Asimismo, la música también tiene un papel importante en esta obra, le sirve como refugio y consuelo de la vida que le ha tocado vivir. En “Las señoras, primero” (Aguirre, 2002: 49-52) la protagonista pone música clásica (Vivaldi, Mozart y Bach) mientras cose, una tarea que tampoco le gusta, pero que admite que realiza por dinero: “¡Qué poco me gusta coser! Un psicólogo me diría que no estoy dotada. Si no fuese por lo que es, o sea, el dinero, cada vez que se rompen unos calcetines o unas bragas, tranquilamente los tiraba” (Aguirre, 2002:50).

El consuelo que le proporciona la música también está presente en el relato “Cualquiera tiempo pasado” (Aguirre, 2002:55-59), en el que la protagonista recuerda de nuevo su infancia y se traslada al momento en que ella y sus hermanas escucharon

por primera vez la Novena Sinfonía de Beethoven, y como esa melodía le mostró que, a pesar del dolor y la tragedia, la vida podía ser maravillosa:

Ludwing van Beethoven, triste como nosotras, nos dijo un Jueves Santo de 1946 que la vida era extraordinaria, y mientras escuchábamos asombradas su “Canto a la alegría” supimos que, pasase lo que pasase, vivir era un regalo inmerecido. (Aguirre, 2002:59).

Por otra parte, relacionado con la preocupación por el papel de la mujer en la sociedad, es también significativa la crítica que realiza en torno a la violencia de género, un tema sumamente preocupante aún a día de hoy. Sobre ello reflexiona en su último libro, *Conversaciones con mi animal de compañía* (Aguirre, 2012) en dos poemas que son significativos y reflejan el dolor que le provoca a la autora esta situación en pleno siglo XXI.

El primer es el poema “19” (Aguirre, 2012: 47-49), en el que el sujeto poético dialoga con un koala. A través de la conversación la voz poética muestra su desconsuelo e incompreensión ante la muerte de la mujer a manos de sus parejas o exparejas: “Alguien dice “ya no te quiero” / y como resultado tenemos/ una lluvia de navajazos” (v. 4-6). La metáfora “lluvia de navajazos” sirve para incidir en el carácter violento y cruel de estos hombres, que sin piedad y motivo asesinan a quienes supuestamente amaron. A través del diálogo el sujeto poético expresa su absoluto rechazo y desconcierto ante el problema de la violencia de género. A pesar de haber avanzado y ser un país desarrollado, las mujeres siguen siendo maltratadas y asesinadas por los hombres: “un día y sí y otro no a las pobres mujeres las cosen a puñaladas, / y encima dicen que esto es la civilización” (v. 23-24).

También el poema “25” (Aguirre, 2012: 68-71) refleja la preocupación de la autora por este tema. En este caso aparece un león en la cocina porque quiere que el sujeto poético le ayude a limpiarse la pata porque ha pisado el alquitrán del suelo – referencia que también sirve de crítica a la construcción. Mientras el sujeto poético le limpia la pata, el león le pregunta el porqué el ser humano maltrata a sus mujeres, en lugar de protegerlas: “Oye, tengo una duda ¿por qué vosotros en lugar de proteger a las hembras, / como hacen todos los machos de este mundo, /estáis dedicados a matarlas y cada vez más?” (v.26-27). El león expresa el desconcierto y horror que sienten los animales ante tal realidad. Este cambio de papeles en el que se cuestiona la maldad del

ser humano y se intercambian las funciones que tiene cada uno, recuerda al poema “Introducción a las fábulas para animales” de Ángel González:

Durante muchos siglos
la costumbre fue ésta:
aleccionar al hombre con historias
a cargo de animales de voz docta,
de solemne ademán o astutas tretas,
tercos en la maldad y en la codicia
o necios como el ser al que glosaban.
La humanidad les debe
parte de su virtud y su sapiencia
a asnos y leones, ratas y cuervos,
zorros, osos, cigarras y otros bichos
que sirvieron de ejemplo y moraleja,
de estímulo también y de escarmiento
en las ajenas testas animales,
al imaginativo y sutil griego, al severo romano, al refinado
europeo,
al hombre occidental, sin ir más lejos.
Hoy quiero –y perdonad la petulancia–
compensar tantos bienes recibidos
del gremio irracional
describiendo algún hecho sintomático,
algún matiz de la conducta humana
que acaso pueda ser educativo
para las aves y para los peces,
para los celentéreos y mamíferos,
dirigido lo mismo a las amebas
más simples
como a cualquier especie vertebrada.
Ya nuestra sociedad está madura,
ya el hombre dejó atrás la adolescencia
y en su vejez occidental bien puede
servir de ejemplo al perro
para que el perro sea
más perro,
y el zorro más traidor,
y el león más feroz y sanguinario,
y el asno como dicen que es el asno,
y el buey más inhibido y menos toro.
A toda bestia que pretenda
perfeccionarse como tal
-ya sea
con fines belicistas o pacíficos,
con miras financieras o teológicas,
o por amor al arte simplemente –
no cesaré de darle este consejo:
que observe al *homo sapiens*, y que aprenda.
(González en Batlló, 1968: 245- 246)

En la composición Ángel González recurre a las fábulas, un subgénero narrativo que a través de historias protagonizadas por animales que tienen un comportamiento inadecuado sirve para dar una moraleja final al ser humano. A través de la metáfora y

“En principio yo estoy aquí porque tú necesitas
[hablar,
y después porque yo necesito
[que me des cacahuetes.
Y en última instancia
porque tú piensas que el mundo
[está hecho un asco” (v.61-64)

5.4. La reflexión del paso del tiempo, el amor, la angustia existencial y la muerte

En la obra poética de Francisca Aguirre la reflexión sobre el paso del tiempo, la angustia existencial y la muerte son fundamentales. Estos temas suelen combinarse en un mismo poema, ya que la constancia del paso del tiempo lleva al sentimiento de tristeza y angustia existencial ante la certeza del inevitable fin del ser humano: la muerte.

Ya en su primer libro, *Ítaca* (Aguirre, 2000:25-88) se observan varios poemas en torno a esta cuestión, como “El viento en Ítaca” (Aguirre, 2000: 43). En esta composición la voz poética expresa la rutinaria vida de Penélope esperando la llegada de Ulises—aspecto comentado ya en el capítulo IV. Este poema se centra en el momento del reencuentro: ha llegado Ulises. Sin embargo, ello no es el motivo principal del poema, sino que una vez más la autora se centra en el personaje femenino, incidiendo en la idea del paso del tiempo, la soledad y la larga espera: “Sentada ante su bastidor, ella fue dueña/ del lentamente desastroso Imperio de los días” (v.1-2). “y el horizonte un mirador en torno a Ítaca” (v.8), y la metonimia del paso del tiempo reflejado en el cabello canoso de Penélope: “sus madejas de canas” (v.14).

En la última estrofa se incide en la pérdida de identidad. Penélope ha esperado pacientemente a su marido, tejiendo y destejiendo el telar, mirando hacia el horizonte, y el papel pasivo ha hecho que olvide incluso su nombre:

ella intentaba recordar un nombre,
sólo un nombre:
el que gritaba Ulysses por las calles de Ítaca (v.20-22)

De hecho, en el último poema “La bienvenida” (Aguirre, 2000:46) de “El círculo de Ítaca”, el sujeto poético describe la convivencia al haber regresado Ulises. A pesar de que esté presente físicamente, la voz poética confiesa un gran vacío emocional, apenas hay comunicación entre ellos: “Muy breve es el diálogo” (v.2), incidiendo de

nuevo en la monotonía: “la historia de Ítaca se resume en lo cotidiano” (v.3). Penélope expresa su desolación y la inutilidad del regreso de Ulises, sigue habiendo ausencia, ha vuelto simplemente para envejecer: “Pues más que a morir le teme a envejecer” (v.15).

En este primer libro también se observan otros poemas que tienen como tema principal el sentimiento de soledad y tristeza. Una de las composiciones en las que la voz poética expresa esta sensación de abandono, de soledad, es “Drago (1963)” (Aguirre, 2000:51) que comienza con una afirmación absoluta: “Ahora que estoy tan sola como el mundo” (v.1). Asimismo, la anáfora de este verso en el 16 incide en este sentimiento.

La voz poética retoma uno de los símbolos recurrentes en la primera parte del poemario y que Aguirre utilizará a lo largo de su obra: el mar. De nuevo aparece este elemento natural como algo negativo, destructor que erosiona las rocas, y que por tanto simboliza la constancia del paso del tiempo:

ahora que el mar hasta mi casa llega
con su clamor de muerte poderosa
y su aroma desatado de vida,
en este viejo instante de fatiga
que desnuda las cosas y las rompe
como me ha roto a mí (v.4-9)

Se observa esa angustia a través de las metáforas y esa necesidad de llorar: “voy a soltarme el llanto” (v.10) y vuelve a incidir en el sentimiento de soledad a través del eco: “ahora que la vida me llega/ como un eco de algo muy importante que no logro entender” (v.18-19), nadie le responde, más que el eco de su voz, como le sucedía a Penélope en el primer poema, “Triste fiera” (Aguirre, 2000:31).

Asimismo, la voz poética busca desesperadamente un motivo que justifique su existencia y de ahí el título de “Drago”, típico de Canarias, además el árbol es el símbolo por antonomasia de la vida: “ante este hermoso árbol/ que misterioso crece/ justificando inútilmente al mundo” (v.24-26).

El poema “Noviembre” (Aguirre, 2000:54) incide de nuevo en esta sensación de angustia y hastío, pero en esta ocasión la autora opta por el nosotros. En la composición la voz poética expresa el paso del tiempo y la constancia inevitable de la muerte: “si advertimos con ira que la vida/ nos asesina con su lóbrego aliento” (v.5-6). También aparecen algunos símbolos que sirven de nuevo para referirse a la muerte:

si comprobamos esta angustiosa realidad:
guadañas hay donde hubo besos reales,
crisantemos mezclados con las sílabas,
anticipada muerte, estafa (v. 9-12)

La voz poética identifica inevitablemente a la vida con la muerte, ya que se dirige lentamente hacia ella. Es un poema trágico y desgarrador, en el que no hay lugar para la esperanza ni la alegría. No hay vida. La voz poética expresa la desolación que siente y expresa la necesidad de dejar de luchar: “¿por qué no desprender el suave velo/ y dejarnos al aire toda la mortandad?” (v.13-14).

Otro poema significativo de este primer poemario es “Negro incendio” (Aguirre, 2000: 73) en el que el “yo” mira por la ventana –recurso característico de la poética de Francisca Aguirre- y observa un incendio. Este “incendio negro” es la metáfora del vacío emocional y de ahí el grito de auxilio que realiza en la última estrofa del poema:

Alguien que me delate en esta sombra,
alguien que me defienda en esta noche,
alguien que salga fiador por mí,
alguien que me sujete a su impotencia,
alguien, un rostro, pero ahora. (v. 10-14)

La anáfora y estructura paralelística de estos versos incide en la necesidad de compañía y de consuelo. La voz poética expresa esa sensación de angustia existencial y soledad a través de la metáfora del incendio y de la antítesis realizada en la segunda estrofa, enfatizando en lo cambiante del estado de ánimo:

De qué extraña manera
de pronto estamos vivos.
De qué manera solapada y plácida
de pronto estamos muertos. (v.6-9)

El poema “El escalón” (Aguirre, 2000: 74) expresa esa tristeza del yo poético: “el corazón retrocedido y triste” (v. 23). En este caso reflexiona sobre la angustia existencial que siente. Para ello se compara con un caballo de lidia: -“Como el caballo de lidia que va en la pica...” (v.1) “así voy yo, torpe animal” (v. 8)-, describiendo cómo acaba siempre en la tragedia, a pesar de los fallidos intentos de esquivarla: “intentando esquivar el asta absurda, / intentando retroceder hasta mí misma” (16-17).

Así ante esta angustia existencial que expresa el sujeto poético, tan solo le queda el refugio de la religión. Sin embargo, y como ya he ido señalando en los capítulos

anteriores, la voz poética niega la existencia de un dios que la auxilie. El sujeto poético expresa su falta de fe en algunas composiciones. Un claro ejemplo de ello es el poema “Los bienaventurados” (Aguirre, 2000: 55), una breve composición de doce versos en la que la estructura anafórica y el título remiten a la oración cristiana, al Evangelio de Mateo 5:3-11. El sujeto poético reza por aquellos que merecerían la vida eterna, los trabajadores, los fieles, los auténticos... Sin embargo no hay esperanza y al final del poema niega la existencia de ese Dios que pudiera escuchar sus plegarias: “esos que en tantas ocasiones /desearían con urgencia/ que hubiese un dios al que pedir socorro” (v. 10-12).

Asimismo, la voz poética ante la angustia existencial buscará refugio en otros objetos y lugares. En el poema “Durar también es vivir” (Aguirre, 2000: 78-79) el sujeto poético reflexiona sobre su vida y expresa su necesidad del mar como consuelo. Esta necesidad se observa a través de la anáfora “Precisaría el mar” (v.1), verso que inicia cada una de las cinco estrofas que componen este poema. Su declaración de desear el mar aparece a través del condicional.

El sujeto poético expresa a través de distintas metáforas su tristeza e incertidumbre vital –algo ya presente en los poemas anteriores: “y esa ignorancia irrumpe en mí /igual que en primavera una nevada” (v.23-24). Frente a todo lo variable de la vida el mar se presenta como algo constante: “Saber que nunca va a cambiar” (v.27). Al final del poema el sujeto poético declara la posibilidad de otro consuelo: un tú. La voz poética declara que la alegría de sus ojos consigue eliminar su tristeza y por tanto busca el refugio en su pecho: “y apoyarme en tu pecho/ mientras dura la vida.” (v.36-37).

Sin duda alguna uno de los poemas más conmovedores en relación a la tristeza y angustia existencial es “Asesinato” (Aguirre, 2000: 81). En esta composición el sujeto poético mantiene un monólogo y en un primer momento defiende su derecho a estar triste:

Nadie podrá señalarme por esta tristeza,
ninguno habrá –me dicen-
que me pueda culpar por ir en sombras. (v.1-3)

A través de la metáfora y la personificación del corazón expresa esa angustia y tristeza que siente ante la vida: “está cansado de su propio ritmo,” (v.8). El corazón – la voz poética- busca consuelo, sin embargo, los elementos que conseguían mitigar su

tristeza los declara ya insuficientes: “y está asustado de su propia voz/ que ni siquiera el mar mitiga” (v.9-10). Así lo único que le queda, de nuevo, es el sueño de un mundo ideal:

Sueña con asombrosas civilizaciones
donde tan sólo se habla su lenguaje,
donde hay palabras de consuelo y música,
donde hay descanso y paz sin soledad. (v.11-14)

La música y las palabras aparecen como bálsamo que curan su tristeza, pero es un sueño, un deseo. A través de la anáfora y estructura paralelística el sujeto poético expresa la necesidad de compartir su vida, y que alguien le acompañe y mitigue su dolor. Expresa de nuevo un grito de auxilio, pero la constancia de soledad le produce más tristeza ante la imposibilidad de que le nieguen poder estar triste: “Nadie –dicenme culpará/ por este borbotón de sombras que me tizna” (v.17-18). Sin embargo, ella reclama que alguien la guíe, que alguien se acerque a señalarle y la culpe de ese desasosiego:

Quisiera yo mejor la culpa
y alguna voz amiga que me delate con misericordia,
una mano que me señale esta tristeza,
que la insulte con emoción
y me enseñe la forma de matarla. (v. 20-24)

El final otorga claridad al título de la composición poética. La voz poética personifica a la tristeza, y por ello se ha adueñado de ella. Es un extraordinario y emotivo poema en el que el sujeto poético confiesa y expresa la tristeza que siente, una tristeza acompañada de absoluta soledad. Por ello reclama la necesidad de compañía, de alguien que le enseñe a “matar” ese sufrimiento, a deshacerse de ese dolor, de esa angustiosa tristeza que siente, expresado a través de la metáfora-personificación de un corazón “cansado” y “asustado”.

El poema “Espiral” (Aguirre, 2000: 82) retoma el tema de la tristeza, pero esta vez el sujeto poético busca consuelo para su tristeza en la desdicha de los demás: “Desearíamos entonces/ ver la desdicha en cada rostro/ y la impaciencia en cualquier gesto” (v.6-8). Sin embargo, en el poema “La felicidad” (Aguirre, 2000:83) el sujeto poético defiende de nuevo su derecho a estar triste, de manera que no confía en aquellos que hablan sobre la felicidad ni en aquellos que necesitan que sea feliz: “Cómo queréis que sea feliz. Os tengo miedo” (v. 31).

En algunos poemas se niega a rendirse y señala la necesidad de vivir, de tener un papel más activo en nuestras vidas. En este sentido es significativo el poema “El orden” (Aguirre, 2000: 57). En esta composición, la autora recupera al personaje de Penélope y esta realiza un monólogo en el que reflexiona sobre esa necesidad de vivir y no detenerse, ante la fugacidad de la vida y la inevitable llegada de la muerte: “Deberíamos hacer algo que no fuera morir”, escribe en un verso que abre y cierra el poema.

A este respecto es fundamental el poema final del libro de *Ítaca*, “Telar” (Aguirre, 2000: 86-87) en el que la autora juega con la voz poética creada a partir del mito homérico, Penélope, y con la voz de la propia Francisca; y así ofrece un diálogo con ella misma. Desde el primer verso, retomando el tema de la angustia existencial, expresa la inevitable certeza de la muerte: “que la última recompensa es la muerte” (v.2). Sin embargo y en relación con la tristeza que ha expresado en muchos de sus poemas, la voz poética se culpa de que siempre esté llorando: “Tú lloras demasiado, demasiado” (v.10) y así se aconseja a sí misma que deje el sitio correspondiente a ese sentimiento, pero reflexiona acerca de la necesidad de disfrutar, amar y dejarse amar: “No te asustes de la voracidad/ de los que te aman: /su turno es anterior a los gusanos” (v.21-23). El último verso es significativo ya que a través del juego especular (Francisca-Penélope) se aconseja a sí misma que en la que debe confiar es en ella misma: “Francisca Aguirre, acompáñate” (v. 28). Aguirre acude al verso de Rubén Darío “Francisca Sánchez, acompáñame”, pero al modificar el vocativo (no llama a su compañero, sino a sí misma), por lo que acepta su soledad.

En el siguiente libro, *Los trescientos escalones* (Aguirre, 2000: 89-156) la autora retoma la reflexión de la tristeza, la angustia existencial y la constancia de la muerte.

Los dos primeros poemas aparecen bajo el mismo título, pero numerados: “Homenaje I” y “Homenaje II” (Aguirre, 2000: 93-94). En ellos la voz poética reflexiona sobre el dolor, el paso del tiempo y, ante todo, sobre la muerte. En el primer poema esa constancia de su propia muerte se refleja ya en el primer verso: “Me moriré en Madrid”, calco del poema de César Vallejo “Me moriré en París”- y además la anáfora de “me moriré” en distintos versos del poema (v. 3, 4 y 8) incide en la idea inevitable de la muerte. Es fundamental la influencia de Antonio Machado en la poesía de Aguirre, pero también de César Vallejo, un poeta al que dedica unas palabras cuando fallece en “Los poetas, con César Vallejo”, y en el que expresa un gran cariño y admiración por él y siente un gran desconsuelo por la pérdida: “Cómo es posible que

te hayas muerto para siempre, tú que estabas tan hecho para vivir entre los hombres, tú a quien tanto necesitábamos” (Aguirre, 1988: 549).

Asimismo, la voz poética asegura que morirá en Madrid, una situación geográfica muy concreta y significativa, que fue la última ciudad que cayó en la guerra civil española. Esa muerte será algo inevitable para ella, igual que para todos los seres humanos. Sin embargo, en el poema quiere dejar constancia de que ha sobrevivido a la tragedia:

me moriré
sin que suceda nada
sin que nadie me pegue
sin causa sin motivo (v.1-4)

Finalmente, la autora hace referencia a su actividad literaria: “Y se me irán quedando/ marchitas las palabras” (v.11-12), no solamente morirá ella como persona, sino que en el poema hace alusión a que se silenciará para siempre su voz:

y se me irán cayendo
como las hojas de los árboles
y el silencio
como un musgo veloz
me irá invadiendo
hasta dejarme muerta
y silenciosamente. (v.11-19)

La voz poética acude a elementos de la naturaleza para las figuras literarias de la metáfora y la comparación. Es importante observar que no hay un sentimiento negativo hacia la muerte en sí, sino que la actitud de la voz poética ante la constancia de la muerte es tranquila. Sin embargo, ello le lleva a reflexionar sobre su labor poética y en este caso sí acude a términos negativos (“marchitas”, “cayendo”, “invadiendo”) que sirven para describir que su voz se callará, tal vez aludiendo a la necesidad de que a pesar de que muera quiere que su obra siga presente en el mundo, expresa tal vez la necesidad de seguir siendo escuchada.

El segundo poema, “Homenaje II”, es muy significativo ya que comienza con la primera estrofa del poema de Antonio Machado “Yo voy soñando caminos”:

En el corazón tenía
la espina de una pasión
no pude arrancarla un día
y el corazón se pudrió. (v.1-4)

La intertextualidad de poemas de Machado es una constante en su obra ya que es uno de sus poetas maestros. La estrofa del poema de Antonio Machado sirve como introducción ya que la voz poética se dirige a un tú, que es el dolor. Ello se refleja en el uso de los pronombres personales y posesivos de segunda persona del singular: “te”, “tu”, “ti” ..., así como las interrogaciones retóricas: “Sin mí ¿qué sería de ti? / ¿qué de tu harina?” (v.9-10).

A través de la metáfora y la personificación del dolor la voz poética reflexiona sobre este sentimiento y de cómo se ha adueñado de ella:

Y no es verdad, dolor, yo te conozco,
yo soy tu eternidad, yo soy tu playa, (v.5-6)

Otro poema significativo en cuanto al paso del tiempo es “Reclinatorio abandonado” (Aguirre, 2000: 105-106) en el que Francisca Aguirre acude al poeta Antonio Machado, de forma explícita dirigiéndose al poeta a través de su nombre: “Antonio, buen amigo, en esta tarde clara” (v.42) pero también por el uso de distintos símbolos propios de la poesía de Machado: la tarde, los álamos y el río, que recuerdan especialmente al poema “Yo voy soñando caminos”.

La voz poética confiesa el cansancio vital que siente a través de varios recursos literarios y también la última estrofa de la composición es muy significativa ya que el sujeto poético se dirige al poeta ya fallecido Antonio Machado, y busca en él, en su poesía, el refugio a ese sentimiento de cansancio expresado a lo largo del poema:

Antonio, buen amigo, en esta tarde clara
mi corazón está vagando en sueños:
veo los álamos del río con su ramaje yerto.
Miro el Moncayo azul y blanco.
Dame tu mano y paseemos. (v.42-46)

El título del poema sintetiza el contenido del poema: “Reclinatorio abandonado” ya que el sujeto poético confiesa la necesidad de descansar:

Quisiera descansar sobre ese viejo trasto,
quisiera descansar de mi corazón de brújula,
descansar del cansancio,
de la inaudita soledad del dos,
de su enorme orfandad quizás inmerecida. (v. 21-25)

La elección de un mueble religioso que sirve para arrodillarse y orar es justificada ya que además el sujeto poético quiere pedir disculpas, confesar sus errores:

Siento la tentación de arrodillarme:
debería pedir perdón al mundo en esta hora
y el mundo no, pero tal vez la tarde
decretaría que soy inocente. (v.10-13)

También se observa a partir del verso 26 cómo la voz poética se dirige a “Dios” como si de una oración se tratase:

Oh señor de los sueños imposibles,
rey destronado que mora en la esperanza,
concédele a tu sirva el don de atesorar lo mínimo,
de ser la propietaria de despojos,
la acaudalada dueña de la cueva de la memoria, (v.26-30)

En estos versos, imitación de una plegaria a Dios, se puede creer que la voz poética implora a Dios que la deje vivir feliz con sus recuerdos (“dueña de la cueva de la memoria”). Sin embargo, en los versos siguientes se relaciona al “señor” con el propio Antonio Machado, refiriéndose a la creación de la tarde como símbolo de su poética: “la tarde misericordiosa y única/ la tarde aquella que tú tanto amaste” (v.40-41). A través de los recursos literarios Aguirre se refiere al poeta Antonio Machado como un Dios, creador de su propio mundo poético.

La elección del momento temporal –la tarde- es idónea para expresar esa reflexión del paso del tiempo ya que los simbolistas (como Antonio Machado) utilizaban la tarde como momento del día en el que transcurre el sentimiento, normalmente los de melancolía y decaimiento, como es el caso de este poema de Aguirre:

La tarde –dorada aleación de fracaso y consuelo-
nos ofrece su duración
con la modestia de un reclinatorio abandonado. (v.18-20)

Esa angustia existencial ante la constancia del paso del tiempo lleva también a la poeta a la reflexión sobre la muerte. En el poema “Suceden estas cosas...” (Aguirre, 2000: 107-108) el sujeto poético se refiere de nuevo al paso del tiempo, la desolación y el cansancio:

Sucedan estas cosas,
estos graves momentos de pesadumbre,
estas desolaciones destiladas. (v.1-3)

En esta ocasión la voz poética recurre a la metáfora de la vida con las vías del tren:

Miro a mis pies y siento
la frialdad continuada de los viejos raíles de una vía.
He convertido esos raíles en mi hogar, (v.11-13)

Esta imagen de su vida construida en unas vías del tren es una metáfora que puede simbolizar el continuo ir y venir de su infancia. Así además va describiendo los objetos que va poniendo para construir su hogar y ello remite a otra metáfora, ya que selecciona la música y las flores, símbolos que se relacionan con su vida real:

he puesto en las traviesas macetitas con flores
y algún cojín encubriendo las piedras
para que aquello no parezca una vía muerta.
Y también algún disco de Mozart
para que el tiempo pierda sus apellidos
y todo se confunda un poco. (v. 14-19)

La presencia de la música es fundamental y asimismo las “flores” pueden hacer referencia a la belleza de la palabra poética: música y poesía embellecen el mundo. A pesar de refugiarse en la poesía y la música, la voz poética expresa su desconsuelo ante el cansancio y la certeza del paso del tiempo: “Pero sucede –estas cosas suceden- /que me canso de ser” (v. 26-27).

La reflexión sobre el paso del tiempo y la vida que ha transcurrido es una constante en su poética. En el poema “Nada nos quedará, pero esa nada...” (Aguirre, 2000: 111) la voz poética se refugia en el “nosotros” para implicar a los otros. En esta composición poética el sujeto poético plantea la muerte como algo inevitable para todos: “Dejaremos atrás los nombres que nos habitaron” (v. 6). Sin embargo, el tono del poema no es desolador, sino que la muerte representa el alivio, el final a lo trágico, de ahí la elección de la anáfora “Dejaremos atrás” (v.1, 3, 6) y enumera elementos negativos que abandonarán: las telarañas, las frustraciones, las furias, las ansias...

Ese hastío vital es de nuevo el tema principal de “Acuéstate a dormir” (Aguirre, 2000: 109-110). En esta ocasión, sin embargo, el sujeto poético, se dirige a un tú al que –como el propio título indica- invita a dormir:

Acuéstate a dormir
y no sueñes;
descansa,
déjate al borde de las sábanas
la pesadilla de la realidad. (v.1-5)

En estos primeros versos la voz poética reclama la necesidad de descanso de la realidad, una realidad que es negativa ya que a través del lenguaje del mundo onírico es presentada como una “pesadilla”, término de claras connotaciones negativas. Sin embargo, “soñar” –que desde la Antigüedad tiene un valor positivo- se declara también como algo negativo en esta composición y de ahí el uso del imperativo: “Descansa/ y nunca sueñes” (v.6-7).

A lo largo de la lectura del poema se observa que es ese “tú” al que se dirige es ella misma. El sujeto poético mantiene un monólogo interior –técnica utilizada en varias ocasiones por Francisca Aguirre. Así la voz poética reflexiona sobre su vida y aparece el recuerdo de la tragedia a través de imágenes desgarradoras y algunas metáforas referidas al recuerdo del conflicto bélico:

la vida te contaminó
con su virus mortal,
con su fábrica de desastres. (v.25-27)

Esa metáfora de la “fábrica de desastres” puede hacer referencia a la experiencia real del conflicto bélico que vivió como niña, pues los versos siguientes contienen distintos términos léxicos relativos al campo semántico de la muerte y la guerra: “cadáveres, cadáveres ineficaces” (v.30), “vigilados/ por una muerte de uniforme” (v.35-36). La constancia del paso del tiempo y la cercanía de la muerte quedan referidas en los versos con estructura paralelística: “Casi no tienes sueños que soñar, /casi no tienes tiempo que vivir” (v.41-42).

En cuanto a la expresión del cansancio vital y la tristeza es significativo el poema “Lágrima extendida” (Aguirre, 2000: 139-140). En esta composición el sujeto poético –el yo- expresa su tristeza y hastío a través de la metáfora de un naufragio ya en los dos primeros versos: “Ciertos amaneceres me producen/la sensación de un pálido naufragio”. (v.1-2). A través de varias figuras literarias el sujeto poético confiesa su desconcierto y cansancio pues describe algunos que reflejan su estado anímico días de forma negativa:

El día apunta desnortado,
se percibe en la luz que se insinúa
un paso inválido y torpísimo. (v.3-5)

El sujeto poético se encuentra perdido y ello se expresa a través de la metáfora del naufragio: está en medio del mar, pero no encuentra la orilla –el consuelo- y de ahí las interrogaciones retóricas que aluden a distintos elementos de su naufragio, en el que además se ha quedado sin nada que le ayude a poder llegar a casa:

¿En dónde habré dejado el remo, la brújula?
¿Mi ancla, dónde quedó?
Los aparejos se han perdido.
No veo ni una barca. (v.15-18)

Así busca también la luz del faro que le conduzca a la orilla, sin embargo, no puede verla. La luz del faro es su propia imagen en el espejo, pero no consigue encontrarse:

busco al faro que vive en el espejo:
emite sus señales pacientes. Para verlas
sólo tengo que abrir y que cerrar los ojos. (v.20-22)

Un poema también significativo es “Reserva natural” (Aguirre, 2000: 144) en el que el sujeto poético expresa su dolor a través de la naturaleza. En este poema el dolor que lleva dentro es metaforizado a través de plantas y animales que son violentos: las plantas carnívoras, insectos, cocodrilos. En la composición el sujeto poético se propone construir un refugio –una reserva natural:

Con todo lo que hay dentro de mí
que araña, que se queja,
que duele y se resiste,
con todo eso voy a hacer mi invernadero,
mi parque, mi reserva natural. (v.1-5)

El sujeto poético convierte en bestias el dolor que ha sufrido a lo largo de su vida y esas “bestias” servirán para hacerse un refugio, para que no vuelvan a hacerle daño:

Mis animales y mi selva
no son para turistas o estudiantes,
mis animales pueden matar: (v.15-17)

El poema “Tardes” (Aguirre, 2000:95) se lo dedica a su hija. En esta composición el sujeto poético reflexiona sobre la naturaleza contradictoria de la vida a través de la metáfora y comparación de las tardes, a las que califica de inciertas: “Estas tardes tan dulces/ tan inciertas como la vida” (v.1-2). Los adjetivos que utiliza a lo largo del poema para describir ese momento concreto del día son una constante antítesis, y así incide en esa incertidumbre y dualidad que ofrece la vida: “Estas tardes, Dios mío, /tan crueles y caritativas” (v.15-16).

En el poema “Es imposible escribir una poética” (Aguirre, 2000: 124) el sujeto poético piensa de nuevo en la vida. En un primer momento el título remite a la escritura poética, pero describe la vida a través de los sentidos y el uso de la sinestesia del sonido y el olor:

La vida en la cabeza repercute
con un sonido vegetal y húmedo
que acaba en un perfume insoportable. (v.1-3)

La composición poética aparece estructurada en tres estrofas de versos endecasílabos y en cada estrofa se describe la vida personificada a través de los distintos sentidos: en la primera estrofa el oído y el olor; en la segunda, la vista (“La vida en nuestros ojos se despliega”) y en la tercera el gusto (“La vida entre los dientes de repente/ como un sabor neutral nos pulveriza”).

En la segunda estrofa aparece un tópico literario característico de la poética de Francisca Aguirre, que es el *tempus fugit*. La conciencia paso del tiempo es una constante en sus poemas y en este caso aparece a través de la comparación: “La vida en nuestros ojos se despliega/ rápida y puntual como un cometa” (v. 4-5).

Una vez leído el poema, el título parece remitir a la dificultad de plasmar en el papel los sentimientos y el devenir de la vida. A lo largo del poema y especialmente en la última estrofa la vida aparece personificada y las características que se le otorgan son de connotación claramente negativa: “insoportable, imposible, incandescente...”, así como los verbos que realiza: “nos somete, nos calla, nos ofende”; sin embargo, el último verso es muy significativo ya que la voz poética selecciona verbos de connotación positiva que realiza la vida: “y nos deslumbra, y nos levanta, y crece” (v.10). Así pues, el sujeto poético es consciente del paso del tiempo y de las circunstancias negativas que nos toca vivir a lo largo de la vida, pero con el final del poema, el último verso, remarca esa alegría y necesidad de la vida.

El paso del tiempo es de nuevo el tema del poema “Voces en el silencio” (Aguirre, 2000: 125-126) que se abre con dos citas muy significativas: *El Quijote* y *El Astillero*. Es un poema extenso en el que el sujeto poético reflexiona sobre la vida y el paso del tiempo. A través de la personificación y la metáfora el tiempo aparece definido de forma negativa, devastadora:

El tiempo es un engaño que fabrica una tela de distancia,
el tiempo es una angustia, un sueño miserable que nos arroja a la separación.
(v.4-6)

En el poema el mundo, la vida real es negativa, trágica. Sin embargo, el sujeto poético propone la alternativa a la realidad, la evasión en el mundo de la literatura, la esperanza de otro mundo, del paraíso prometido:

Ésta es la tierra del gran sueño.
El Gran Teatro de Oklahoma.
El Toboso imposible, la lejana Santa María. (v.18-20)

De ahí la significativa referencia literaria del “Gran Teatro de Oklahoma” de Frank Kafka, que propone el teatro como refugio de la realidad, así como la presencia de dos personajes literarios concretos que se convierten en reales: el Quijote y Larsen –personajes de las dos citas literarias que preceden al poema. Estos personajes son significativos ya que ambos son hidalgos que niegan la realidad y construyen en su imaginación un mundo idealizado.

Por otro lado, en su tercera obra, *La otra música* (Aguirre, 2000:157-210), especialmente la segunda parte del poemario, “Interludio Atonal”, la autora también reflexiona en torno al paso del tiempo, la angustia existencial y el desconsuelo ante la imposibilidad de olvidar el pasado. En el primer poema, “Estatua sedente” (Aguirre, 2000:189) el sujeto poético describe lo que el propio título indica: una estatua sentada. A lo largo del poema el yo mantiene un monólogo en el expresa el cansancio y la angustia que siente y que provoca en los demás: “descansando de ti, descansando también/del cansancio que a los otros provocas” (v.3-4).

La voz poética se recrimina a sí misma no poder conseguir olvidar el pasado y por ello nunca ha podido vivir plenamente: “No has encontrado –no has buscado- /olvido para el sucedo de vivir” (v.5-6). Así todas las formas de evasión y refugio

(drogas, huida, espejismos...) se declaran insuficientes por el sujeto poético, de ahí el uso de la estructura paralelística: “No hay...”.

La voz poética expresa la actitud de pasividad ante la vida, una actitud que se refleja ya en el título del poema “Estatua sedente” y a lo largo del poema a través de la anáfora del adjetivo “sentada”. La referencia a la estatua es importante para enfatizar en esa pasividad e inmovilidad del sujeto: “Ya no podrás moverte” (v.25).

A través de la comparación de una vela, el sujeto poético expresa el paso del tiempo y la inutilidad de su vida: “Eres como una vela/que se deshace mientras difunde una luz vaga” (v.19-20).

El último verso “te aprisiona un incendio de pálidas raíces” pertenece al poema “El hermano entre las lámparas” de Héctor Rojas Herazo³⁶, al que dedica esta composición poética, y sirve de nuevo para incidir en esa idea de imposibilidad de movimiento a través del léxico e imágenes negativas (“aprisiona”, “raíces”...).

La reflexión sobre la angustia y la nostalgia se observa también en el poema “Como el arpa” (Aguirre, 2000:194). El título es sin duda una referencia al poema de Gustavo Adolfo Bécquer, de carácter musical –un instrumento-, pero también de carácter literario. En esta composición poética predomina el campo semántico de la tristeza (“desbocada”, “triste”, “angustia”, “desazón” ...) y es que el sujeto poético expresa la angustia, la tristeza y soledad que siente desde los primeros versos:

Y siempre esta nostalgia de la verdad,
esta insistencia desbocada y triste
hacia lo que reúne. (v.1-3)

El sujeto se cuestiona la vida y ello se observa especialmente a través de la metáfora del abanico: “Se me despliega un abanico de preguntas tartamudas:/se abre y se cierra fingiéndome un sofocado agobio” (v.6-7). Esta reflexión le lleva a plantearse la necesidad de consuelo –“Tengo necesidad de respirar consuelo” (v.8)- y a confesar el miedo que siente ante la idea de soledad y falta de ayuda por la pasividad frente a la vida, expresada a través de la comparación de la escayola que limita los movimientos:

Desearíamos hallar la fórmula
que nos llevara hacia la pausa,

³⁶ Rojas Herazo, Héctor (2001), *Las esquinas del viento. Antología*. Selección y prólogo Juan Manuel Roca, Felipe Agudelo. Ed. Acanto, Medellín, Colombia, Sur América.

quisiera huir de este terror anónimo
que me barniza como una escayola
impidiéndonos alcanzar la ayuda,
el fiel socorro de lo que está vivo. (v.10-15)

En los últimos versos, la autora hace referencia explícita al arpa del poema de Bécquer “Silenciosos, como el arpa de Bécquer” (v.16)-, que se convierte en la metáfora de la expresión de soledad y angustia que siente la voz poética ante la oscuridad de la vida, representada por el símbolo recurrente del túnel.

Asimismo, en esta composición poética aparece otro símbolo muy importante y significativo en la obra de Francisca Aguirre, el espejo:

y alguna vez nos detenemos en cualquier espejo
para que alguien nos anime
con una sonrisa forzada. (v.18-20)

El sujeto poético se detiene frente al espejo, que refleja además el paso del tiempo e intenta sonreír para animarse a sí misma, por lo que de nuevo incide en esa sensación de soledad. El espejo es un símbolo que, por sus múltiples posibilidades de sentido, tiene un gran valor en todo el ámbito de la cultura universal, no solo en la literatura, sino también en otros productos culturales.

Francisca Aguirre reflexiona en torno al paso del tiempo, la tristeza, la muerte, la angustia existencial a partir de distintos elementos y símbolos. El poema “Sin resbalar” (Aguirre, 2000:195) tiene como tema principal el desasosiego que produce la vida, pero sobre todo la desolación ante la conciencia de la realidad en la que vive el sujeto poético. En esta ocasión la autora desarrolla el poema a partir de la referencia del mito de la caverna del filósofo Platón. Así el sujeto poético describe el mundo, la realidad, como una mentira, tan solo una copia de un mundo ideal:

Si supiésemos amueblar nuestro corazón,
nuestra caverna de Platón,
la salita de proyección de nuestra vida
con lo que es propio de su territorio. (v.1-4)

Así pues, a través del condicional de los verbos y el uso de la primera persona del plural, la voz poética expresa la necesidad de adaptarse a la vida, pero ese uso del condicional y el verbo “saber” expresa la dificultad que hay para llevarlo a cabo. En estos cuatro primeros versos del poema se observa también la metáfora del corazón

como una casa que se debe amueblar. El mundo es solo una copia de lo verdadero, de un mundo ideal que el humano no ve, de ahí también la artificiosidad con la que describe la naturaleza: “flores de plástico” (v.6), o incluso el cuerpo humano a través de la metáfora “miembros ortopédicos” (v.8).

A lo largo del poema la estructura paralelística del condicional “Si supiésemos”, “si fuésemos, si tuviésemos”, expresa la necesidad de intentar vivir en esa mentira para no sentir esa angustia y desasosiego:

Tal vez descansaríamos en este impulso
y alguna vez seríamos dichosos
con nuestro humilde, torpe, escaso decorado. (v.18-20)

Aparece pues otro tópico importante que es el de la vida como un teatro a través de la referencia del decorado. A lo largo de la obra poética de Francisca Aguirre se observan un sinnúmero de referencias literarias, musicales, filosóficas y mitológicas, que la autora sabe ir hilvanando en sus composiciones poéticas y que reflejan la formación intelectual de Francisca Aguirre, a pesar de ser una mujer autodidacta, que no pudo obtener unos estudios oficiales. Asimismo, se aprecia en sus poemas la perfecta simbiosis de lo culto y lo popular, con lo que embellece su obra literaria.

Así en el poema “Un pedazo de hilo” (Aguirre, 2000: 196) la autora parte de algo popular, la tarea doméstica de la costura, y en concreto se refiere a los remiendos – haciendo referencia pues a la clase social baja:

Entonces, con la humildad que otorga la desolación:
compañero, cualquier pedazo de hilo,
cualquier trapo para remendar
este agujero que llamamos vida. (v.14-17)

De nuevo el poema se centra en la expresión de la angustia y en el desconcierto ante la vida, la cual aparece descrita a través de la metáfora de un agujero en el verso final: “este agujero que llamamos vida” (v.17).

La tristeza que siente ante la realidad del mundo provoca que en ocasiones quiera dejar de expresarla. En este sentido es significativo el poema “Mudez” (Aguirre, 2000: 199) en el que la voz poética confiesa su desconsuelo y la necesidad de ocultárselo a sí misma, intentando condenar al silencio su dolor:

Callar.
No decir
lo que abrasa.
Callármelo
hasta el fondo
hasta antes
de que me suba por las venas
hacia el pecho. (v.1-8)

El poema “Detrás de la ventana” (Aguirre, 2000: 200) refleja de nuevo la tristeza y la soledad de la voz poética. El título y también el poema remiten al tema de la pasividad frente a la vida: ver la vida detrás de los cristales, preguntándose qué habrá fuera: “Detrás de la ventana está la vida/-has oído decir algunas veces” (v.1-2). El sujeto poético siente curiosidad sobre la vida “preciada” que hay fuera, sin embargo, al final del poema confiesa su tristeza y la soledad que siente, pues nadie mira hacia dentro, nadie vendrá a consolarla. Es también significativo que esa confesión de desconsuelo sucede en un momento determinado –la tarde-, la cual se asocia al momento de melancolía al terminar el día:

Detrás de la ventana la tarde está fluyendo:
qué me importa.
Nadie vendrá a llorar conmigo
este minuto irreparable. (v.8-11)

La constante angustia y desconsuelo del sujeto poético provoca que busque alguna manera de evitar sentir. Ello se refleja en el poema “Ciencias naturales” (Aguirre, 2000: 201), en el que la voz poética expresa la alegría que siente al observar el mundo desde las ciencias naturales, de forma objetiva, sin sentimientos:

Qué bien cuando por un momento
observamos el mundo desde fuera.
Cuando miramos geografía,
botánica, astronomía: ciencias naturales. (v.1-4)

La voz poética expresa el deseo de ser solo un elemento del planeta, por ello la diferencia de “estar”, frente al verbo “ser”:

Qué bien ser el mundo con el mundo,
estar –no ser- entre lo que descansa.
Qué bien ser sólo un elemento del planeta. (v.15-17)

Así remite a la composición de Rubén Darío, “Lo fatal”, en el que la voz poética expresa la envidia a la piedra, pues está en el planeta y no siente:

Dichoso el árbol, que es apenas sensitivo,
y más la piedra dura porque esa ya no siente,
pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo,
ni mayor pesadumbre que la vida consciente.

En el poema que cierra la obra, “A este poema habría que ponerle un título...” (Aguirre, 2000: 209-210) el sujeto poético realiza una reflexión final sobre la existencia, afirmando que en esta vida no hay regalos y defiende la necesidad de esforzarse: “Vivir es un esfuerzo y un cansancio” (v.16). Así la voz poética confiesa y define la vida como un trayecto que debes realizar y en el cual el sufrimiento es inevitable, a través de la metáfora: “sé bien que todo hay que regarlo con un poco de sangre” (v.15). Asimismo, el sujeto explica el carácter contradictorio de la vida: alegría, aburrimiento, miedo...

También señala la poesía como expresión del dolor: “una erupción de lava hecha palabras” (v.23) y la necesidad de consuelo y apoyo que buscamos en los otros: “un intento feroz por envolvernos los unos a los otros” (v.24). El sujeto poético identifica la vida con un volcán: “Vivir sobre el volcán” (v.41) y por ello la necesidad de regarlo con el sufrimiento, con las lágrimas: “regándolo de vez en cuando/ con nuestro mejor llanto” (v.49-50). Los últimos versos son un conjunto de consejos que ofrece, ya que califica a la vida como un trabajo que se debe realizar y en el que se debe poner esfuerzo.

En este apartado resulta fundamental comentar la obra *Ensayo general* (Aguirre, 2000: 211-260), publicada tras dieciocho años de silencio y que recibió el premio Esquíu 1995.

En este libro hay varios cambios significativos. En primer lugar, el libro aparece estructurado en dos grandes apartados: “Ensayo general” y “Argumento (Los cantos de la Troyana)”. El primero de ellos recoge siete textos en prosa en los que el narrador en primera persona reflexiona sobre distintos asuntos, que también se encuentran en sus textos poéticos: la vida, el paso del tiempo, la constancia de la muerte, la desdicha, pero también el amor como único refugio. La segunda parte, “Argumento (Los cantos de la Troyana)”, está compuesto por treinta y dos sonetos y un texto en prosa, en los que Francisca Aguirre explora una zona afectiva y ofrece un discurso existencial y

amoroso en el que describe al amor como un sentimiento contradictorio: desesperado, sublime, terrible, pero tan necesario, como afirma el crítico Miró en uno de sus artículos en relación a la obra de Aguirre: “un amor tan desesperado como irrenunciable, sublime y terrible al mismo tiempo pues da vida y la destruye” (Miró, 2000: 20).

Es importante destacar que en este libro la autora recupera de nuevo el fondo mítico que ya utilizó en su primera obra, *Ítaca*. En la primera parte, las referencias mitológicas se observan en distintos elementos, tanto en la temática (rechazo de los dioses, la Guerra de Troya...) como en los personajes (Casandra, Cronos). En ellos fusiona los mitos con la realidad. A través de una serie de monólogos reflexiona sobre el paso del tiempo, la existencia, la muerte y sobre todo declara la necesidad del amor.

Como afirma José Jurado Morales, “los mitos, la literatura y la música forman un sustrato cultural que dota a la poesía de Francisca Aguirre de unos referentes universales y atemporales que ensanchan la motivación puntual y personal de su gestación y enriquecen el alcance de la misma” (Jurado, 2013: 36).

El léxico utilizado tanto en los textos en prosa como en los sonetos es culto, siguiendo la estética clásica de los poetas del XVI, especialmente de Francisco de Quevedo, tal vez también como homenaje a estos poetas. El lenguaje se nutre de figuras retóricas muy trabajadas y cultismos.

En los textos en prosa la autora se decanta por el narrador en primera persona porque, aunque se traslada a los tiempos de los mitos clásicos, ofrece su visión de la existencia y de la realidad. Así como el estilo remite a la literatura renacentista y barroca, se observan también muchos de los tópicos característicos de esta época, como el *tempus fugit* en el texto “Los figurantes” (Aguirre, 2000: 219) en el que el narrador declara la brevedad de la vida al principio del texto: “Nuestra vida es hermosa, pero breve”. Sin embargo, y a pesar del tono pesimista de algunos textos, Aguirre declara la belleza de la vida terrenal y descarta el paraíso prometido, rechaza la existencia de los dioses e invita al disfrute de lo terrenal: “Y aun así, no la cambiaríamos por una promesa de paraísos infinitos” (Aguirre, 2000: 19); “No existe un dios al que me sea dado encomendarme” (Aguirre, 2000: 217). Es importante que ya en estos textos declara que ante la trágica realidad que rodea al ser humano –“Vivimos tiempos inhabitables, tiempos contradictorios y atrevidos” (Aguirre, 2000:220)- la única salvación es el amor –un sentimiento que daña como se verá en los sonetos de la segunda parte del libro, pero que es necesario para vivir: “pues quién de entre nosotros

osaría perder un solo instante en un gesto que no fuera de amor” (Aguirre, 2000: 219).

En este sentido es también significativo el texto “La Troyana” en el que el “yo” dialoga con Casandra para expresarle que a pesar de conocer el futuro, la tragedia vivida, volvería a amar de nuevo: “A pesar de los dioses, a pesar de sus iras, hay algo, desdichada, que tú no conocías: si volviese a nacer, de nuevo volvería a aferrarme a sus brazos, a entregarle mi vida” (Aguirre, 2000:223).

La segunda parte del libro, “Argumento (Los cantos de la Troyana)”, se compone como he apuntado anteriormente de 32 sonetos y un texto en prosa titulado “Epílogo”. En estas composiciones poéticas hay un cambio importante en la métrica utilizada por la autora. La poesía de Aguirre no sigue unos preceptos estéticos formales, sino que suele decantarse por el verso libre. Sin embargo, en esta ocasión, y tal vez de nuevo como homenaje a los poetas del XVI-XVII, los poemas son todos sonetos.

En estas composiciones la voz poética –que alterna la primera persona y la tercera del singular- reflexiona sobre la existencia y ofrece la descripción del amor como un sentimiento contradictorio, que duele y cura al mismo tiempo –que sin duda remite al famoso poema de Francisco de Quevedo “Es hielo abrasador, es fuego helado”- y que resulta tan necesario para la vida.

En algunos de los sonetos se observa a un personaje femenino y a través de la mujer se ofrece una reflexión del paso inexorable del tiempo: “La mujer se quedó mirando el tiempo/ mientras la luz moría en las esquinas” (v.1-2; Soneto I, Aguirre, 2000: 227). En el mismo poema, a través de varias figuras retóricas, ante la constancia del paso inexorable de los años, se reflexiona ante la tristeza y soledad del corazón, metáfora y personificación que expresan esa necesidad de amor y compañía:

Se extrañó la mujer de que la vida,
en que todas sus ansias había puesto,
fuese esta soledad interminable.

Miró su juventud atardecida.
oyó su corazón, triste, dispuesto
y sonrió a la nada inexorable. (v.9-14)

El dolor y soledad que siente el personaje femenino se refleja no solo en el campo semántico que se refiere a estos sentimientos (desolación, dolores, triste), sino también en el léxico que tradicionalmente se asocia con este sentimiento, como las “espinas”, “escombros”, “polvo”, “ruinas”.

La angustia existencial, el cansancio y la soledad son sentimientos que

predominan en estos sonetos. El sujeto poético expresa la desolación ante el paso del tiempo y el vacío existencial se observa en distintos momentos a través de imágenes y figuras literarias oscuras y extraordinarias: “Me habita un agujero amordazado/ un abismo letal que nada esconde/ un luto cuyo muerto no ha existido” (v.12-14, Soneto III, Aguirre, 2000: 229).

A través de las metáforas y las comparaciones el sujeto poético incide en ese sentimiento de cansancio y soledad, como se observa en el soneto IV (Aguirre, 2000: 230) en el que se compara con un animal que no tiene ya salida: “Soy como el animal desesperado/ que ha intentado escapar de la jauría/ y un momento reposa en su guarida”. Las figuras retóricas, así como el campo semántico (cansancio, pesa, fatiga), inciden en esa sensación de agotamiento.

El recuerdo del pasado es doloroso y para ello recurre al campo semántico de las heridas, algo frecuente en la poética de Aguirre, un pasado que le persigue y sigue presente a través de la memoria que le muestran sus heridas:

Es la fatiga de la vieja herida
que apenas si recuerda su quebranto,
y es el ruinoso imperio de aquel llanto
que ya sólo es memoria arrepentida. (v.5-8)

Esa “herida” está siempre presente, es el símbolo del dolor que ha pasado, y a su vez es una constante que no puede dejar de ver, que está ahí, y que le remite a ese trágico pasado, que no puede ni consigue olvidar, por ello incluso personifica a la herida:

Y además del fracaso el desconsuelo
de saber que al final de la partida
lo único que queda es una herida
que grita y que se arrastra por el suelo. (v.1-4)
(Soneto VI, Aguirre, 2000: 232)

Las acciones humanas que ofrece a la “herida” son muy significativas: “grita” y “se arrastra”. Es la necesidad de contar su historia, de gritar por el dolor que todavía le producen los hechos del pasado, y el “arrastré” por el cansancio que siente.

A pesar del cambio temático y estilístico que se refleja en este libro, siguen presentes también algunos símbolos característicos de la obra poética de Aguirre. La constancia del paso del tiempo va asociada al momento temporal de la “tarde”,

momento en el que culmina el día, por lo que representa los últimos momentos de la vida. Ello está presente en el Soneto V (Aguirre, 2000: 231) que comienza ubicando al sujeto poético en la tarde: “Agoniza la tarde deslumbrante:”. En este caso además personifica la tarde a través de una acción negativa: “agonizar”. Al llegar las últimas horas del día, el sujeto poético reflexiona y expresa su necesidad de entender lo que ha pasado, sin embargo, se siente aprisionada por esa certeza de la fugacidad de la vida, del *tempus fugit*:

La vida se reduce en este instante
a un tembloroso adiós que de algún modo
me recuerda el olor acre del yodo,
su miseria callada y acezante. (v.5-8)

El paso del tiempo le lleva a plantearse la cercanía de la muerte “el tembloroso adiós”, que lo asocia a un olor negativo: “olor acre del yodo”.

En la última estrofa el sujeto poético expresa la tristeza y el vacío que siente al recordar a aquellos que ya no están pero que siguen presentes en su memoria:

Más me duele este hueco que aún me arde,
me araña aquello que hoy es despedida:
lo que no está me pesa como el plomo.

Esa constancia del paso inexorable de los días, del tiempo, está presente en muchos de los poemas de esta obra poética. En algunos casos el sujeto poético expresará directamente el carácter fugaz de la vida, y en otros momentos aparecerá a través de distintas metáforas que inciden en la brevedad de esta vida que tenemos:

La vida a veces es muy poca cosa:
un tarrito agotado y sin aroma,
un puñado de arena que se escurre. (v.9-11)
(Soneto VIII, Aguirre, 2000: 234)

El paso del tiempo es “un buitre paciente y traicionero” (Soneto X, Aguirre, 2000: 236), ya que cada conduce hacia la inevitable y lenta muerte del ser: “En cambio esa otra muerte comedida/ que nos mata despacio y con esmero”.

Sin embargo, a lo largo de estos sonetos, el sujeto poético se decanta por la muerte antes que por la soledad, algo negativo que lleva al vacío existencial, como confiesa en este mismo poema:

Morir, al fin y al cabo, es lo sabido:
mas este despertar hacia la nada,
este vacío al extender la mano... (v.12-14)

El último verso es significativo pues refleja ese miedo a la soledad, marcado a través del campo semántico del vacío (nada, vacío), la imagen de una mano solitaria que reclama compañía y los puntos suspensivos que inciden en la ausencia, en la nada.

A pesar del dolor y la tragedia, el sujeto poético se aferra al recuerdo de los momentos compartidos y defiende así la necesidad de una vida conjunta, idea presente en muchos de estos poemas:

donde mueren sumisas a diario
las horas de una dicha compartida,
de una dicha que fue pero ya es ida,
aunque resta un perfume funerario. (v.1-4)
(Soneto VII, Aguirre, 2000: 233)

En el soneto XI (Aguirre, 2000: 237) se ofrece una personificación del corazón:

¡Cómo se queja el corazón hambriento
de la falta de amor que lo extermina!
Como un falso mendigo en una esquina
tiende la mano en busca de alimento. (v.1-4)

En esta primera estrofa la necesidad y falta de amor aparece a través de la personificación del corazón, un corazón que está hambriento y un mendigo, que busca su alimento: el amor. Se observa también el carácter contradictorio del amor, pues el amor es el alimento que necesita para subsistir, pero a su vez es aquello que lo mata, una metáfora del dolor que provoca amar. En la tercera estrofa de este soneto también se compara al corazón con un perro que nadie escucha, pero que sigue ladrando. A través de estas figuras el sujeto poético reflexiona sobre la soledad, la necesidad del amor, que es a su vez se convierte en una mentira. Al final ya no queda nada y está cercano el momento de la muerte:

Pero sabe muy bien que le han mentido,
el tiempo luce ya flores de entierro:
se acabaron sus sueños y su lucha. (v. 12-14)

Ese carácter contradictorio del amor, tan sublime y mentiroso, tan maravilloso y dañino, se observa también en el soneto XIII (Aguirre, 2000: 239). En este poema el

sujeto poético utiliza la primera persona del plural, el “nosotros”, para aclarar que no es un sentimiento individual, sino que es una tragedia colectiva. La voz poética reflexiona y describe ambiguamente el amor. De nuevo aparece la metáfora de la mendicidad, tan solo se recibe aquello que quieran dar:

Siempre en amor vivimos de limosna
sólo tenemos lo que buenamente
nos quiera conceder ese demente
que nos hiera, nos hunde y nos trastorna. (v.1-4)

De nuevo la imagen del amor como causante del dolor, que provoca la herida: “nos hiera”, “nos hunde”. Y además aparece esa persona amada como un loco que a su vez hace perder el juicio: “nos trastorna”.

Aparece también en este poema otro tópico relacionado con el amor, que es el de la prisión: “Su puerta inexorablemente entorna /y es inútil rogar que sea clemente”. (v.5-6). Busca el consuelo en la persona amada, pero el consuelo es negado: “Pero nadie responde a estos reclamos” (v.12).

El siguiente soneto, XIV (Aguirre, 2000: 240) es una reflexión sobre el amor y aparece descrito nuevamente como algo negativo y desolador a través de la metáfora de una fiera que jamás sacia su hambre:

Pero el amor, lo sé por experiencia,
es una extraña fiera siempre hambrienta
que no brinda descanso ni consuelo, (v. 9-11)

A pesar del dolor que provoca el amor, en muchas ocasiones el sujeto poético confiesa la imposibilidad de escapar de él, de vivir sin amor y ese carácter contradictorio es una constante que se refleja también a través de continuas antítesis: “Lejos de ti vivir será un tormento/ tal vez mayor que el de tu cercanía” (v.5-6, Soneto XV, Aguirre, 2000:241). El sujeto poético reflexiona sobre este sentimiento y a pesar del dolor que le provoca, es una necesidad, y lo describe a través de distintas metáforas, ya que no consigue escapar de él, así aparece como prisión o encantamiento:

Tengo el absurdo vicio de quererte
y no existe poción que me libere
y si la hubiese no la tomaría: (v.9-11)

Ese amor tan necesario a veces no es correspondido, como se refleja en el Soneto XVI (Aguirre, 2000: 242) en el que el dolor que padece el sujeto poético es provocado porque sufre al no recibir ese amor: “Cómo me duele a veces no tocarte/es como si las manos escocieran” (v.1-2). A través de la hipérbole el sujeto poético expresa el dolor que le provoca quererlo, prefiriendo incluso que le dañe o le mate: “ansiar tus dientes, aunque me escupieran/ adherirme a tu piel y que me hicieran/ una herida mortal al separarte” (v. 6-8).

En la tercera estrofa el sujeto poético expresa su deseo de ser correspondida pero no lo es, de ahí la metáfora que indica la ausencia de miradas y tacto: “Sueño con uno ojos que no miran, / con unas manos que saludan sólo/ y que jamás me rozan ni me llaman” (v.9-11).

En la última estrofa el sujeto poético hace referencia al recuerdo de un pasado que sí fue compartido: “Los recuerdos enferman, se retiran” (v.12) y que en el siguiente poema describe más detalladamente.

El Soneto XVII rememora ese amor compartido, de ahí la estructura anafórica de los primeros versos de las tres primeras estrofas: “Detrás de”. Sin embargo, frente al recuerdo de un pasado feliz y compartido, aparece el presente doloroso: “estaba este desastre de horas muertas” (v.2).

A través de la antítesis contrasta el pasado con el presente. El léxico y las expresiones que se refieren al pasado es positivo (besos asombrosos, años milagrosos, subida, dicha...) frente a los términos y expresiones de connotación negativa para la descripción del presente, un presente solitario y desolador (desiertas zonas de soledad, pozo, el llanto, el desconsuelo...).

Frente al amor que declara hacia la persona amada, el sujeto poético no comprende su pasividad y frialdad ante el sufrimiento, ante la tristeza que siente, y por ello afirma que tampoco en el pasado estuvo enamorado: “Es absurdo creer que me has amado/ y que no te destroce mi congoja” (v.1-2, Soneto XX, Aguirre: 246). En este poema además Aguirre incorpora una comparación y metáfora del amor no correspondido con la labor de la escritura, señalando que para él ella ha sido un texto que ahora puede simplemente tachar y eliminar de su vida:

Tal vez mi amor espera demasiado
del tuyo que lo ignora y que lo arroja
como un texto tachado en una hoja:
un papelito sucio y arrugado. (v.5-8)

Asimismo, también aparece el sujeto poético expresando sus sentimientos a través de la escritura: “No sé por qué me quejo ni esto escribo” (v.9), aunque afirma que desconoce el porqué ya que seguramente de nada le servirá.

La metáfora del amor con el fuego también está presente en algunos poemas, como en el Soneto XXVI (Aguirre, 2000: 252). En este texto el sujeto poético expresa la pasión amorosa que siente por la persona amada, pero ese fuego le provoca también dolor, de ahí la expresión del “infierno”:

Qué infierno helado es esta calentura,
la hoguera que me abrasa y que me mata
es un triste ciclón que se desata
con que apenas roces la cintura. (v.1-4)

Ante la desolación y el sufrimiento que le provoca el vacío existencial, el paso inevitable del tiempo y la cercanía de la muerte, el sujeto poético reclama la necesidad de compañía, de nuevo a través de la metáfora de las manos unidas: “Dame tu mano al borde de esta nada” (v.9), “Porque es mejor nadar juntos que a solas/y por si acaso el corazón nos falla” (v.13-14) (Soneto XXVIII, Aguirre, 2000: 254).

En el último soneto, el XXXII, (Aguirre, 2000: 258) el sujeto poético ofrece refugio y compañía a la persona amada, ante la constancia del paso del tiempo y la muerte; y confiesa que no ha sabido amarlo de otra manera:

El viento nos arrastra frío y ciego,
toma mi manta mientras yo envejezco:
amarte de otro modo no he sabido. (v.12-14)

En *Pavana del desasosiego* (Aguirre, 2000: 261-318) la autora también reflexiona en torno a la vida, el paso del tiempo y la angustia existencial –tal como el propio título indicia. “Brote de sombra” (Aguirre, 286-288) es un extenso poema en el que la voz poética se dirige a un tú, pero recurre al monólogo interior. El primer verso comienza con una negativa que desvela esa sensación de agotamiento del “tú”: “No puedes más, no puedes” (v.1) y le señala que le persigue ese pasado tan doloroso: “no se puede, ya sé que no se puede, /que todo lo que somos retrocede, /que todo lo que fuimos se resiste” (v.22-24). Sin embargo, a pesar de mostrar su comprensión ante ese hastío vital y el miedo, el sujeto poético le aconseja que llore pero que siga resistiendo porque a pesar de la tragedia, ella es fuerte:

Vamos, mujer, llora y resiste,
no reniegues ahora de tu historia,
no te alíes aún con el fracaso,
llora y resiste como los helechos,
aférrate a tu roca de Tarpeya
y no dejes que nada te avasalle,
y aunque no puedas más, aguanta:
la vida está detrás de tu cansancio,
la misteriosa vida desatenta. (v. 33-41)

El sujeto poético se intenta convencer a sí misma que debe seguir luchando a pesar de todo y de ahí el uso de la “roca de Tarpeya” –una abrupta pendiente de la antigua Roma-, haciendo así referencia a que es fuerte y puede seguir adelante a pesar del cansancio, de la tristeza, del miedo y del recuerdo.

Ante la necesidad de rendirse la voz poética busca de nuevo el refugio y consuelo en la literatura –algo recurrente en su obra. Así se observa en el poema las referencias literarias a Antonio Machado y John Keats: “Sobre el barbecho pardo de las horas/ regresan las violetas de Machado/ y el ruiseñor de Keats canta de nuevo” (v.42-44). Asimismo, el sujeto poético busca también el consuelo en el mar –símbolo presente en muchos otros poemas y ya comentado, especialmente en *Ítaca*- refugio del dolor y bálsamo que cura las heridas de su corazón:

Es el momento de escuchar las olas,
de acunar a tu corazón con la marea,
mientras el mar desde su abismo insomne
se te acerca, te mira, te acaricia (v.56-59)

Otro de los libros en los que se refleja la preocupación por el paso del tiempo es *Historia de una anatomía* (Aguirre, 2010). Como afirma Concepción Bados “Como su título indica presenta, a modo de recapitulación, diversas reflexiones en torno al cuerpo envejecido mientras es sometido al examen médico especializado” (Bados, 2015:53). A lo largo de esta obra, la autora comienza por lo físico, va recorriendo las partes del cuerpo a través de una “radiografía” –como titula al primer poema, realiza una reflexión a través de la observación de su propio cuerpo (el pelo, las manos, la boca, los ojos...) y ofrece de nuevo poemas de carácter autobiográfico, remitiendo al recuerdo del pasado, que no es individual sino colectivo. De esta forma la poesía, su escritura, no solamente sirve para intentar paliar el dolor que siente ella, sino también para la colectividad, para que el lector pueda deshacerse en cierta medida de la tristeza

que hay en su corazón, por una historia compartida, como ella misma declara en varias ocasiones, como en su última antología, *Detrás de los espejos* (Aguirre, 2011):

Escribo porque aspiro a que mi historia, mi música, les llegue a aquellos seres que de una manera u otra la necesitan. Sobre todo a aquellos que en algún momento de su vida han sufrido, vivido, disfrutado emociones, sentimientos como los míos, pero al no tener capacidad para exponerlos, se les han quedado mudos dentro del corazón. Me gustaría pensar que algunos de mis poemas les permiten establecer un diálogo y una complicidad con mis palabras. Si existe algún tipo de esperanza para los humanos, esa esperanza es la palabra, el diálogo, la comunicación. Compartir con los otros nuestras penas y alegrías me parece que es tal vez una de las mejores formas de ejercer el erotismo (Aguirre, 2011:59).

En el primer poema, “Radiografía” (Aguirre, 2010: 9-10) el sujeto poético se plantea el funcionamiento y estado de su cuerpo a través de una revisión, de una radiografía: “esa información tan poco convincente/ sobre el estado de mi anatomía” (v. 2-3). A lo largo de los versos, y omitiendo el uso de las comas, la voz poética explica cómo los médicos no le ofrecen apenas información concluyente de su estado de salud: “No sabían lo que pasaba con mi corazón/ ninguno supo explicarme cómo funcionaba mi hígado/ y mucho menos el páncreas” (v.10-12) y así con todos los órganos –los cuales según la opinión médica funcionan correctamente para la edad que tiene.

A través de una experiencia rutinaria, una revisión médica –de ahí el título del poema-, el sujeto poético reflexiona sobre la vida y el paso del tiempo. La voz poética declara el inevitable paso del tiempo a través de esa revisión y también de un dato biográfico real: “yo tenía más de setenta y cinco años” (v.42). Asimismo, esa certeza del paso del tiempo lleva al sujeto a la consciencia del fin de la vida, de la muerte a través de la interrogación retórica: “¿O es que me había hecho la ilusión de ser eterna?” (v.43) y el último verso a través de una metáfora de cómo la vida se apaga: “Lo único que sabemos es que/ el pulso se acelera y las radiografías se oscurecen” (v.63-64).

Es importante que, a pesar de tratar un tema filosófico de gran relevancia y seriedad, la autora ofrece la reflexión con cierto toque de humor. A través de esa experiencia médica, el sujeto poético es cercano al lector, afirmando que los médicos apenas le ofrecen información sobre el estado de su cuerpo, y resulta llamativa la información en relación a sus pulmones, en los que de nuevo la voz poética remite a su experiencia personal –ha fumado mucho:

De los pulmones no quisieron hablar.

Aseguraron que alguien que se había fumado
tres cajetillas diarias de tabaco
no tenía derecho a preguntar. (v. 24-27)

El poema “La cabeza” (Aguirre, 2010:14) es sumamente significativo ya que en el sujeto poético expresa la desazón y tristeza que siente ante la vida a través de la descripción de una parte concreta del cuerpo, “la cabeza”. Resulta curioso que la voz poética seleccione la cabeza y no el corazón para expresar su dolor. Sin embargo, es significativo ya que a través de esa parte racional la voz poética intenta racionalizar sus sentimientos y sin embargo no llega a comprender esa realidad que la envuelve, como afirma desde los dos primeros versos del poema: “Una cabeza/ y un mundo al que no entiende” (v.1-2).

A lo largo del poema y a través de la estructura anafórica “Una cabeza”, la voz poética reflexiona en torno a la realidad, una realidad negativa que le entristece, por ello “Una cabeza llena de estupor/llena de pesadumbre” (v.3-4).

Predomina en este poema el léxico de carácter negativo que sirven para reflejar ese estado anímico de la voz poética, desconsuelo y soledad: “pesadumbre, triste, intemperie, sola, descompuesta...”. Ante ese mundo que no entiende y que le provoca un gran desasosiego, el sujeto poético agradece poder desahogarse a través de las lágrimas: “y agradece que alguien la dotara/ de unos ojos que lloran sin descanso. / Que lloran que no paran de llorar” (v.15-17).

A pesar de ese dolor que siente, el sujeto poético confiesa su amor a la vida, y lo expresa remitiendo a un poema anterior suyo: “Esta vida hay qué ver qué desatino/esta terrible vida a la que amamos tanto” (v.18-19). En muchas ocasiones Aguirre expresa su tristeza e incomprensión de la realidad, de la vida que ha tenido, pero a pesar de ello, siempre confiesa también que la vida es algo maravilloso.

El siguiente poema, “El pensamiento” (Aguirre, 2010: 15) retoma también la reflexión sobre lo racional. El sujeto poético afirma que fue algo positivo en su día “que alguien nos regaló seguramente” (v.3), sin embargo, es “una desdicha”, porque hace que reflexione y se cuestione el porqué de las cosas: “para esta desazón que nos acosa/ que pregunta sin tino ni medida” (v. 7-8), pero quedan sin contestar: “Pero nadie responde no hay respuestas” (v.9). Así la voz poética busca ayuda para paliar el dolor provocado por no poder comprender lo que sucede a su alrededor, de ahí la estructura

anafórica: “Una limosna para el pensamiento” (v.1,6,10) y el verso final: “una ayuda un auxilio una palabra” (v. 12).

La necesidad de comprender el porqué y la ausencia de respuestas es un tema importante en este libro. Así en el siguiente poema, “La boca” (Aguirre, 2010:16) el sujeto poético reflexiona de nuevo sobre ello y expresa la inutilidad de hablar y buscar respuestas, pues nadie responde a ellas, como señala en el verso final: “Total nadie nos va a contestar” (v.14). Es importante la cita que precede al poema de Francisco de Quevedo: “*¡Ah de la vida! Nadie me responde*” con la que la autora remite a un poeta clásico que ya planteaba esta reflexión.

Asimismo, la voz poética busca la comprensión en la religión, en Dios; pero tampoco obtiene respuesta: “Esta boca lo tiene muy difícil/ se echaría a rezar si eso sirviera/ pero Dios se ha escondido en su galaxia” (v.7-9).

En el poema “La mirada” (Aguirre, 2010:18) el sujeto poético alaba la importancia de los ojos ya que así puede ver la belleza de la vida y del mundo –reflejado a través del cielo:

Con lo alegre que puede ser mirar
con la felicidad que a veces nos reportan los ojos
con la dicha que se puede suponer
lanzarse a contemplar el cielo. (v.1-4)

Sin embargo y a través de la estructura paralelística de los versos “con”, el sujeto poético remite de nuevo a la trágica realidad que se contempla, aludiendo a los asesinatos y a la muerte, no solo del pasado, sino también en el presente: “desde el mísero espanto de un presente/ que nos va regalando día a día/ su cosecha de injusticia y sangre” (v.8-10). Así, en esta composición poética, a través del sentido de la vista – algo que podría ser maravilloso-, Aguirre critica la realidad que está obligada a observar, no solo ella, sino la humanidad, ya que no usa la primera persona del singular, sino que a través del “nos” alude a la colectividad.

En el poema “Pasito a pasito” (Aguirre, 2010: 20), a través del verbo de “andar”, el sujeto poético afirma la imposibilidad de detener el tiempo y el deseo de haberse podido quedar en el pasado: “no quería ir allí porque algo dentro de mí/una especie de desazón algo parecido a un jadeo/ me arrastraba hacia atrás/ se empeñaba en mantenerme quieta” (v.4-7).

La composición poética “El tacto” (Aguirre, 2010:23-24) es significativa en cuanto a la importancia que tienen los sentidos en este libro. La voz poética comienza el poema con una reflexión sobre la dicotomía de la “cordura/locura” y se cuestiona cómo se pueden diferenciar: “quién sabe dónde se acaba la cordura” (v.4), asimismo el sujeto se declina por la “locura” pues es aquello que le da vida: “creo que es mejor la osadía del riesgo/que la cordura o la sensatez” (v.14-15).

A partir de dicha reflexión el sujeto poético describe el sentido del tacto y lo compara con una novela de misterio: “El tacto en mi caso/es como una novela de misterio” (v.16-17) y lo describe positivamente. A través de distintas figuras el sujeto poético lo describe como un sentido maravilloso, que te remite a la vivencia de estar vivo:

Rozar la sombra de una hoja
me parece la confirmación el Paraíso
acariciar un animal me resulta familiar
como la certidumbre del fuego.
Lo vivo quema. (v.20-24)

A pesar de la descripción positiva reflejada a través del “Paraíso” y “lo familiar”, el sujeto poético señala el dolor que puede provocar este sentido a través del elemento de fuego, por ello el verso “Lo vivo quema”. Sin embargo, ese dolor que puede llegar a provocar el tacto es algo también positivo, ya que significa vida: “Qué asombroso es confirmar que la vida hace daño: apenas un roce y sangramos” (v.25). Ese carácter dual del tacto sirve al sujeto poético para reflejar también esa dualidad de la vida, es inevitable sentir el dolor para la conciencia de la vida, expresado a través de la comparación del tacto con un vértigo, que lanza al vacío pero que a su vez es inevitable sentirse atraído: “El tacto es como un vértigo/ tira de nosotros como tira el abismo/ y hay algo dulce e irresistible en su llamada” (v. 27-29).

En el poema “Cauces” (Aguirre, 2010: 27-28), a través de la intertextualidad de Jorge Manrique, la voz poética señala como la muerte es una realidad inevitable que llega a todos los seres: “pienso en mis venas como en los ríos/ que van a dar en la mar que es el morir” (Aguirre, 2010: 27-28). Así a través de la metáfora y la personificación, y partiendo del tópico de las coplas manriqueñas, la voz poética afirma y expresa su temor ante el poder igualador y democrático de la muerte: “Es un poco inquietante que la muerte/ tenga un comportamiento/ tan sumamente democrático” (v. 29-31).

El sujeto poético reflexiona en torno a la capacidad del ser humano de llorar en el poema “Las lágrimas” (Aguirre, 38-39), comenzando con una cita del poeta Luis Rosales: “La vida es una lágrima testaruda”. La voz poética se plantea cómo sería la vida sin la capacidad de llorar: “¿cómo sería la vida sin llorar?” (v.2). Sin embargo a partir de esta simple cuestión, el sujeto poético reflexiona en torno al porqué del sufrimiento y el dolor ya que esas lágrimas son el resultado de esos sentimientos: “¿Cómo sería nuestra vida sin el dolor/ sin la amargura sin el sufrimiento?” (v.4-5). Sin embargo el sujeto poético confiesa que las lágrimas no siempre son provocadas por algo negativo, sino que en ocasiones se producen por la felicidad: “a veces lloramos de pura felicidad” (v.9). Así a través de esta reflexión, la voz poética compara las lágrimas con la vida, señalando de nuevo su dualidad: “Nuestras lágrimas se parecen mucho a la vida: /son imprevistas son contradictorias son imparables” (v.13), y confiesa que son necesarias en la vida por varios motivos, primero porque ayudan a consolar el alma en los momentos dolorosos: “que sería de nuestra vida sin ese deshago cristalino” (v.18), pero también porque el dolor, la tragedia, la tristeza, permiten agradecer la alegría: “¿cómo sabríamos distinguir entre el dolor de la frustración/ y la punzada caliente de la dicha?” (v. 20-21).

A pesar del carácter negativo asociado a las lágrimas, el sujeto poético les otorga un papel positivo porque sirven para apreciar “la dicha” y también como consuelo de las heridas de la vida: “Y esas lágrimas testarudas son nuestros testigos de excepción” (v.24), “pero uno de los pocos consuelos que tenemos son las lágrimas” (v.26).

A partir de una acción tan rutinaria como es la ducha, al observar “Los hombros” (Aguirre, 2010:40-41), la voz poética reflexiona sobre el peso que el ser humano va “cargando” a lo largo de la vida: la culpa, la responsabilidad, el dolor, la felicidad... a través del personaje mitológico de Atlas –que fue obligado a cargar para siempre el mundo en sus hombros: “Cuando en la ducha paso la esponja por mis hombros/ de vez en cuando me acuerdo de Atlas: /vaya trabajo el suyo cargando con el mundo.” (v. 1-3).

Francisca Aguirre va ofreciendo una reflexión vital a través de la anatomía del cuerpo humano, de ahí el título del poemario. Las distintas partes del cuerpo (ojos, columna, cabeza...) así como los sentidos y las funciones vitales principales sirven al sujeto poético como punto de partida y confiesa en sus versos la fragilidad, la tristeza, el desconsuelo, el dolor, la felicidad, la memoria,... del ser humano, así como la descripción negativa de la realidad que observa y que rechaza.

uno y no se puede cambiar. Así se observa en el poema “Oxímoron” (Aguirre, 2010: 56): “como la inadmisibles justificación de que somos/ juguetes del destino” (v.24-25), o en el poema “La esperanza” (Aguirre, 2010:57-58): “confiando en que el destino no los defraude” (v.10).

En este poema el sujeto poético destaca el papel que tiene la esperanza en la vida del ser humano y la voz poética confiesa la necesidad que siempre siente de aferrarse a ella, a pesar de la dificultad que ello supone:

La de veces que me he sentido rehén
de una cosa tan intangible como la esperanza.
Y el ahogo que nos clausura por dentro
cuando la esperanza no contesta
o nos vuelve la espalda
delicada y decisivamente. (v. 11-16)

Así el sujeto poético propone una cura a este sentimiento que produce dolor: “Deberíamos inventar una vacuna” (v.22). Sin embargo, declara la imposibilidad de eliminar la esperanza de la vida, ya que como dice el refrán: “la esperanza es lo último que se pierde” (v. 25).

En el último poema de la primera parte de este libro, “Análisis” (Aguirre, 2010:59-60) la voz poética reflexiona en torno a la necesidad de revisar el estado del cuerpo y la mente:

debemos efectuar un análisis.
Y en esto hay unanimidad de criterios:
tanto en lo que se refiere a la sangre
como en lo relativo a la psique. (v.3-6)

Con un tono humorístico, el sujeto poético plantea que el cuidado del cuerpo humano es más sencillo: hay que llevar una alimentación equilibrada. Sin embargo, en el caso de la psique, la voz poética confiesa que ese equilibrio no se puede conseguir y que uno debe limitarse a aceptar lo que tiene: “Limítese /a vivir/ con lo que tiene” (v. 33-35).

En el poema “Impotencias” (Aguirre, 2010:71-72) la voz poética confiesa el cansancio vital que siente a través de su corazón, un corazón personificado que rechaza las metáforas porque necesita desahogarse: “pero lo cierto es que a mí el corazón/cada día me pesa más me pesa tanto/ que no hay quien lo mueva” (v.9-11).

A pesar del dolor provocado por el recuerdo del pasado y el desasosiego que le produce el presente, Francisca Aguirre declara la belleza de la vida y busca en sus palabras el refugio y el consuelo. A este respecto resulta significativo el poema final de *La herida absurda*: “Desanimada, qué palabra triste” (Aguirre, 2006:59-61). La voz poética comienza con la definición de la palabra “Desanimada” y la describe como una palabra muy triste, ya que señala que el alma es necesaria en la vida para ser felices. Ello lo describe a través de la comparación de una llama que se enciende, la luz como símbolo de lo positivo –“a encendernos de prono como un cirio” (v.4), y señalando la tristeza a través de la antítesis y comparación de la oscuridad: “o a apagarnos a veces como un astro” (v.5).

A lo largo del poema la voz poética reflexiona sobre el vacío existencial y la vida a través de la metáfora de un puerto en el que el sujeto poético explica que es donde uno se construye una vida, una historia de escasez, sucesos inesperados pero también esperanza:

Desanimada, inerte, desvivida,
vuelta hacia no se sabe qué vacío,
que deja sin sentido lo que fuimos,
lo que nos empujó como una brisa
hinchándonos las velas de las ansias
hasta hacernos llegar a un puerto extraño,
un puerto en el que un día nos anclamos
para hacer de sus aguas nuestra historia,
nuestra pequeña historia de escaseses,
de mínimos asuntos inmortales
llenos de sobresaltos y esperanzas. (v. 6-16)

En la tercera estrofa retoma la palabra “desanimada” y lo compara con las bombillas: “Desanimada, como las bombillas/ cuando la luz se apaga” (v.17-18). Sin embargo, la voz poética cambia el tono inicial del poema y expresa que nació para la alegría: “Nacida para el ánimo y la dicha, /nacida para el canto y la juntura” (v. 21-22).

Es el poema que cierra la obra y quiere finalizar con un tono más optimista. El sujeto poético ha ido reflexionando y expresando la tristeza, la soledad, el vacío existencial, que han marcado su vida; pero en esta composición quiere confesar que a pesar de lo negativo, del hastío, de la desolación, de la tragedia, hay que vivir. Es un poema vitalista en el que la voz poética recomienda al “tú” –que es ella- que se olvide de los rencores del pasado (“Niégate a que el destino te arrodille/ no consientas que el

mundo te haga cómplice/ de sus viejos rencores homicidas”. v.28-30) y se anime a disfrutar de la vida y lo positivo que hay en ella, de que devuelva a su alma la alegría: “Anímate de nuevo, vida mía” (v. 36).

Es un monólogo en el que intenta convencerse de la necesidad de curar esa “herida absurda” del pasado, de que olvide ese doloroso recuerdo que la persigue, deje a un lado el rencor y pueda aprovechar las cosas buenas de la vida: la arboleda, los sueños...: “asómate al abismo de la dicha” (v.44). Finalmente, la última estrofa cambia del tú al yo y confiesa y admite que, a pesar de todo, la vida merece la pena, apuesta por la alegría y mantiene la esperanza:

Definitivamente amo
el escándalo deslumbrante de la vida.
Muy pocos paraísos comparables
al asombro que nos regala la existencia:
torpe, desesperada, incomprensible,
audaz, consoladora, inabarcable:
vida y dulzura, esperanza nuestra. (59-65)

En su último libro, *Conversaciones con mi animal de compañía* (Aguirre, 2012) el sujeto poético reflexiona también sobre la vida y la muerte a través de los distintos animales que va observando a su alrededor. Así en el poema 4 (Aguirre, 2012: 15) la voz poética expresa la soledad al observar la muerte de un pequeño ratón, un hecho que le produce un gran pesar: “Qué soledad había en aquel ser pequeño, /abandonado junto al árbol” (v. 9-10). ...

La angustia y tristeza que le produce al sujeto poético la contemplación de la realidad es una constante. Ello se refleja especialmente en el poema 5 (Aguirre, 2012: 16) en el que el sujeto poético aparece acompañado esta vez por un lagarto: “Pero al lagarto que me sigue le explico por lo bajo” (v.4). El tono humorístico e irónico que se observa en estos versos esconde el malestar que siente la autora ante el mundo que le rodea. Ese mundo fantástico que recrea en estos versos, en los que le acompaña todo tipo de animales, sirven al sujeto poético como refugio de la tragedia, de lo que observa y ello lo expresa de forma directa y a través de un lenguaje coloquial: “el mundo está hecho un asco” (v.5).

Así esos animales se convierten en su forma de consuelo pues la acompañan en su tristeza y apoyan sus afirmaciones: “y el lagarto me suele contestar:/ no lo sabes tú bien, si yo te contara” (v. 6-7). A través de la personificación, el sujeto poético da vida a esas “fieras” que le persiguen en su vida y que son las que le comprenden, de ahí su

importancia. En el poema, además, el lagarto no solo la escucha, sino que comparte su dolor ante la realidad que observa y justifica su llanto ante la tragedia del mundo:

mi bicho y yo nos vamos a la calle,
a pasear un rato y a llorar
como lloran los cocodrilos, pero mejor,
o al menos eso es lo que me dice mi lagarto:
tú y yo lloramos estupendamente, no como los cocodrilos
que lloran sin ton ni son,
nosotros lloramos porque tenemos motivos.

Está claro: los animales nos enseñan a llorar. (v. 9-16)

En el poema “7” (Aguirre, 2012:19-20) la voz poética señala su preferencia por algunos animales, sin embargo, confiesa que en muchas ocasiones no puede elegir el animal con el que conversar y ello se convierte en una perfecta comparación que sirve al sujeto poético para declarar que en la vida no siempre puedes escoger lo que te gusta: “éstas son las cosas que tiene eso del vivir: no se puede tener sólo lo que te gusta” (v. 6-7). A través de esos animales que le aportan negatividad (“Pero hay días en que sólo se oyen gruñidos, y huele mal”, v.18-19), el sujeto poético lo transporta a ella misma, expresando su hastío y desasosiego, ya que no consigue encontrar refugio a su dolor ante la constancia del paso del tiempo y la constancia de la muerte:

En ocasiones yo no sé si es el animal o soy yo
[quien huele mal.
Cuando nada dentro de mí coincide,
cuando no encuentro un quicio en que apoyarme,
cuando miro hacia atrás, y no veo horizonte,
ni infancia,
ni juventud,
ni mar que navegar,
ni puente,
ni tierra prometida,
justo entonces, oigo a mi lado su gruñido,
su jadeo y mi agrio perfume,
mi olor a muerte y abandono. (v.20-31)

La anáfora “Cuando...” sirve para enmarcar la situación en la que se encuentra el sujeto poético, un momento en el que no encuentra refugio al dolor que siente, por ello las referencias que aluden al paso del tiempo (ni infancia, ni juventud) y las metáforas que expresan la ausencia de esperanza en el futuro: “ni mar que navegar, ni puente”. El estado anímico que se expresa en los poemas guarda mucha relación con el animal con el que conversa o se encuentra el sujeto poético, de ahí que en este caso

aparezca un animal no definido, pero sí visto negativamente por la voz poética: “oigo a mi lado su gruñido”.

La reflexión sobre la muerte está presente en el poema “26” (Aguirre, 2012: 72-74) en el que el sujeto poético dialoga con una libélula –animal que le encanta a su hija Guadalupe, y a la que dedica el poema. En él se plantea la injusticia de la muerte que llega sin ningún tipo de orden:

¿qué te trae por aquí?
Pues lo de siempre, querida,
esa extraña manera que tenéis
de entender la vida y la muerte.
Sobre todo la muerte,
porque la vida es más libertaria.
Pero la muerte, la muerte
es uno de los pocos resultados
[de la vida
que, extrañamente, tiene protocolo y
de pronto se salta el protocolo. (v.30-39)

6. CONCLUSIONES

El análisis de la obra de Francisca Aguirre es sumamente significativo ya que es fundamental el estudio y recuperación de las voces poéticas femeninas que quedaron en el olvido. A lo largo de la historia la mujer ha sido valorada como fuente de inspiración, musa para la creación poética; pero no se debe olvidar que la mujer también ha sido y es escritora, a pesar de la dificultad que ha tenido para conseguir un puesto de reconocimiento en la historia de la literatura española. Afortunadamente cada día hay más publicaciones dedicadas a devolverles la voz.

Francisca Aguirre es una autora singular y única en el panorama de la literatura española del siglo XX y XXI. Al haber nacido en 1930 formaría parte del Grupo Poético del 50. Sin embargo, no empezó a publicar hasta la década de los 70, lo que se convirtió en uno de los inconvenientes para que su obra fuese valorada y conocida, y así no aparece en las antologías de la poesía femenina de la época.

A pesar de lo tardío de su publicación, Aguirre es una autora prolífica y lo cierto es que, poco a poco, ha conseguido abrirse camino y su obra es valorada, así lo avalan los numerosos premios que ha ido recibiendo –desde su primera publicación–, así como el creciente interés por el estudio de su obra, tanto poética como en prosa.

Aguirre es una voz imprescindible en la poética española. Es complicado incluir a un poeta dentro de una etiqueta generacional, y como se ha analizado en la presente tesis, cada vez hay más voces discordantes que discuten el método generacional. Sin embargo, si aceptamos la etiqueta “Grupo Poético del 50”, sí se puede afirmar que Aguirre presenta muchas de las tendencias y rasgos literarios de los poetas que se suelen considerar componentes del 50. Así se observa en su obra, la admiración e influencia de Antonio Machado, la experiencia de la Guerra Civil y la posguerra desde la niñez como tema en sus obras, el lenguaje directo y coloquial, la métrica irregular, el carácter solidario y el compromiso ético, la reflexión metapoética o el recurso de la ironía, entre otros.

Como se ha comentado a lo largo de diferentes capítulos de la presente tesis, la figura de Antonio Machado es esencial en el Grupo Poético del 50. Muchos de los poetas dedicaron poemas-homenaje en fechas próximas a la conmemoración machadiana, y también Aguirre escribe un poema a Machado, a pesar de que la fecha de creación sea posterior.

Asimismo, la influencia machadiana no se limita a los temas, sino también formalmente, y así el estilo de estos poetas –también es el caso de Francisca Aguirre– tiende a la sencillez expresiva y al lenguaje coloquial.

Por otro lado, se observan también características de la Generación de los Novísimos, como el uso personal de la mitología y la música en sus composiciones poéticas. Sin embargo, lo cierto es que Francisca Aguirre es una autora con un estilo sumamente personal.

A pesar de publicar más tarde, esta autora también formaría parte de la llamada “generación herida” o “niños de la guerra”, ya que cuenta en su obra la contienda desde el punto de vista de un niño. La obra de Francisca Aguirre sirve como fuente de un episodio fundamental en la historia española. En sus poemas y textos en prosa la autora no solo cuenta su vida, sino que relata de forma colectiva esos episodios que tanto la marcaron: la Guerra Civil y la posguerra. Como se ha analizado y ella misma ha afirmado en distintas ocasiones, Aguirre es una autora comprometida con la sociedad, formaría parte de la corriente testimonial, y ello se observa especialmente en un rasgo lingüístico recurrente, el uso del nosotros para incidir en la idea que no es una historia exclusiva y personal, sino una tragedia compartida por el pueblo.

Su obra no se adscribe a la crítica política, sino que más bien es una poesía ética ya que se identifica con los más desfavorecidos, y confiesa su necesidad de contar la historia del bando de los republicanos no para causar más dolor, sino precisamente para que no se repita nunca más la barbarie –como confiesa en repetidas ocasiones a lo largo de la obra. Así, como se ha analizado a través de sus textos poéticos y en prosa, Aguirre no se limita a contar su historia, sino la de muchos españoles que murieron defendiendo un gobierno legítimo, y que, por tanto, es necesario que no caigan en el olvido.

A pesar de contar la experiencia desde el nosotros, sí que transmite el dolor vivido y la experiencia traumática como niña. Siente la necesidad de contar sus memorias y se convierte en una forma de catarsis, necesita contarlos para deshacerse del pasado, curar y cerrar sus heridas. Sin embargo, aunque quiere olvidar el trauma vivido, es un pasado que le persigue, no consigue cerrar esa puerta de la memoria, provocándole dolor, especialmente cuando recuerda la figura de su padre. Es una herida que no consigue curar.

Esta necesidad de contar no solamente sirve para deshacerse del dolor por la tragedia vivida, sino que se puede considerar un emotivo homenaje a todos los caídos

durante la Guerra Civil española y la Posguerra, y en especial a su padre. Sin duda alguna el recuerdo más doloroso que rescata es la injusta muerte de su padre, y muchas veces remite a su recuerdo a través de los cuadros que él pintaba, como símbolo también de la importancia de esa lucha por la cultura y la educación para todos, por un mundo mejor. Como se ha analizado en el presente estudio, muchas autobiografías y memorias reflejan la importancia de la educación y cómo los maestros lucharon por ello.

Evidentemente, al tratar sobre el conflicto bélico, el campo semántico de la sangre y la muerte es una constante en la obra de Aguirre, no solo en *Espejito, espejito* (Aguirre, 1995), sino también en muchos de sus poemas, especialmente en su obra *La herida absurda* (Aguirre, 2006).

Como reflejan los estudios analizados en la presente tesis, durante los últimos años ha aumentado notablemente el interés por recuperar el pasado y comprender cómo se vivió el conflicto bélico y la posguerra, y la obra de Aguirre contribuye indudablemente a ello. A partir de los 70 la mujer española decide empezar a contar su historia y la del resto de los españoles. Las obras autobiográficas y de carácter memorialístico femeninas no prescinden de la realidad política, confiesan también su descontento y muestran un gran compromiso moral, social y político.

Por otra parte, la presencia de elementos característicos de la literatura infantil es indudable en la obra de Aguirre: el espejo, el armario, la llave mágica, los piratas, Alicia, ... recuperando, en cierta medida, a través de estos símbolos, el paraíso perdido, su infancia, que les fue arrebatada de forma violenta por la irrupción del conflicto bélico, tema fundamental en los autores del 50, tanto poetas como novelistas. El espejo o el armario se convierten en la obra de Aguirre en las puertas mágicas que le trasladan a un pasado, al recuerdo de su infancia. El espejo también se convierte en el transmisor de la verdad, y por ello es significativo el título *Espejito, espejito* (Aguirre, 1995). La autora narra su historia como un cuento que desea que no se escuche jamás, y pide que el espejo pueda contar un final feliz, no la tragedia que ella ha vivido.

Sin embargo, no solamente recurre a símbolos de la literatura fantástica o infantil. En su obra la meteorología también es muy significativa, y así se ha analizado como el verano y el calor representan en general los momentos más felices de su vida; frente al invierno, las lluvias y fríos que simbolizan el dolor y la tristeza.

Asimismo, como se ha ido analizando en el segundo capítulo, Aguirre no solamente describe las muertes y el horror del conflicto bélico, sino también las otras

nefastas consecuencias que sufrieron los españoles. Así hay varios poemas y textos en los que la autora reflexiona en torno al sentimiento del miedo, el hambre y el frío que pasaron durante tantos años. Por otra parte, el tema del sistema educativo de esos años también es fundamental en su obra, y critica la dureza con la que trataban a los niños los nuevos maestros de la época, ya que la educación volvió a ser tarea de la Iglesia Católica, y Aguirre relata detalladamente las humillaciones que recibían por ser “los malditos rojos”.

A pesar de no poder etiquetar a Aguirre como autora del exilio, sí que cuenta su breve experiencia, su estancia en Francia y la imposibilidad de emigrar a América, desde la visión de una niña que no comprende la realidad que estaban viviendo.

Como se ha dicho el tema de la infancia es fundamental en la obra de Aguirre como reflejo del dolor vivido, pero sí que remite a algunos momentos felices durante su niñez y se observa en algunos de estos poemas la influencia de Machado y Juan Ramón Jiménez.

En la obra literaria de Aguirre también es significativa la presencia de su familia, no solo su padre. La autora siente un gran cariño por sus seres queridos y así se detiene en describirlos y contar anécdotas con cada uno de ellos; por lo que también se convierte en un homenaje a sus familiares.

Francisca Aguirre y muchas de las autoras nacidas en los años 30 –Aurora de Albornoz, María Beneyto, Pilar Paz Pasamar...-, que vivieron su infancia mientras sucedían los años más trágicos y sangrientos de la historia española, cuentan sus vivencias en sus obras. Estas poetisas reflejan también la realidad vivida e incluyen en sus obras literarias las tareas cotidianas asociadas al género femenino, como hacer la comida, coser o ir al mercado.

También en sus obras las poetisas, conscientes de la pérdida de los derechos de la mujer, denuncian en sus obras las injusticias de género y tratan de buscar de nuevo su propia voz e identidad. Así Aguirre participa y por ello reelabora en su primera obra, *Ítaca* (1972), el mito de Penélope, como medio para construir una alternativa a la imagen de la mujer ofrecida ancestralmente por las sociedades patriarcales. Asimismo, el personaje homérico femenino también sirve a la poeta para reflexionar sobre el amor, el abandono, el paso del tiempo, la monotonía y el dolor. También es sumamente relevante que no solo recupera a Penélope en su obra, sino que Francisca Aguirre también incorpora otros personajes mitológicos que enriquecen su obra (Prometeo, Casandra, el minotauro, Atlas, Cronos...)

La importancia de los productos culturales se refleja también en la obra de Francisca Aguirre y confiesa la dificultad de la escritura como oficio, pero también valora la relevancia que tiene la literatura –y otras artes- para el consuelo del alma y la evasión del presente. Aguirre confiesa su amor por la literatura y por la música. Ambos productos culturales han estado siempre presentes en su vida y, como se ha analizado en la presente tesis, se convirtieron en su principal refugio y forma de evasión ante una vida adversa y sumamente trágica. También la pintura y el cine se convierten en un método de evasión, una forma de sobrevivir a la tragedia y sirven a la autora liberarse de dolor. Estos productos culturales tienen un indudable valor catártico y terapéutico, que se refleja perfectamente en su obra literaria.

En algunas ocasiones también se ha analizado como el sujeto poético busca consuelo en Dios, pero confiesa su pérdida de fe ya que siente que Dios les ha abandonado.

La autora escribe para dar a conocer la historia, pero también para que hacer reflexionar al lector, no solo sobre el pasado, sino también sobre el presente; un presente que describe también negativamente. La autora contempla el mundo actual con tristeza y confiesa el desconsuelo que siente al ver que los seres humanos siguen cometiendo las mismas atrocidades. Esta crítica está especialmente en su última obra *Conversaciones con mi animal de compañía* (Aguirre, 2013), en la que Aguirre critica con dureza a la sociedad actual, en la que sigue habiendo desigualdades sociales y donde el ser humano sigue siendo terriblemente cruel y despiadado, y de ahí que reflexione sobre la violencia contra los animales, los conflictos bélicos, la contaminación, la pobreza... También critica la situación de la mujer y reflexiona sobre su papel en la sociedad, criticando el tema de la violencia doméstica, así como las desigualdades que todavía hay entre hombres y mujeres.

Así, Francisca Aguirre, es sin duda una poeta comprometida con la sociedad y su obra sirve para que el lector conozca el pasado, pero también reflexione ante la trágica situación del presente.

Como se ha ido señalando en la presente tesis, Francisca Aguirre ha sido una autora autodidacta y en su obra se refleja su ferviente admiración por algunos poetas, especialmente, como se ha dicho anteriormente, por Antonio Machado. Su calidad literaria es indiscutible y combina el lenguaje culto y cuidado con el lenguaje popular, que se observa en la inclusión de un léxico propio de la lengua hablada, como son los diminutivos, y también el uso de refranes, la presencia de elementos de la literatura

infantil y, por supuesto, las canciones populares, como la copla. A pesar de la sencillez expresiva y el tono conversacional, se observa en su poética el sustrato cultural que ha ido obteniendo a lo largo de su vida.

La obra de esta poeta es sumamente personal y sorprende su carácter confesional. Es indudable la presencia de lo autobiográfico –como se ha ido analizando en los distintos capítulos, especialmente en el segundo. Por otra parte, Aguirre es una poeta existencialista que se nutre de temas de fértil tradición filosófica-literaria, trata en su poética temas que desde siempre han preocupado al ser humano, como son el paso del tiempo, la muerte o la soledad y recurre a símbolos recurrentes como la tarde, la lluvia, el naufragio, la vela, el arpa o la ventana. También el amor es un tema presente en su poética, aunque en muchas ocasiones asociado al sentimiento de vacío y soledad.

A pesar de la crítica negativa y la tristeza que desvelan muchos de los poemas de Francisca Aguirre, lo cierto es que la ironía y el humor también son dos recursos frecuentes en su obra. La autora huye del sentimentalismo excesivo, refugiándose – como se ha señalado- en la literatura y la música, que le sirven como fuentes de equilibrio emocional.

Es significativa también la influencia y la estrecha vinculación de esta autora con el mundo cultural hispanoamericano, y así dedica algunas composiciones poéticas a escritores como Rubén Darío, Pablo Neruda, Borges, Delmira Agustini, Alfonsina Storni y Olga Orozco.

Francisca Aguirre es una mujer que ha tenido una vida sumamente dolorosa y complicada y todo ello se refleja sin duda en su obra literaria. Sus poemas invitan a la reflexión de la tragedia vivida, un puente para viajar al pasado y conocer un poco mejor ese episodio que marcó la historia de tantos españoles. A pesar de la tristeza de sus versos, los poemas de Francisca Aguirre son un valioso homenaje a todas las víctimas de la Guerra Civil española y también expresa el verdadero tesoro que puede suponer la literatura, convirtiéndose en el mejor refugio del dolor.

ANEXOS

I. Entrevista inédita Francisca Aguirre

4 y 5 diciembre, 2015

Además de ser una excelente poeta, su obra se convierte en un testimonio importantísimo para comprender un poco mejor ese período histórico que fue tan doloroso para tantos españoles, Francisca —Paca como prefiere que la llamen sus amigos— es una persona maravillosa, muy cercana, que te abre su casa y su corazón. Una mujer emotiva que a pesar de un sinfín de desdichas no ha perdido el sentido del humor, que también se refleja en sus libros.

Al conocerla, su obra cobra mayor fuerza porque comprendes mejor el dolor que expresa en sus versos, la vida que cuenta en sus páginas, la memoria que transcribe a través de su obra, para que esa historia suya y de muchos españoles no se repita.

Mi intención, además de valorar a una gran poeta española que tiene un lugar indispensable en la historia de la literatura española, es también darla a conocer porque su obra es esencialmente humana y porque estas obras de testimonio y memoria de esa terrible guerra, que padecieron tantos seres humanos, no debe perecer en el olvido, porque sin memoria —como afirma Paca— estamos perdidos.

Lorena: Buenos días, Paca. A lo largo de la conversación le iré haciendo algunas preguntas sobre distintos aspectos biográficos y literarios. Sin embargo, si en algún momento usted quiere hablar sobre un tema determinado, o sobre una de sus obras o cualquier otra cosa, estaré encantada.

En primer lugar, quiero explicarle brevemente cómo y porqué la elegí a usted para realizar mi proyecto de investigación. Yo la leí por primera vez cuando era estudiante de Filología Hispánica y ayudaba a la Dra. María Payeras. Debía escanear textos de distintas escritoras poco conocidas en el panorama literario, y desde el momento que empecé la carrera pensé en realizar una tesis doctoral. Siempre me ha gustado la literatura —sobre todo la poesía- y muy específicamente la poesía de posguerra porque es una época que me ha interesado —seguramente por todo lo que me contaba mi abuela- y finalmente acabé decantándome por la literatura escrita por mujeres, que está mucho menos promocionada. María Payeras me dijo que fuese

llevándome libros de distintas poetas y que en algún momento vería la luz. Y así fue. La lectura de su obra fue algo muy especial.

Francisca: Por lo pronto quita el usted que es muy protocolario.

Lorena: De acuerdo, lo intentaré, pero me costará un poco.

Francisca: No. Si yo no tengo más que 84 años, como decía el maestro Luis Rosales, “me quedan 5 minutos de vida, pero estos 5 minutos son muy llevaderos...”.

Lorena: Pues vi en tu obra algo que me llamó la atención y en muchos sentidos –a pesar de la diferencia generacional con todo lo que ello conlleva- me sentí, en cierta medida identificada.

Francisca: Sí, tal vez haya conexión a pesar de la distancia. Te encuentras con algo cercano y eso me parece estupendo porque en realidad yo escribo para eso. Escribo para comunicarme con los otros y, como he dicho en alguna otra ocasión, empecé a escribir porque me enamoré de las palabras y como no tenía maestros de ninguna clase, comencé a leer los diccionarios; de ahí pasé a las novelas. Luego vino el tiempo en que me dediqué a contarle cuentos a las compañeras de colegio. Algo después, como ya tenía que trabajar, me decidí a estudiar taquigrafía, mecanografía, y a tener buena ortografía. Me sabía de memoria la Miranda Podadera. Y de ahí simplemente comencé a leer en serio. Uno de los primeros libros de poesía que leí fue el libro de Neruda, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. Había comenzado a leer de niña los pocos libros que iba pudiendo alquilar en **La tienda verde**, una tienda minúscula a la que luego le dediqué un poema.

Lorena: “La tienda verde” de la que hablas también en tu obra y en la que aparece la metáfora de que un libro es una prenda de abrigo, una gran metáfora del valor de la literatura como refugio. De hecho, es una de las cosas que más destaco de tu poesía, esa valoración de la literatura –y también de la música por supuesto- como refugio, como bálsamo que cura las heridas.

Francisca: Sí, pero es que yo creo realmente que un libro es una prenda de abrigo y que la literatura cura. Quiero decir que la literatura, como el resto de las artes, exige dedicación, entrega y esfuerzo por alcanzar un buen resultado y todo esto nos conduce a dedicar nuestro tiempo a conseguir un máximo resultado. De ello se deduce que mientras nos dedicamos a conseguir esa perfección lo demás descansa y ese descanso es curativo.

Lorena: Yo evidentemente no he vivido la Guerra Civil ni una posguerra...

Francisca: Afortunadamente no.

Lorena: Pero sí que en los momentos complicados también me refugio en los libros.

Francisca: Es que todos somos portadores de nuestra historia, y esa historia unas veces es triste y otras alegre. Unas veces cantamos y otras lloramos. Afortunadamente somos muy distintos los unos de los otros y en esa diferencia está el misterio de la identidad de cada uno. Hay quien es sordo para la música y sin embargo, le cantan las palabras, mientras otros son ciegos para los colores, pero a los unos y a los otros se les puede enseñar la música de los colores y el color de la música. Basta con leer un libro de poemas como los de Miguel Hernández o de Rubén Darío, Antonio Machado..., eso que los demás han escrito para alguien que todavía no sabe ni siquiera qué tipo de vocación va a tener. Pero—como decía Olga Orozco— todos tenemos un jardín interior, lo que pasa es que hay gente que no sabe regarlo y hay otros que poco a poco van aprendiendo a regar su jardín. Y entonces dentro de ese jardín a ti te cae un día un libro y ese libro es una regaderita, ahí van creciendo cosas y esa maravilla es la que te hace en un determinado momento oír una música y compararla con un verso, ver una luz o unos pájaros y acordarte de Juan Ramón Jiménez diciendo “Cantando vas, riendo por el aire, tú eres presencia casual perpetua”... Dios mío, se me ponen los pelos de punta. Ver a un pájaro y pensar eso: “Tú eres presencia casual perpetua”, qué manera de definir el vuelo de un pájaro.

Eso puede ser definitivo para un adolescente, que de pronto tiene en sus manos un libro y mira tú por donde está en su casa sentada y oye, por ejemplo, la música de Schubert... La combinación de empezar a leer a Juan Ramón Jiménez y oír de pronto a Schubert, eso hace en quien está predispuesto, que ese sea su momento y no sabe lo que pasa pero se pone a escribir. Y por eso es el que es, eres la que eres o el que eres. De ahí que sea tan importante la educación de la sensibilidad desde pequeños.

Lorena: En alguna entrevista afirmas que, así como otros escritores necesitan silencio absoluto, tú no lo necesitas. Has escrito en una esquina cuando ha habido muchísima gente por casa o que incluso escribes con música.

Francisca: Sí, con música suelo escribir muy a menudo. Pero aparte de eso, si hubiera necesitado silencio yo no hubiera escrito nada. Félix necesitaba irse a un café, a un parque, y Pepe Hierro se iba al Retiro. Yo no podía. La casa de entonces eran dos habitaciones y siempre estaba llena de gente. A esta casa ha venido medio mundo. Aparte de escritores españoles —Rosales, Pepe Hierro, Ory, Fernando Quiñones, Gala, y tantos amigos—, venían personas como Cortázar, Sábato, Octavio Paz,... Entonces yo

ejercía de ama de casa para todo: para oírlos hablar, para hacer tortilla de patatas, para traer agua, para traer cerveza, lo que fuera... Mira recuerdo que un día yo estaba en la cocina, tenía la sartén puesta con patatas friéndose y estaba sentada en una banquetita que tengo ahí, con un cuaderno y un bolígrafo, escribiendo un poema mientras se me hacían las patatas. *Ítaca* lo escribí así, entre huevo frito y patatas fritas... Y Carlos Edmundo de Ory me dijo “¿Qué haces Paquilla?, ¿qué haces ahí?”, “Pues, Carlos, es que se están friendo las patatas mientras escribo un poema”, “¿Un poema?, ¿me dejas leerlo?” ... Le faltaban un par de versos, pero se lo dejé leer y me dijo asombrado “Pero si es bueno”. Después fui consiguiendo más tiempo para escribir, pero los dos primeros libros *Ítaca* y *La otra música*, entre col y col.

Lorena: ¿Era la época en que trabajabas con Luis Rosales?

Francisca: Trabajaba con Luis Rosales y por eso los dos primeros libros están publicados en el Instituto de Cultura Hispánica. Andábamos muy escasos de dinero porque los sueldos eran pequeños, ni Félix ni yo teníamos estudios, pero al fin y al cabo él trabaja como Jefe de Redacción en *Cuadernos Hispanoamericanos* con José Antonio Maravall. Fueron épocas en las que hubo que acogerse a todo lo que se podía. No sé la cantidad de pruebas que corregimos. Yo me quedé embarazada y claro no podía trabajar y en aquel momento había que pagar la clínica. Entonces nos ayudó un sacerdote, concretamente Jesús Aguirre, que trabajaba en la Editorial Taurus; ayudaba a todos los pobres infelices que no teníamos un duro y nos daba corrección de pruebas, así que Félix y yo corregimos pruebas hasta caernos, eran unas traducciones de libros muy gruesos y con la letra muy pequeña... Nos quedamos medio ciegos. Y nos pagaban muy poco. Pero bueno, digamos que todo lo que hemos hecho, lo hemos hecho con mucho esfuerzo, esa es la verdad. Pero sí que es cierto que luego tuvimos la inmensa suerte de conocer a muchísima gente verdaderamente extraordinaria y eso no se paga con nada. La amistad con Cortázar no se puede pagar con nada. Era un ser absolutamente encantador, divertido, un enamorado del jazz, un experto en música de todo tipo... Y la amistad con Rulfo, lo mismo, no hay con qué pagarla. Ni la amistad con Ernesto Sábato, que era un ser encantador, que venía, se sentaba y me decía: “Paca, ¿me vas a hacer una tortillita?”. La amistad con toda esa gente no tiene precio. La amistad con Onetti... que se sentaba en el sofá y no había quien lo levantara... Esas cosas que se dieron porque Félix, gracias a la revista, tenía una relación muy estrecha con Iberoamérica, con Argentina y con México fundamentalmente, pero también con Perú. A Félix lo nombraron hijo adoptivo de Santiago de Chuco porque escribió y se

ocupó muchísimo César Vallejo, al que adorábamos, porque Vallejo es un poeta de esos que con cualquier poema suyo se te caen las lágrimas: “Amado sea el desconocido y su señora/ el que vela el cadáver de un pan con dos cerillas”... esas son cosas que no te esperas, esa inocencia de Vallejo que decía: “¿Las personas mayores a qué hora volverán?”, “Adelita, Nativa, Miguel –los hermanos-, tengo miedo, no me vayan haber dejado solo y el único recluso sea yo”. Por eso es tan importante la poesía.

Lorena: Esta era una de las preguntas, ¿por qué es tan importante la poesía?

Francisca: Porque la poesía es una prenda de abrigo –como hemos comentado antes. Cuando el poeta –el escritor- utiliza el lenguaje para valorar lo mínimo, lo que no tiene precio, lo que a lo mejor en una sociedad tan tan mercantilizada como ésta, nadie valora, eso es lo que valora el poeta, ¿no? “El desconocido y su señora”, “el que vela el cadáver con pan y dos cerillas”, los que tienen hambre, los que no... Eso son las palabras, para eso sirven las palabras y nadie sabe, cuando el ser humano está en carencia, cuando la vida te da esos golpes que no te esperas, lo que te pueden acompañar de pronto esas palabras, el consuelo que dan, pues para eso sirve el poema.

Lorena: Me has comentado algunas de las dificultades a la hora de poder **escribir** tu obra, como la falta de tiempo. A este respecto, ¿qué me puedes decir de tu trayectoria y de las dificultades que te has encontrado a lo largo de tu vida en relación con la literatura o el poder escribir?

Francisca: Yo nací en el 30, por lo tanto, lógicamente debería haber pertenecido a lo que se ha llamado la Generación del 40-50, pero como publiqué muy tarde, con *Ítaca*, me he quedado como en un columpio generacional. De cualquier manera, hay que decir que con respecto a la literatura en general, y de la poesía en particular, las mujeres estamos poco favorecidas, porque ha habido y hay mujeres llenísimas de talento, como Rosa Chacel, Mercè Rodoreda, Gloria fuertes, o Carmen Conde, Julia Uceda, Elena Santiago... que han tenido que hacer unos inmensos esfuerzos para hacerse visibles. Las mujeres no hemos tenido nunca suerte en esos territorios. La suerte es un factor que nos hemos tenido que trabajar nosotras con muchísimo esfuerzo, siempre ha sido así, y no te creas que ha variado mucho en los tiempos actuales. Sucede una doble coincidencia nefasta: por un lado el propio hecho de ser mujer con lo que eso ha significado a lo largo de la historia, por otro, el hecho de que nos dedicamos a labores del pensamiento que no producen dinero, que no producen frutos crematísticos, que lo único que producen son pequeños libros que lee poca gente. Entonces, ¿qué haces con eso? No sé... como no vengan los extraterrestres a decirnos que tenemos una

cosa muy interesante y muy imprescindible que se llama poesía, la poesía siempre será algo muy minoritario, de círculo cerrado. Y, en otros terrenos, es tan importante el interlocutor, que quien te lea le guste la poesía, entienda, valore el idioma, así como tú te has acercado a mis libros. No te sirve de nada que aparezca un señor diciendo que las mujeres son como ramitos de lilas olorosas y que la que escribe bien va regando con sus florecitas el camino... Es decir, hay que tener la fortuna de que la persona que te lea esté en conexión con lo que entendemos por poesía, por lenguaje poético, que sepa distinguir un ripio de un verso, y que sepa que una cursilada es una cursilada –la escriba quien la escriba. Entonces, dentro de este mundo en donde lo que prevalecen son los deportes y donde la política es un desastre, pues ¿qué quieres que hagamos las mujeres? Las que además de ser poetas somos mujeres.

Lorena: Sí, es complicado...

Francisca: Sin embargo, no hay que rendirse. Yo creo que no hay que rendirse porque algo se ha conseguido comparativamente y, sobre todo, porque también hay una cosa que es primordial. Hasta el siglo pasado las mujeres han estado con la pata quebrada, cuidando de las lentejas o de lo que fuera, y hace ya un siglo que votamos y que se han convencido de que no solo tenemos alma y sentimientos, y somos mariposillas que vuelan de flor en flor, sino que además tenemos la osadía de escribir, de trabajar. Unas piensan y otras piensan más que bien. Unas se han dedicado a la ingeniería, hay mujeres abogados y médicos, y mujeres haciéndole la pascua a todo aquel que se ponga pesado. Tienen que saber que ya es para siempre el que nosotras tengamos voz y voto.

Lorena: Por supuesto... En *Espejito, espejito* y en algunos poemas destacas el valor de la literatura y afirmas que empezaste a leer como refugio de todo lo que te estaba pasando en aquellos años. También has comentado el motivo por el que empezaste a escribir, pero si te gustaba tanto *Alicia en el país de las maravillas*, la narrativa en general, ¿por qué te decantaste por la poesía y no por la narrativa? Sí que tienes los textos en prosa, *Espejito, espejito* y *Que planche Rosa Luxemburgo*, pero evidentemente te has decantado por la poesía.

Francisca: Siempre me pareció que el reto era mucho más difícil con el poema y, como no estaba dispuesta a rendirme a la facilidad, me decanté por la poesía porque la narrativa tiene sus muletas, ¿no? En principio la historia, la invención de una historia, y eso siempre te permite alargamiento, pero el poema no. O pones ahí el hueso o vas al ripio, al romancito... Y como no era cuestión de eso, había que leer a los que lo

habían hecho de forma extraordinaria. Es decir, en España, aparte de los clásicos, a la gente del 98 y los del 27. Había que ver qué habían hecho Federico, Luis Cernuda, Salinas, Hernández, etcétera. Y luego los seguidores de esta gente como Rosales, Panero, Gamoneda, Hierro, Prado Nogueira, Juan Alcaide, Fernando Quiñones, etc., etc. Y con respecto a las mujeres, pues Ángela Figueras, Gloria Fuertes, Angelina Gatell, Julia Uceda y un largo etc. No se puede uno permitir el lujo de decir tontunas ni de copiar lo que ya han hecho los demás y además muy bien hecho. Así que tienes que echar mano primero de tu propia biografía, de tu tiempo, del recuerdo de lo anterior, de lo que te ha transmitido tu gente, y también del presente, porque claro en el tiempo poético siempre está el recuerdo, lo anterior. Primero cuando empiezas a tener conciencia de quién eres y cómo eres tú y tu tiempo. Luego la mirada atrás de lo que es tu infancia, de los primeros encontronazos con eso que llamamos realidad. Después ya está tu presente, qué estás haciendo con todo aquello. No solo con lo que has vivido tú, sino con lo que han hecho los maestros. Entonces tienes que empezar a vivir en ese columpio, de atrás para delante, de adelante para atrás, para ir con un cedazo continuo en la mano cribando lo que no corresponde. Si estás hablando de tu infancia tienes que ver que eso queda aislado de lo que fue la infancia anterior de otros, para referirte a lo tuyo y a lo que has hecho con eso y con los recuerdos de los tuyos. En fin es todo una exigencia continua. Por eso me pareció que ese reto era mucho mayor que el de dedicarme a inventar historias. Me pareció que ya habían inventado para mí una historia mucho más grave que la que pudiera inventarme yo, y decidí contar esa historia y decidí contarla en verso, en presente, y en pasado. Sin estar ni en el pasado ni en el presente, sino en esos interludios que organizan los sentimientos, las emociones, ya que, como decía Luis Rosales “una cosa es la vida y otra cosa es la vividura”, y otra cosa es lo que la vida vive a través de ti, los resultados de esa “vividura” que repercuten en uno mismo y a veces repercuten en tus hijos, en tus hermanos...en los que tienes alrededor. Total que con todo ese material empecé a escribir un poquito desde el presente y un poquito para atrás y un poquito para delante, y así el primero que escribí fue *Ítaca*.

Lorena: Anteriormente al poemario *Ítaca*, confíasas en algunas entrevistas que habías escrito poesía pero que quemaste las tres carpetas que tenías...

Francisca: Lo quemé todo.

Lorena: ¿Te has arrepentido de ello alguna vez?

Francisca: No, para nada. Y prueba de ello es que vino mi hermana Susy hace un mes o así con una serie de papeles míos que había guardado, cosas que había escrito hace tiempo y también los quemé. Sin mirarlo. Cuando leí “Esperando a los bárbaros” de Kavafis me dije “esto no puede ser, está esta poesía ya en el mundo y esto no puede ser”. Leer a Kavafis fue para mí tener que volver a leer todo lo que ya había leído, pero de otra forma y, en definitiva, empezar también a escribir de otra forma. Y por eso lo quemé todo. Y por eso empecé de nuevo. Y a partir de ahí escribí *Ítca*.

Lorena: Ni revisaste los poemas, ¿los quemaste directamente?

Francisca: No. Los miré, pero me dije “Esto hay que quemarlo enseguida”. Me acordé de que en uno de los comentarios de Antonio Machado, don Antonio dice “revolviendo mis papeles me he encontrado un poema que me ha mandado un encantador amigo poeta y es un poemita que estaba entre los papeles arrumbados de Gustavo Adolfo Bécquer, era una rima, la he leído y en memoria del gran Gustavo Adolfo Bécquer, la he quemado”. Una tontería que se escribió con quince años no se puede rescatar. No hay que ser sentimental, con el arte no se puede ser sentimental. Tienes que ser implacable porque sino estás perdido. Si te vuelves condescendiente pues la has jorobado. Lo que es malo va a la basura y ya está.

Lorena: ¿Qué es la vida para ti?

Francisca: La vida es esto, ratitos que tuviste para compartir la alegría o un golpe de tristeza porque te pasa algo que no es bueno... Eso es vivir. A mí lo que más me gusta es la vida y las personas porque eso sí que es insustituible. No hay dos seres iguales, como no hay dos cielos iguales, ni dos mares iguales. Todo, en cuanto sales de ti medio centímetro, es distinto. Y con los seres humanos pasa lo mismo.

Entonces, ya que la vida se empeñó en no ponerle las cosas fáciles a esta familia mía, ahora, ya a la vejez, por lo menos hago lo que me da la gana: escribo lo que quiero, oigo música, si quiero ver la televisión, veo televisión, y me voy a pasear y hago entrevistas contigo que me sientan muy bien. Pero, sobre todo, me queda también esa alegría de que la gente que viene aquí sabe que de verdad a mí me gusta estar con la gente. Esto que hemos hecho las dos es el principio de una amistad, que espero que dure y que tú sepas que si necesitas venir aquí la casa está abierta.

Esta casa ha sido una casa llena de gente maravillosa, y esa ha sido también la vida para mí: amigos, poetas, gente de teatro, músicos, gente que venía huyendo de las dictaduras americanas. Como te decía, la relación de Félix con Latinoamérica fue muy

intensa. Juntos viajamos a Argentina, allá por los años 70, y allí también conocimos a gente extraordinaria, por ejemplo a Olga Orozco, una mujer y una poeta impresionante.

Lorena: De hecho tienes un poema dedicado a ella.

Francisca: Sí, tengo un poema que se titula “Decía que se llamaba Olga Orozco”. Era un personaje extraordinario, con unos ojos verdes que parecían dos lagos, una mujer inteligentísima y una poeta absolutamente extraordinaria. Tiene un poema “Para hacer un talismán” en el que nos habla del corazón, del talismán llamado corazón, todo lo que diga se queda pequeño, hay que leer el poema. Es una poeta asombrosa: leerla es un regalo permanente.

A través del entonces Instituto de Cultura Hispánica –que después se llamó ICI, y luego creo que AECI- conocimos a la gran mayoría de la intelectualidad americana de aquella época. Por ejemplo, nos hicimos íntimos amigos de Héctor Rojas Herazo, un escritor colombiano sensacional, también pintor. Esas cosas te dejan una impronta en la vida que ya no te abandona. Aquellos días en que venían aquí, alguno se quedaba sentado toda la noche en el suelo,... andábamos por los cuarenta y, naturalmente, nos parecía todo posible...

Lorena: Sí. Esto lo cuentas en *Espejito, espejito...*

Francisca: Sí, son cosas que hemos vivido y que se te quedan ahí y que parece de justicia también darle esa carta de naturaleza para que cualquiera que leyera ese libro sepa también lo que debemos a ese mundo de allí que ha aportado mucha riqueza, sobre todo intelectual, a España.

Lorena: En cuanto a escritoras, has conocido a Rosa Chacel, Pilar Paz Pasamar,...

Francisca: ¡Uy! He conocido a muchas, a Pilar Paz Pasamar, a Carmen Conde mucho también, a Angelina Gatell, a Julia Uceda... Con Rosa pasé unos días en Brasil, allá por los años 70.

Lorena: Continuando con la autobiografía, en *Espejito, espejito*, te diriges a tu hija, a Lupe, para contarle un cuento, un cuento que en realidad no es cuento, sino que es la realidad amarga que viviste. Entonces, ¿crees que en ese sentido –y creo que sí porque lo has mencionado en tus obras y entrevistas- la literatura puede servir para no cometer los mismos errores del pasado?

Francisca: Con ese fin está escrito. Si hago una próxima reedición pienso poner en alguna página una cita de mi abuelo –el padre de mi madre- que decía que “el peor enemigo de los seres humanos es el dolor”, porque el dolor te convierte en algo duro.

Y mi abuelo, que era un anarquista romántico encantador, un Quijote, decía: “Pero al dolor no hay que tenerle miedo, al dolor hay que atraparlo y meterlo dentro de uno para poder ponerlo a trabajar a favor de la vida”. Cuando uno sufre, tiene que utilizar ese dolor para que te impulse a hacer cosas buenas, para que tú y los demás estén mejor, no cargarte de odio y de rencor. El sufrimiento tuyo te puede servir para entender el sufrimiento de los otros, para echarle una mano a los demás. Para eso sirve el dolor y es lo que yo he intentado practicar.

A mí el dolor me ha servido para no querer juzgar a nadie, para que si me encuentro a alguien que no funciona con decencia lo que hago es apartarme, pero no se me ocurre decirle que viva de otra manera ni que haga otra cosa. Esa es su vida y allá él. Y así tengo la suerte de saber elegir y elijo a la gente que está a favor de la gente. Me gusta la gente a la que le gusta la otra gente. Y no me gusta estar con los que se dedican a exprimir a los demás y eso es muy sencillo, no estoy con ellos y ya está.

Eso es lo que yo he intentado, sobre todo en *Espejito, espejito*. Decir que hubo una temporada en la que tuvimos un gobierno realmente salvaje, miserable y dañino. Y que no hay que tenerle miedo al dolor, hay que meterlo dentro para poder ponerlo a trabajar a favor de la vida y no a favor del odio. Ya es bastante con que la vida nos hiciera polvo a algunos para que además nos hubiera convertido en aspirantes a verdugos. No. Hay que trazar una línea muy clara entre no permitir que el odio sea el protagonista de tu vida y no confundir eso con la lucha, mas que legítima por la justicia y la memoria histórica.

Lorena: Sí. En relación al aspecto autobiográfico, concretamente el tema de la infancia, reflejas en tus poemas y también en *Espejito, espejito*, que fue un período sumamente doloroso: la guerra, el hambre, la muerte de tu padre, la experiencia en el convento... Supongo que es el tema que más te ha costado tratar en tu obra.

Francisca: Sí, pero a su vez es una manera de expulsarlo, de aliviarte. Como ya lo tienes fuera, ya está contado, y eso te evita el volver. Es una catarsis.

La infancia fue una época muy dura. Llegamos del exilio a esta casa en el 40, que se dice pronto, cuando la alquiló mi abuela. No teníamos de nada, pero lo que se dice absolutamente de nada. En esta habitación –que eran dos– el hermano más pequeño de mi madre –Pepe– y yo, nos tirábamos en el suelo cada uno con un jarrito de porcelana lleno de agua, no había ni vasos, porque nos había dicho mi abuela: “el jarrito de agua en el suelo, nada de hacer movimientos, que eso cansa y no puede ser porque no hay comida. Vosotros bebed un traguito de agua y os contáis cosas”. Y ahí

en el suelo, Pepe y yo –lo cuento en *Espejito, espejito*-, nos preguntábamos, “¿y tú qué te comerías?”, “Yo me comería muchos huevos fritos con muchas patatas fritas...”, un hambre, un hambre... no se sabe los delirios que te puede producir el hambre.

Mira, Pepe no se tiró por este balcón porque llegué yo a tiempo de engancharlo. Entró de la calle y olió a lentejas que mi abuela había puesto con unos ajitos, una hoja de laurel y un chorreoncito de aceite. Entonces olió las lentejas y, con el hambre que teníamos, metió una cuchara, “¡Ay, unas lentejas, una cucharadita!” y le dijo su madre –mi abuela: “Pepe, tú no tienes conciencia, hay cuatro lentejas y tenemos que repartirlas entre todos. Eso no se hace”. Y al pobre Pepe le dio tal ataque de vergüenza, de culpa... que enfiló hacia una ventana que estaba abierta, yo vi a Pepe pasar y me dije “Se mata, se tira”. Salí corriendo detrás de él y cuando se subió para tirarse, yo me tiré a sus piernas y me agarré, y mi abuela detrás de mí también...y por eso no se mató, si no se tira.

Bueno, lo que quiero decir es que fue una infancia tan feroz y tan terrible que sobrevivir a eso y convertirte en persona ha sido todo un triunfo, pero realmente durísimo. Todo eso construye dentro de los seres humanos una gran cantidad de conflictos...Y todo eso a mí me convirtió en adulta mucho antes de tiempo.

Lorena: Sí. En *Espejito, espejito* también cuentas varios episodios trágicos de los orfanatos, uno de ellos es que las monjas te obligaron a lavar sus paños higiénicos.

Francisca: Sí. Todavía se me notan las cicatrices en las manos por haber lavado los paños higiénicos. Estuve con las manos vendadas en alto y con riesgo de perderlas. El recorrido por los conventos de monjas horrible e injusto. Nos arrancaban el pelo como a las leprosas, yo que sé... A mi hermana Susy, que tiene el pelo más rizado que yo, y a mí querían peinarnos con el peinado “Arriba España”, una barbaridad ¿cómo me iban a peinar a mí, con estos bucles que tengo, o a Susy que tenía el pelo como las negritas, o a mi hermana Margara, la pequeña, que lo tiene liso como las escobas? pues ni “Arriba España ni abajo nada”.

Yo siempre sostengo que una de las primeras huelgas que se debió hacer en la época de Franco la hicimos nosotras en el convento de monjas. Nos comíamos las cáscaras de naranja y las cáscaras de plátano porque no nos daban otra cosa, no nos daban nada y nos trataban a patadas. Entonces nosotras descubrimos las cáscaras, pero las monjas nos descubrieron a nosotras hurgando en la basura, y nos cortaron el pelo, como a las presidiarias, ... Como castigo nos obligaban a servir la comida a las niñas de pago. Si había cocido, pues antes había sopa y luego los garbanzos, o lo que fuera.

Y nosotras estábamos muertas, requetemuertas de hambre. Entonces Cristina –otra de las internas del colegio- y yo dijimos, “¿qué tal si volcamos los peroles? Ya que nosotras no comemos, pues ellas tampoco”. Había una escalerita para bajar a lo que era el refectorio, el refectorio de las niñas de pago, y nosotras empezamos a volcar los peroles por la escalera. Las monjas nos molieron a palos, a cachetes, a pellizcos y a tirones de pelo... Pero se conoce que una de las niñas debió decir en su casa, “Oye, hay unas niñas horrosas, sucias y asquerosas, que bajan las perolas pero las tiran. No sabemos qué es lo que pasa, pero comemos muy mal porque tiran la comida”. Y vino una inspección de la Sección Femenina de Falange, y fíjate qué panorama no se encontrarían allí que les cerraron el convento y les pusieron una multa. Piensa que te estoy hablando del 41, o del 40. Mi madre nos dejó a las tres en ese convento en junio, con unos vestiditos de crespón. El de mi hermana, la pequeña, era uno de color naranja, el de mi hermana Susy era azulón, y el mío verde, y eran de crespón con unos nidos de abeja bordados en el canesú. Date cuenta. A principios de verano... Pues en octubre seguíamos con esos mismos vestiditos con un frío que pelaba, y la falangista que vino, cuando nos llevó a casa y vio la cara de espanto de la portera, nos cubrió con su capa y nos metió en el ascensor tapadas. Pero... es que una dictadura es una dictadura, no son juegos florales ni de artificios... No, no. Yo estuve tanto tiempo sin poder ver a una monja; años después llamó una a la puerta supongo que para pedir limosna, y abrí la puerta y la cerré antes de que pudiera preguntar nada nada, en un movimiento reflejo.

Lorena: Y los poemas que también me parecen significativos son en los que hablas sobre las prendas de ropa... cuando tu abuela les daba la vuelta a las chaquetas... Me he acordado ahora por los vestidos... Es que fue una ausencia, una carencia absoluta de todo.

Francisca: Sí de todo... Mi abuela le daba la vuelta a todo tipo de ropa, pero yo en el poema lo digo, que a la prenda siempre le quedaba un tufillo, la borra esa de por dentro, del revés del paño, y era una borra y un olorcito así como rancio.

Lorena: Es que ver a aquellas niñas, por ejemplo, vosotras, muriéndoos de hambre y ver a esas otras niñas comiendo tal cantidad de comida... Es que debía ser...

Francisca: Teníamos un hambre... que es que nos desmayábamos, pero sobre todo bajar nosotras la comida a las niñas de pago...

Pues sí... Eran historias para no dormir. ... Por eso una dictadura es una aberración, porque además volvemos a lo de siempre, imagínate, yo en el 41 tenía 11 años. Entonces, ¿qué puede saber una niña de esa edad? Mi hermana Susy tenía 9 y

mi hermana Margara tenía 7...o sea era un pipiolo y la pobre pasaba un miedo... Nos pasábamos la noche turnándonos Susy y yo porque Margara se orinaba en la cama, tenía un miedo horrible y además echaba muchísimo de menos a mi madre.

Cuando mataron a mi padre, mi madre se convirtió en padre, madre y Espíritu Santo. Mi madre fue todo para nosotras, lo he dicho en muchas ocasiones y en “El último mohicano” lo explico con toda claridad, nosotras estamos en el mundo y en la vida gracias a mi madre. Mi madre nos trajo ese libro, *El último mohicano*, y algo después leí *Alicia en el país de las maravillas*, y me dije “Se puede salir, se puede ir a otro sitio”. Porque fuimos los abandonados con la muerte de mi padre, además esa muerte tan terrible, a garrote vil. No fue fusilado, sino que le dieron garrote y nosotras ni siquiera pudimos verlo por el estado en que quedó su cuerpo. Fue una muerte terrible, civil y real.

Lorena: A pesar de lo trágico en tu obra –tanto en prosa como en verso- también hablas y destacas algunos recuerdos felices, ¿cuál es el mejor recuerdo de esa niñez?

Francisca: Tengo muchos momentos muy amables porque teníamos las tres una relación con mi padre muy saludable, muy afectuosa, porque mi padre era un hombre alegrísimo. Era una mezcla de vasco y alicantino. Llegó a vivir a Alicante con tres años porque a su padre le diagnosticaron una soriasis y el clima de Navarra lo mataba. Mi padre, con tres años, ya estaba pintando y, cuando llegó a Alicante, empezó a estudiar pintura. Nació con un pincel en la mano. Luego él tenía esa mezcla del carácter vasco por un lado –toda la familia era vasca-, unido con la euforia levantina. Era un muy alegre, era como unas castañuelas. Nací en Alicante, pero a los tres años nos vinimos a Madrid porque mi padre era policía de carrera, de oposición, y entonces era comisario de primera y lo destinaron a la Capital porque tenía interés en venir aquí para que nosotras pudiéramos estudiar en Madrid. En aquella época mi padre se levantaba silbando y se acostaba silbando y para dormirnos nos cantaba sardanas porque decía que la sardana para dormir era una cosa infalible.

Lorena: Siempre has vivido rodeada de la música, la pintura, ... de la cultura en general. Es algo que también destacas en muchos poemas y en *Espejito, espejito*.

Francisca: Sí. Siempre he vivido rodeada de cuadros y música. En casa todas cantaban.

Lorena: Y de los cuadros de tu padre, ¿has conseguido rescatar muchos?

Francisca: Estos que ves aquí (colgados en su salón). Aquel está pintado en Francia: soy yo, la niña con el monito.

Lorena: El monito que sale en el poema...

Francisca: Sí, está pintado en Le Havre. El de abajo ya lo pintó en la cárcel. Y luego pues los que tiene mi hermana Susy que también tiene unos cuantos.

Lorena: Hablas especialmente de un cuadro en el poema “Los trescientos escalones” que sí que se perdió. ¿Por qué es tan significativo?

Francisca: Sí. No sabemos qué pasó con él, pero en fin... Es significativo porque mi padre pintó esa escalera para mí y así me lo decía, y es importante porque mientras pintó ese cuadro fue el escaso tiempo que pudimos disfrutar de él antes del regreso a España.

Lorena: La música evidentemente es fundamental en tu poesía, ¿por qué es tan importante?

Francisca: Pues porque era muy importante en la vida de mi padre y en la vida de mi madre. Como ya te he dicho en mi casa todo el mundo cantaba. Mira: ya vivíamos en esta casa que había alquilado mi abuela y estaba vacía, completamente vacía. Entonces un viejecito amigo de mi abuela, le regaló una radio y la puso en el salón. Yo me acuerdo que nos sentábamos en el suelo, porque no había muebles, a oír música. Un día, que era jueves o viernes santo, y hacía mucho calor, mi abuela se había quedado sentada en un sillón leyendo *Los tres mosqueteros* –por no sé qué vez- y mi madre se había echado a dormir una especie de siesta. Entonces nosotras nos fuimos a dar una vuelta. Madrid estaba vacío y solo se oía música sacra porque era Semana Santa y en pleno franquismo, hacia el 44 o por ahí. Echamos a andar por Bravo Murillo y cuando estábamos llegando casi a la glorieta de Quevedo, vimos que había una tiendecita en la que un señor había sacado una silla: estaba sentado escuchando la radio y sonaba una música... ¡Qué música! Y entonces me acerqué al señor y le pregunté si podíamos sentarnos en el bordillo de la acera a escuchar. Nos sentamos y cuando aquello acabó oímos que decían que era la “Novena Sinfonía de Beethoven” con los coros de Salzburgo. Fue una enorme impresión para nosotras, aquella música era como del cielo.

Y desde ese momento en cuanto entraba al comedor intentaba poner la emisora de los conciertos a ver si sonaba alguna música como aquella -algo que no fueran pasodobles- que era otra música que yo no conocía pero que era muy hermosa. Y un día de esos volví a escuchar algo parecido a aquella música y pensé “¡qué música, otra vez esa música! El locutor dijo que era algo que había escrito un señor que se llamaba “Bach” y decidí buscar quién era. Pero, claro, me tiré muchísimo tiempo buscando y

no lo encontraba, porque yo lo buscaba en los diccionarios con “j”, hasta que alguien me dijo que Bach se escribía con “ch”. Entonces, en un diccionario viejísimo que era un tomo del Espasa, abreviado, encontré por fin “Bach”, con “ch”, y venía una foto, claro de Bach. Mi hermana Susy me dijo “¿Ese es Bach?”. Llevaba una peluca con tirabuzones y en casa se quedó para nosotras tres como el tío de los tirabuzones por los rizados de la peluca.

Yo perseguía esa música porque cuando la oía pensaba que era una música en la que la muerte desembocaba en la vida, y me pasaba lo mismo con el “Réquiem”, cuyo autor no conocía y que, naturalmente, era Mozart.

Bueno, a partir de ese momento nos hicimos fanáticas, y andábamos guardando céntimos a céntimos, ahorrando como fuese, para poder reunir una vez al mes el dinero para ir a los conciertos matinales que hacían los domingos en el cine Avenida. Íbamos arriba, al gallinero, y tardábamos a veces un poco más de un mes en conseguir el dinero para pagar las tres entradas, pero no importaba.... La música lo merecía todo.

Lorena: No lo cambias por nada, ¿verdad?

Francisca: Por nada. Además, esa cosa inexplicable, ¿no? Porque no sabes música, lo único que sabes es que esa música se queda contigo, no necesitas saber nada más. Eso viene a por ti y se queda contigo.

Lorena: Bueno, por eso también el libro *La otra música*, ¿no?

Francisca: Sí, es un homenaje a la música, en general.

Lorena: Y *Nanas para dormir desperdicios*... ¿por qué nanas?

Francisca: Pues porque hay una cierta defensa del ingenuísimo, el retorno a la infancia, pero sobre todo también como homenaje a Miguel Hernández. Pero, en fin. Lo bueno es que yo cuando escribo me divierto, o sea, me produce alegría escribir porque siempre pienso en la gente, y por eso siempre procuro hacer un lenguaje lo más transparente posible. Yo creo que los sentimientos, aunque estén ahí dentro son muy comunicativos. Tienen su camino en la palabra para llegar a los demás y eso es lo que más me gusta.

Lorena: La muerte de Félix también ha sido un golpe muy duro porque se convirtió en tu compañero de vida ¿Cómo conociste a Félix?, ¿cómo era Félix?

Francisca: Sí. La verdad es que ha sido un golpe muy terrible para mí perderlo. Yo me enamoré de un joven larguirucho, en el Ateneo de Madrid, mientras oía el poema que leyó: “Largo para clavecín solo”. Ese personaje que yo conocí, muy flaco

y muy alto, se convirtió más tarde en un hombre verdaderamente interesante en todos los aspectos.

Con lo que yo había pasado, me encontré a Félix, me encontré con alguien, dentro de las diferencias lógicas, que había padecido casi lo mismo que yo, porque a su padre habían estado a punto de fusilarlo. Me encontré con alguien que en algunos aspectos tenía experiencias muy parecidas a las mías. Y ambos teníamos la misma necesidad de llenarnos de cultura, de poesía, de cubrir esos huecos que la época no nos había permitido llenar.

Félix fue un poeta absolutamente extraordinario, un hombre muy inteligente y muy curioso, al que le interesaba todo. Además, era un melómano perdido. Le gustaba el flamenco a rabiar, pero le gustaba muchísimo también la música clásica, hasta el punto de que se murió escuchando las “Variaciones Golberg” en la versión de Glenn Gould, que era uno de los pianistas que más le gustaba. Murió aquí, en esta habitación, escuchando música. Cerró los ojos y murió. Su vida se dividía en dos cosas: la música clásica, digamos, y el flamenco –bueno la música en general- y luego las palabras, era un enamorado de las palabras hasta los huesos.

Con Félix hice el proceso de la infancia a la madurez; cuando lo conocí tenía 25 años, pero con una infancia como la que yo tuve, a los 25 años yo seguía siendo una niña en muchas cosas. A Félix le pasó algo parecido. Un chico que iba con su abuelo al monte a cuidar las cabras, y luego con Eladio Cabañero –que también se convirtió en un poeta estupendo- también con las cabras y al monte. Y entre cabra y monte iban a la biblioteca que había en Tomelloso. La dirigía Francisco García Pavón, un hombre muy simpático, muy buena persona y estupendo escritor. Félix y Eladio, que eran dos muchachos, se acercaron al profesor y le dijeron “No, señor Pavón, es que nosotros quisiéramos leer, pero claro tenemos poco...” y García Pavón les prestaba los libros de la biblioteca. Entonces se iban al monte y se llevaban a un amigo, que no sabía el pobre ni leer, y además con el padre en la cárcel. Así que el padre de Félix en la cárcel, al padre de Eladio fusilado por Franco... Por lo visto el chico tenía novia y les decía a sus amigos: “Hasta que no suelten a mi padre no me caso”. Mientras cuidaban las cabras, Félix les leía a Eladio y al otro –porque Félix leía muy bien- versos de Antonio Machado, y leyó uno de los poemas de *Campos de castilla*, y de pronto el analfabeto se quedó parado, mirando a Eladio y a Félix, y dijo: “Muchachos, ¿sabéis los qué os digo? Que el mundo es más grande de lo que dice la geografía”. Fíjate tú la impresión

que le hicieron a ese pobre los versos de Machado, “El mundo es más grande de lo que dice la geografía”.

Tiempo después, cuando Félix y yo ya éramos novios, se juntaron los tres amigos en Madrid cuando soltaron al padre del chico de la cárcel de Porlier (donde mataron a mi padre) y fuimos los cuatro a celebrarlo. Fue algo muy especial... hicimos una comida, sopas de ajo, no teníamos un duro, estábamos en la miseria, pero el comernos unas sopas de ajo y un huevo frito a la salud de un republicano al que soltaban, ¡qué jornada! Fue mejor que si nos hubiera tocado la lotería.

Bueno, todo eso me llevó a tener una relación con Félix que yo no había tenido nunca con nadie. Así que cuando nos encontramos y empezamos a hablar él de su vida, yo de la mía; el de su padre, yo del mío... Su padre vivo, el mío muerto...

Félix hizo lo humano y lo divino, tenía una voracidad, una necesidad de cultura..., leía vertiginosamente. Él se hizo una cultura de arrebatos, propia. Como esta biblioteca (poner Foto). Él la reunió, él la clasificó. Ahí se encuentra un libro en tres minutos porque Félix era el orden en persona. Lógicamente, es la biblioteca de un poeta, pero era un poeta que leyó el *Ulises* en un día y que tenía un interés obsesivo por las problemáticas históricas y sociales, le angustiaba más el psicoanálisis que la filología. Empezó por querer enterarse de lo que habían dicho desde fuera de nosotros durante esa guerra y así fue haciéndose una cultura propia histórica. Para tener argumentos, para poder escribir, rechazar o aceptar lo que vas sabiendo de los acontecimientos que se han ido desarrollando desde el momento en que tú naciste hasta que te conviertes en un ser ya con edad suficiente para tomar decisiones.

Tuvimos una relación buenísima, más de cincuenta años juntos, y su muerte fue un golpe muy duro porque que éramos muy cómplices en todo, nos teníamos un profundísimo cariño el uno al otro. Éramos una prolongación el uno del otro y ha sido un golpe durísimo porque habíamos construido una relación entre los dos y ya era como un ser vivo. No necesitábamos ni preguntarnos, nos mirábamos y ya estaba...

En fin, la vida hace estas cosas. Me dejó sin padre y después pues se me han ido muriendo todos los que quería poco a poco. ¿Qué le vamos a hacer? Sobre todo los últimos diez años fue una relación de puro amor, de puro querer. Entonces no tengo bastante vida para agradecer a la vida que me haya concedido eso ...aunque tengo que decir que todo lo que me ha dado la vida, no me lo ha dado gratis, siempre me lo ha cobrado. Pero desde el momento en que nació Guadalupe, verdaderamente nos dijimos el uno al otro que ya no teníamos derecho a quejarnos, porque semejante

premio estaba más allá del bien y del mal. Sencillamente era un milagro. Félix y yo decidimos que ese regalo, que se llama Guadalupe, excedía con mucho todo lo que él y yo le hubiéramos podido pedir a la vida. Así que, en su nombre y el mío, le dimos las gracias para siempre.

Pero digamos que entre la guerra y las otras guerras cotidianas he tenido una vida muy ajetreada, pero estoy contenta con esa vida. He pagado un precio, pero es que no creo que en esta vida haya nada gratis. Aquí todo se paga. Hay gente que quiere tener las cosas sin pagar. No. Empezando por el trabajo, si quieres escribir hay que echarle horas y exigencia, y no conformarte con lo que haces, y leer, y mirar y oír. Y con todo es igual.

Así es, pero me queda la alegría de saber que en todo momento vivimos como dos personas decentes, sabiendo los dos que lo que nos importaba fundamentalmente era defender las causas justas, la dignidad de la gente, su derecho a vivir en libertad, la equiparación de derechos, de formas de vida, de descanso, el acceso a la educación... aquellas cosas por las que lucharon su padre, mi padre y muchos más. Y finalmente Félix escribió ese último libro que es el *Libro de familia* donde dice “Vengo a pedirle la mano de su hija...”. A mi padre, que ya estaba muerto... Pero la figura de mi padre para Félix, como la de su padre y su abuelo, siempre fueron figuras muy importantes. Mi padre murió de aquella manera pero a su padre casi se lo llevan por delante por lo mismo, por defender a un gobierno legítimo que lo único que quería era una dignidad para la gente que trabaja y vive de su esfuerzo y de su trabajo; pero parece ser que este mundo no es muy proclive a esas cosas...

De cualquier manera, no estoy nada arrepentida de haberme casado con quien me casé, haber tenido esta hija que tenemos ambos. Y nada arrepentida de haber construido una vida en esta casa donde ha venido tanta gente buena, tan maravillosa.

Lorena: Y Félix, ¿siempre te apoyó a la hora de que tú escribieses?

Francisca: Bueno al principio para él fue una sorpresa, fue una sorpresa para todo el mundo, esa es la verdad. Cuando escribí *Ítaca*, el único que lo sabía era Luis Rosales, y le dije “Voy a mandar el libro al Premio Panero porque no tenemos un céntimo, pero, sobre todo, porque hay un jurado que me merece muchísimo respeto y si a ese jurado le gusta el libro, yo estaré contenta, aunque no me den el premio, pero Luis te lo ruego tú no muevas un dedo”, y Luis que era una persona decentísima me dijo, “Yo antes muerto”. Bueno me dieron el premio y Dámaso Alonso le decía a

Rosales: “No seas canalla. Dime quién es esta dama, que yo sé que tú la conoces. Dime quién es”. Luis no dijo nada y la sorpresa fue que era la mujer de Félix.

Pero sí, Félix me ha ayudado mucho en todo lo que he escrito, siempre se lo dejaba leer antes a él. Ha sido compañero de vida y de escritura.

Lorena: Y al padre de Félix lo conociste, ¿verdad?

Francisca: Sí. Afortunadamente a mi suegro no lo mataron, y era un hombre maravilloso. En la época en que Tierno se incorporó al partido socialista, dio un mitin en Leganés; fuimos toda la familia: mi suegro, los hermanos de Félix y mis hermanas y yo. Yo agarrada al brazo de mi suegro, me acordaba tanto de mi padre, decía “Ay, Dios mío, fíjate...”, porque creímos que eso ya era otra vez la vuelta a la República. No fue así tampoco, pero ese día fue un día maravilloso. El abuelo, para mí, que tenía una enorme nostalgia de mi padre, fue una especie de regalo, era un hombre lleno de energía y con la alegría que produce en los seres el enamoramiento de la moral, la pasión por ejercer la libertad dentro de los cánones del respeto a los demás. Pero en él, además, se unían el respeto por el trabajo y el entusiasmo por el apoyo a los que luchaban por conseguir una vida mejor para los que trabajaban a destajo. Era un personaje alegre, muy vital y muy afectuoso, Adoraba a su familia. Nunca olvidó el tiempo que pasó en la cárcel y la penuria en que los obligó a vivir la dictadura franquista. Lo desterraron a los arrozales valencianos y casi lo dejan cojo las alimañas que le picotearon las piernas mientras recogía el arroz en los cenagales. A pesar de los pesares era un hombre muy fuerte y se recuperó. Nunca podré olvidar su cariño y lo que disfrutó el día de nuestra boda. Lo que disfrutamos todos, tanto la familia de Félix como la mía.

Lorena: ¿Y viajasteis mucho?

Francisca: El más viajero fue Félix, pero sí, juntos hemos andado y viajado de aquí para allá. Fuimos Argentina, a Londres, a Venecia. Cuando llegamos a Buenos Aires, -aquí, en pleno franquismo, estaba todo prohibido-, nos creíamos que habíamos llegado al Paraíso porque todas las librerías estaban abiertas de noche, todo abierto, podías comprar libros, medias o lo que fuera a cualquier hora. Bueno, Félix y yo disfrutamos mucho y, como ya te he dicho, conocimos gente maravillosa que después han sido amigos hasta el día de hoy. Teníamos la sensación de que habíamos llegado a una tierra que ya era nuestra antes de salir de Madrid. Pocos viajes tan inolvidables como aquel. Sobre todo no quiero olvidar decir que Félix y yo fuimos a Argentina porque dos personas maravillosas, que se llaman Tito y Cacho Paoletti habían estado

en España, en nuestra casa, y en la casa de nuestro querido amigo José Alberto Santiago y su mujer Elda, que fueron quienes nos los presentaron. Cuando volvieron a Argentina nos dijeron: no estéis tristes que en seguida nos volvemos a ver. Y resultó que habían reunido dinero para nuestros pasajes y nos los enviaron. Necesitaría mucho espacio para contaros lo felices que fuimos en Argentina. Y la gente tan maravillosa que sigue viviendo allí.

Lorena: Y ¿el sitio que más te ha gustado de todo el mundo por curiosidad?

Francisca: No sé...Brasil me causó una impresión que me dejó sin palabras... Fui allí para ver a Rosa Chacel. Ese paseo frente al mar mientras oía las canciones brasileiras... Iba paseando con Rosa y veía los árboles y unas plantas con unas flores inmensas, una belleza total. Aquel paseo con las palmeras aquellas me parecía que andaba con Alicia en el país de las maravillas. El mundo es ancho y ajeno, que decía Ciro Alegría, y no se acaba nunca. Pero para hablar de Brasil yo tendría que extenderme mucho, porque Brasil es muchos Brasiles. El país es asombroso y de una gran belleza. Pero también había una gran desigualdad, tanta que a mí a veces se me encogía el corazón viendo el hambre en los rostros de algunos niños y, sobre todo, en algunas preciosas y delgadísimas niñas. Una desdicha. En cuanto a preferencias, yo elegiría Venecia, ya que fui allí con Félix y resultó un verdadero regalo, pero resulta casi imposible elegir. Pero yo diría que una de las formas de hacerse rico sin acumular dinero es viajar. Los viajes siempre aumentan nuestra riqueza, esa riqueza, además, que no tiene precio.

Lorena: Y de todos los libros que tienes, ¿podrías decir alguno que sea tu favorito?

Francisca: Es que eso es imposible. He leído tres veces *El Quijote*, que es un libro infinito y es un libro que cada cierto tiempo hay que volverlo a leer. Yo he sido una lectora muy variada. Cuando empecé, sin tino ni concierto, como ya he dicho, leía de todo. Leímos a Dostoievski y sus *Pobres gentes*, y leímos a Knut Hamsun, cuando no lo leía nadie. Luego después resultó que se hizo colaboracionista de los alemanes y fue una cosa horrible porque la gente le devolvió todos los libros. Todos los que los habían comprado se los tiraron a la puerta. No pudo resistirlo y murió. Ese hombre hacía una literatura que era para que hubiese odiado a los nazis, porque en *Pan* o en *Hambre* hay una crítica social muy dura. ¿Y resulta que el escritor de esos libros está de acuerdo con los nazis?

Pero bueno, volvamos a la Tienda verde. Me sirvieron mucho las lecturas de aluvión porque empezamos leyendo tonterías, novelas rosa, libros de aventuras, y de eso pasamos a leer *El idiota*, *Los hermanos Karamazof*. Leímos allí de todo porque alquilábamos los libros y eran muy baratos. Ese aluvión fue nuestra primera ilustración. Así comenzó nuestra “enseñanza”

Lorena: A tus hermanas ¿también les ha gustado leer?

Francisca: Sí son muy lectoras las dos. Mi hermana Susy fue bibliotecaria y es, además, una estupenda pintora.

Lorena: Al analizar tu obra, hay una serie de símbolos que son una constante: la puerta del armario que se entreabre para echar la vista atrás, el mar, el espejo, la ventana... La simbología es importante en tu obra.

Francisca: Claro, porque han sido los vehículos de lo cotidiano.

Lorena: Y el mar, por ejemplo, por una parte es un símbolo positivo en el que buscas refugio, pero a su vez lo presentas como un elemento destructor, corrosivo... como en “Triste fiera” de *Ítaca*, en el que buscas consuelo...

Francisca: Digamos que eso no es más que un término comparativo que yo procuro ejercer muchas veces entre la naturaleza y... no diferenciar la naturaleza de lo humano. Procuro, en la medida en que yo puedo, humanizar la naturaleza. Por eso, deliberadamente insisto, porque si el mar solamente fuera *el mar* sería ajeno, pero es una fiera. Tiene también deseos, alegrías y temores, como nosotros. Entonces lo que procuro es eludir lo inanimado para ir animando todo lo que yo puedo, para decir de alguna manera, que aunque la cosa sea inanimada, que como somos humanos y estamos tan cerca de lo que hacemos, vamos dejando tanto en las arenas como en las aguas, y también en los libros, en las paredes, rastros, vestigios que muestran lo que somos. O sea, siempre es una manera de eludir la muerte también. De alguna forma quedamos ahí.

Lorena: Bueno, ¿y el símbolo del espejo? ¿*Espejito, espejito*?

Francisca: El símbolo del espejo es el símbolo de la ilusión, el símbolo de la inocencia también, de la infancia y claro, todos soñamos con encontrar ese espejo mágico que vamos a traspasar y por fin llegar al Jardín de las Delicias, ¿no? Como no hay jardín de las Delicias traspasamos el espejo y nos encontramos con el pasado que nos estaba esperando.

Lorena: En el libro de *Conversaciones con mi animal de compañía*, hay un claro cambio de tono y temática, apartas el tema del pasado y es una dura crítica al presente.

El pasado ha sido duro, pero en este libro también críticas el presente, con cierto tono humorístico... ¿por qué conversas con los animales?

Francisca: Es una forma de explicarles a los responsables de la situación actual cómo estamos gracias a ellos y, aclarar, además, que como premio, resulta que con ellos no hay forma de hablar. Y por lo tanto es mucho más razonable hablar con los animales

Lorena: No hay posible diálogo, ¿verdad?

Francisca: No, eso parece. Es mejor hablar con un animal que hablar con un político de esa estirpe. No. Ellos ni te contestan. Es una verdadera estafa.

Lorena: La verdad es que es una pena, sobre todo para toda la gente que tanto habéis luchado y pasado, ver el presente...

Francisca: Para la gente que hemos pasado y para la gente que estáis viviendo ahora mismo y no tenéis posibilidades.

Lorena: Lo que comentabas antes, vale más el deporte. Pan y circo.

Francisca: Pan y circo...Pan y toros. A mí, antes de morirme me gustaría que acabáramos de una vez con la fiesta de los toros, porque ya me parece que va siendo hora de que a esos pobres bichos los dejen morir en paz.

Lorena: Pues la verdad es que sí. Hay otro tema también que destacas en el libro que es la violencia de género.

Francisca: Sí. Las mujeres siempre tan favorecidas. Parece que es como si tuviésemos que volver a reivindicar, "Oiga, que yo también soy un animal pensante". Vamos a reconocernos como animales todos, pues si usted porque lleva un bigote cree que piensa mejor que yo, está listo, sigue usted en los árboles, mientas que nosotras, por narices, hemos tenido que bajar.

Lorena: ¿Cree que se ha conseguido aquello por lo que lucharon tantos españoles? ¿Cree en la democracia?

Francisca: ¿Qué esto es una democracia? Bueno, que venga Dios y lo vea.

Lorena: Te venden que tienes libertad para todo...

Francisca: Pero esa libertad la tienen hasta los perros. Si me van a decir que es que tengo derecho a ir al baño de mi casa cuando quiera, pues para ese negocio no necesitábamos un código de ningún tipo, y menos si los hacen a su conveniencia. ¿Qué más da que digan que tenemos libertad de expresión si no se ayuda a que la gente se eduque en la tarea de pensar, de poder llegar a tener un pensamiento crítico que le permita vivir con dignidad? Pero es que todo es así, con una corrupción dentro del

poder político que es la gran vergüenza. Con la última historia esta de los sobres y los contrasobres, ha quedado Alibabá convertido en Blancanieves.

Lorena: Y ya es decir...¿Sigues escribiendo?, ¿tienes algún proyecto?

Francisca: Tengo dos libros terminados. Uno que se titula *Fronteras*, que son poemas cortos. Y luego un libro, que es un solo poema largo que se titula *El tiempo piensa*. Ahí estamos, y luego ya veremos.

Lorena: ¿Por qué *Fronteras*?

Francisca: Habla de todas esas fronteras que llevábamos dentro de nosotros y que a veces nos ayudan y a veces nos paralizan. Están ahí unas veces para darte, abrirte paso al camino y otras veces para no dejarte entrar por donde quieres ir, porque a veces la creación te pone en esas situaciones.

Lorena: El libro *Qué planche Rosa Luxemburgo*, de relatos, guarda cierta relación con el de *Conversaciones* –aunque uno sea en prosa y otro en verso, ambos tienen ese mismo tono humorístico. ¿Qué te llevó a escribirlo?

Francisca: El libro es el monólogo de una mujer que, como de costumbre, tiene una vida difícil. Porque resulta que si quieres ser una intelectual, ¿a costa de qué es eso? José Hierro decía “No, cuando los niños empiezan a gritar y chillar, yo cojo mi cuaderno y mi bolígrafo y voy al Retiro”, y pensaba yo para mí “Ojalá pudiera ir yo al Retiro pero, ¿a qué Retiro me voy yo? A ninguno. Yo a paseo”. Entonces digamos que el libro es una especie de sarcasmo con respecto al tema de las mujeres. Hace ya tiempo, en el verano venían muchas chicas francesas, inglesas, sudamericanas...que pasaban por el Instituto de Cultura Hispánica. Una de ellas, no recuerdo su nombre, llegó a casa con Félix y un amigo argentino; yo estaba por ahí terminando de limpiar y me dijo “Pero Paca, ¿tú todavía limpias el polvo?”. ¿Cómo que si todavía limpio el polvo? Y siguió. “Pero ¿es que no has leído a Simone de Beauvoir, querida?”. Bueno, pues el libro es como una respuesta a eso, porque al ama de casa que era yo y a mi circunstancia no te imaginas cómo le sentó. Ama de casa, limpiadora de polvo y además escritora de poemas...Y escribí ese libro diciendo que hay cosas que llega un momento en que o las dices o revientas, algún día te tienes que quejar y por eso escribí *Que planche Rosa Luxemburgo*. Por eso le puse ese título un poco irónico, pero nada más. Es una ironía agridulce, y por lo demás cuando abres el libro y lo lees resulta evidente.

Lorena: Antonio Machado es un poeta esencial para ti y en tu obra. Me has comentado que Félix lo comenzó a leer en las montañas de su pueblo, pero ¿tú cuando lo empezaste a leer?, ¿cómo llegó a ti?

Francisca: Cuando estábamos yendo al convento ese de monjas, nos dijeron allí que había dos hermanos en la poesía española, que uno era hereje y no había que leerlo y el otro era un santo. Uno se llamaba Antonio Machado y ese era un hereje, un rojo muy malo, y el otro era un santo y se llamaba Manuel. Al que había que leer era a Manuel. Yo vine aquí y mi hermana Susy y yo dijimos: “Mamá, que nos han dicho las monjas que hay dos hermanos que escriben mucho y muy bien, pero que hay uno que es un hereje”. Y mi madre nos preguntó quiénes eran. “Uno se llama Manuel Machado, que por lo visto es un santo, y el otro Antonio Machado,... ” y nuestra madre dijo: “¿Cómo, qué es eso de que don Antonio es un hereje?, ¿Don Antonio Machado? Don Antonio Machado era un sabio. Y al que hay que leer es a don Antonio, ¿eh? Vamos a ver si nos ponemos de acuerdo”.

Y luego tiempo después, rememorando todo aquello, recordando la mucha gente que cruzamos camino de Francia, escribí “Frontera”, porque en ese trafago entre aquel grupo de pobre gente que huía para refugiarse allí, seguramente entre ellos estaba don Antonio también, lo que pasa es que no lo sabíamos. Pero en fin, fue así. Estábamos todos tan cansados y tan tristes. Muchos años después, Félix y yo fuimos a Collioure para dejar en la tumba de don Antonio unas flores como homenaje a su genialidad y su enorme humanidad.

Lorena: Y en el **exilio** como cuentas en el poema no hubo ninguna posibilidad de ir a América, y de quedaros en Francia tampoco porque llegaron los alemanes, ¿no?

Francisca: El hotel en el que estábamos hacía esquina con el puerto y con la estación de Le Havre; venían los aviones y bombardeaban el puerto, bombardeaban la estación... Íbamos a gatas por las habitaciones del hotel y mi padre dijo “Hay que salir de aquí porque esta gentuza nos mata, aquí nos acribillan”. Francia ya estaba invadida por el ejército alemán, y la otra posibilidad eran los campos de concentración. Creímos, erróneamente, que España sería menos peligrosa. Lo que pasó, pasó y ahora que eso nos sirva al menos para aprender a vivir y a no cometer los mismos errores.

Lorena: Bueno hay gente que dice que no, que hay que olvidar... Yo creo que hay que rescatar la memoria.

Francisca: No. Olvidar, no hay que olvidar nunca. El olvido es la muerte de la esperanza. Somos historia y somos memoria y en la medida que mantengamos eso, evitaremos las horribles repeticiones. Lo que hay que hacer es enseñarle a la gente a vivir con lo que la vida le ha ido echando encima y a saber que eso no es justificación para cargarse a los demás. No. Hay que aprender a vivir con lo que a ti te ha tocado y saber que los culpables de aquello ya estarán enterrados y que nosotros somos los vigías de que las desdichas de ese tipo no se repitan y para eso estamos en el mundo.

Yo escribo para eso y mantengo que es una injusticia olvidarse de lo que ha sucedido. Escribir para mí ha sido también el alivio de poder comentar lo que llevaba dentro y luego el poder, de alguna manera, dejar constancia de lo que fue vivir del 30 al 60 en España. La memoria histórica es fundamental. A mi padre, además del garrote, de la muerte física, le dieron muerte civil, lo borraron de todos los diccionarios, de todos los sitios donde tenía presencia. Y una manera de evitar esa muerte civil es que su hija, que soy yo, escriba lo maravilloso que fue Lorenzo Aguirre, un extraordinario pintor que no cometió ningún delito. Escribir ha sido una manera de borrar ese olvido. Remitiendo a Cernuda, un poeta al que admiro mucho también, “Olvido de ti, sí, más no ignorancia”. La ignorancia es la muerte. Por eso la memoria es tan importante, porque los dictadores saben que la ignorancia es la muerte total. Hay que luchar.

Mi padre decía que cuando el hombre aprende a leer, automáticamente sabe que tiene obligaciones que cumplir y que, si cumple con sus obligaciones, automáticamente tiene derechos. Es un ser humano con derechos. Y entonces para eso hay que enseñar a la gente a leer y a enterarse de lo que lee, a interpretar lo que lee. Eso es lo que convierte a un pueblo en una sociedad. Es el conjunto de personas que trabajan e instruyen a los otros.

Lorena: Se supone que ya no hay analfabetismo en España, pero sí que hay...Analfabetos funcionales...

Francisca: Sí que los hay, claro...

Lorena: Escriben y leen, pero no comprenden lo que leen.

Francisca: ¡Pero qué va! Y además leen según las pautas que les marcan. Escriben según las ideas que les marcan. No, señor. Oiga usted y lea usted, y vea usted lo que ha sido la historia de este país, desde las historias de las comunidades campesinas, empiece usted por ahí, a enterarse lo que han tenido que defender los pobres pueblos, puebluchos, para tener derecho a recoger sus cosechas, a poderlas vender y sobrevivir y tener una vida no rica, sino digna. Y esos pueblos tienen derecho

a la ilustración porque si no hay ilustración, no hay personas. Hay burros de carga al servicio de animales sangrientos que son los que mandan.

Nada. Mire usted, aquí la única libertad que existe se demuestra andando y para poder andar hace falta tener puestos de trabajo, respetar a los que trabajan y no utilizarlos como esclavos sino como trabajadores, como personas que cumplen con su obligación y reciben a cambio un salario como todo el mundo. Parece que están desapareciendo los Derechos Humanos. Y nosotros no tenemos derecho a ignorarlo.



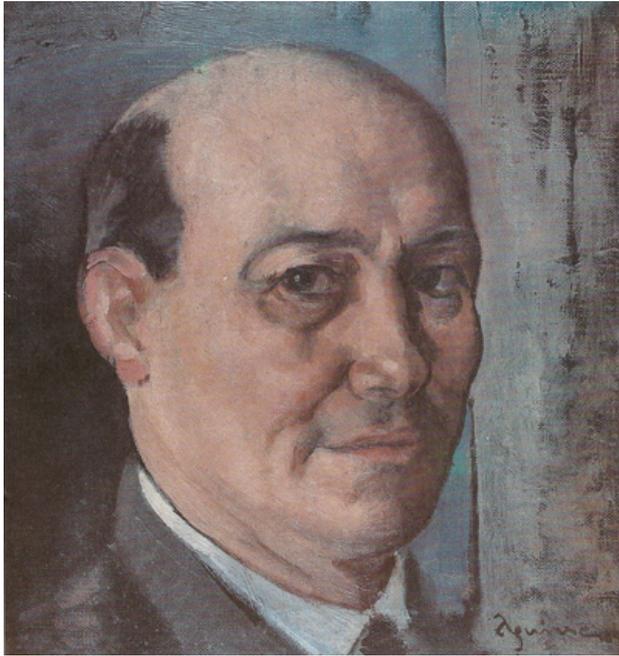
Francisca Aguirre y Lorena, 2015. Entrevista en su casa.

II. Los cuadros de Lorenzo Aguirre

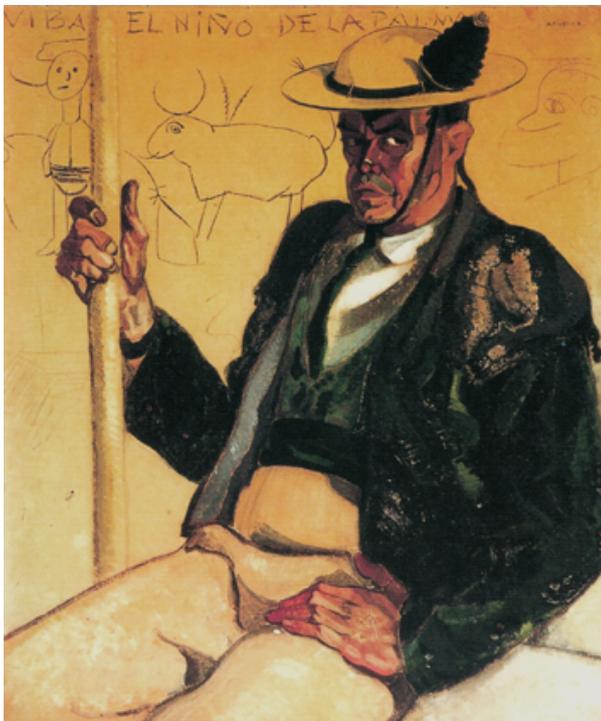
La presente tesis no analiza los cuadros del padre de Francisca Aguirre; sin embargo, he incluido el presente capítulo en el que incluyo las obras que ha conseguido conservar la familia Aguirre por varios motivos. En primer lugar, Guadalupe Grande me facilitó la documentación gráfica de los cuadros porque es algo muy importante para la familia y en especial para Francisca Aguirre. Asimismo, el presente estudio tiene una parte fundamental de la recuperación de la memoria histórica y considero esencial recuperar no solo la historia de la poeta, sino también la figura de un pintor español, Lorenzo Aguirre, que murió luchando por un mundo mejor.



Retrato de su madre, 1916



Autorretrato, 1919



El picador, 1920



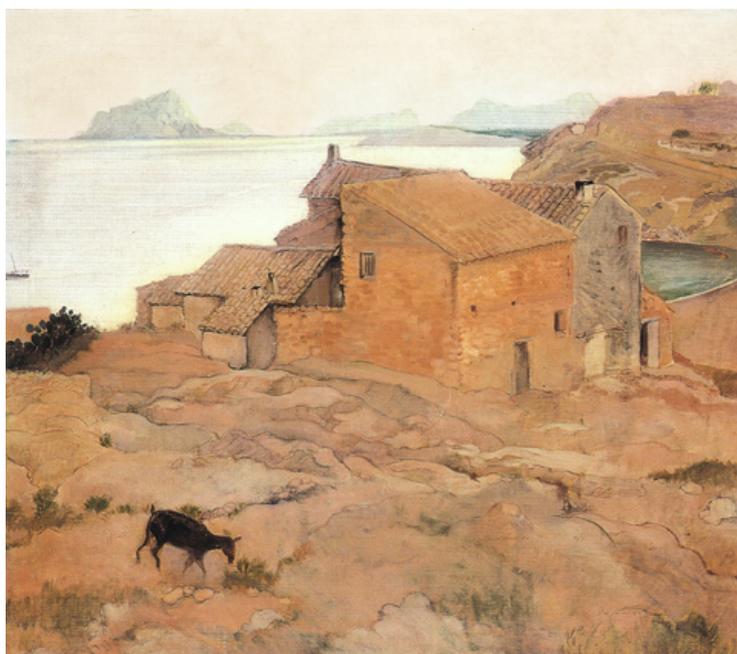
Luz divina, 1922



Niña entre almohadones, 1924



La playa de San Juan, 1928



El Portet, 1930



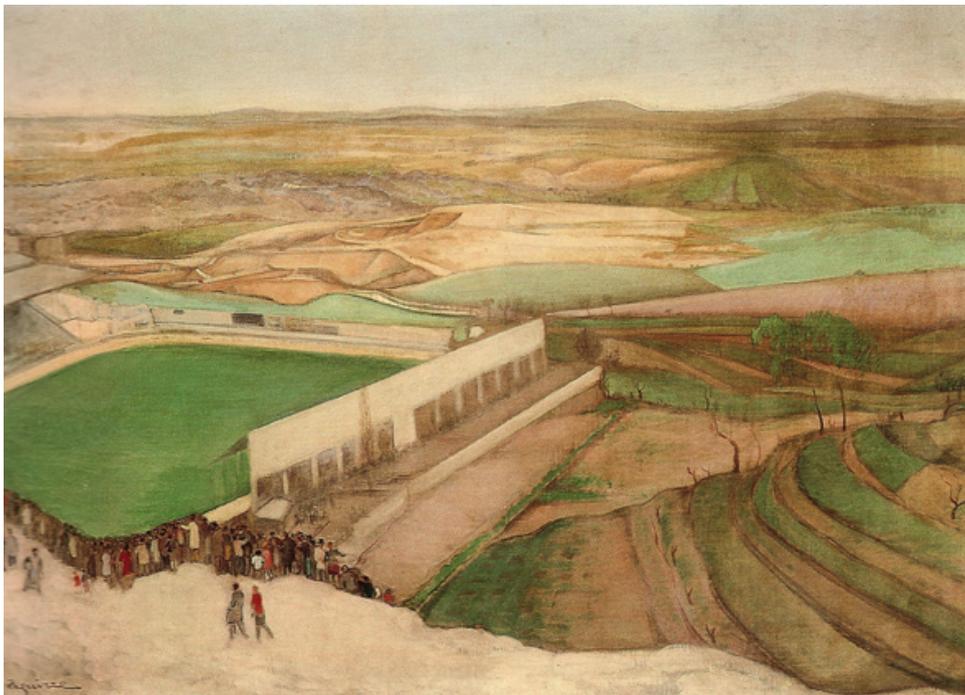
La cabrita, 1930



Bodegón del elefante, 1931



El desnudo, 1932



Metropolitano, 1932



Retrato de su mujer, 1933



Artistas de circo



Costureras. (Sus hijas Paquita y Susy), 1935



La toilette. (Su hija Paquita), 1939



Maruxa (Su hija Jesusa), 1939



Paje (su hija Margarita), 1939



Retrato de su hija Jesusa, 1939



Retrato de su hija Paquita, 1939



Japonesita (su hija Paquita), 1940

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS DE FRANCISCA AGUIRRE

AGUIRRE, FRANCISCA (1988), “Los poetas, con César Vallejo. Quince de abril de mil novecientos treinta y ocho”, *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a César Vallejo*, vol.2, núm. 456-457 (junio-julio 1988), Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana (pp. 549-550).

_____ (1995), *Espejito, espejito*, Universidad Popular “José Hierro”, San Sebastián de los Reyes.

_____ (2000), *Ensayo general (Poesía completa 1966-2000)* Calambur, Madrid.

_____ (2002), *Memoria arrodillada*, Institución Alfonso el Magnánimo, Valencia.

_____ (2002b), *Que Planche Rosa Luxemburgo*, ed. Alemania.

_____ (2005), “Historias de mar y llanto” en Centro Virtual Cervantes, [consulta: 30 de julio 2015], disponible en http://cvc.cervantes.es/actcult/paz_pasamar/acerca/aguirre.htm

_____ (2006), *La herida absurda*, ed. Bartleby Editores, Madrid.

_____ (2007), *Nanas para dormir desperdicios*, poesía Hiperión, Madrid.

_____ (2010), *Historia de una anatomía*, poesía Hiperión, Madrid.

_____ (2011), *Detrás de los espejos*. (Selección de poemas), Colección Homenajes Fundación José Hierro, Madrid.

_____ (2013), *Conversaciones con mi animal de compañía*, Ed.Rilke, Madrid.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- ABDULLA Muhammed, Taha (2012), *La figura de la mujer en la obra de Carmen Martín Gaité*, (Tesis doctoral), Universidad Autónoma de Madrid.
- AHMED Ismail, Rasha (2007), “La figura de Penélope en *Ítaca* de Francisca Aguirre como configuración de la soledad: psicología íntima y simbolismo íntimo”, *Calamus Renascens*, 8 (pp.7-23).
- ALBORNOZ, Aurora (1961), *Poemas para alcanzar un segundo*, Rialp, Madrid.
- ALDECOA R., Josefina (1994), *Mujeres de negro*, Círculo de Lectores, Barcelona.
- _____ (2016 [1990]), *Historia de una maestra*, Ed. Penguin Random House, Barcelona.
- ALFONSO García, M^a del Carmen (2007), “Con voz de mujer: Memorias de exiliadas republicanas (Al fondo, Aurora de Albornoz)”, *Palabras reunidas para Aurora de Albornoz. Actas de las Jornadas celebradas en Luarca del 19 al 21 de diciembre de 2005*, Universidad de Oviedo, Ayuntamiento de Valdés (pp.13-38).
- ALMELA, Margarita; GARCÍA LORENZO, María; GUZMÁN, Helena; SANFILIPPO, Marina, coords. (2011): *Ecos de la memoria*, UNED. Madrid.
- ALONSO Valero, Encarna (ed.) (2016), *Poesía y poetas bajo el franquismo*, Visor Libros, Madrid.
- ÁLVAREZ, Blanca (2011), *La verdadera historia de los cuentos populares*, ed. Morata, Madrid.
- ÁLVAREZ Ramos, Eva (2014), “Presencia del mito de la sirena en la poesía española contemporánea”, *Amaltea. Revista de mitocrítica*, Vol.6 (pp.1-26).
- ALTED Vigil, Alicia (2003), “Los niños de la Guerra Civil”, *Anales de Historia Contemporánea*, 19 (Ejemplar dedicado a: Infancia, menores y migraciones contemporáneas en España y región de Murcia) (pp.43-58)
- _____ y AZNAR Soler, Manuel (2003), *Literatura y cultura del exilio español de 1939 en Francia*, Biblioteca Virtual Universal.
- ALLIER Antaño, Eugenia (2008), “Los lieux de mémoire: una propuesta historiográfica para el análisis de la memoria”, *Revista Historia y Grafía*, N°31, México (pp.165-192).
- APOLODORO (1985 [144 a.C.]), *Biblioteca*, introducción de Javier Arce; traducción y notas de Margarita Rodríguez de Sepúlveda, Gredos, Madrid.
- ARIAS Careaga, Raquel (2005), *Escritoras españolas (1939-1975): poesía, novela y teatro*, Laberinto, Madrid.

- ARÓSTEGUI, Julio (2004), “La memoria del pasado”, *Pasado y memoria. Revista de Historia Contemporánea*, N°3.
- BACHELARD, Gastón (1957), *La poética del espacio*, (traducción de Ernestina de Champourcin), Fondo de Cultura Económica de Argentina, Argentina.
- BADOS, Concepción (2015), “Francisca Aguirre, Pilar Paz Pasamar, Angelina Muñiz-Huberman: Transiciones a la senectud de tres poetas de la Generación del Cincuenta”, *Tiempo de mujeres: literatura, edad y escritura femenina* (coord. Margarita Almela, Helena Guzmán, Marina Sanfilippo, Ana Zamorano), Uned, Edición digital (epub) (pp.49-66).
- BALCELLS, José María (2006), “Del género de las antologías “de género””, *ARBOR. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, CLXXXII, 721, septiembre-octubre (pp.635-649).
- BALMASEDA Maestu, Enrique (1988), “La poesía española de posguerra a través de sus antologías”, *Cuadernos de investigación filológica*, XIV (pp.41-44).
- _____ (2011), *La poesía de Carlos Sahagún*, Universidad de La Rioja, Servicio de Publicaciones.
- BARRIO Valencia, José Lino (1981), “Memoria y autobiografías españolas”, *Ensayo de Bibliografía sobre Memorias y Autobiografías españolas de los siglos XIX y XX*. (Trabajo inédito presentado como Memoria), Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valladolid.
- BASSO Benelli, Cristián (2007), “Construcción identitaria del sujeto poético en *Árbol de Diana* de Alejandra Pizarnik”, *Cyber Humanitatis*, N° 42, Universidad de Chile.
- BATLLÓ, José (1968), *Antología de la nueva poesía española*, Editorial Ciencia Nueva, Madrid.
- BAYO, Emili (1991), *La poesía española en sus colecciones (1939-1975)*, Scriptura, Lleida.
- _____ (1994), *La poesía española en las antologías (1939-1980)*, Pagès, Lleida.
- BENEGAS, Noni (2015), “Francisca Aguirre: Las palabras y la memoria histórica son mis dos grandes amores”, *Campos de Agramante*, N°22 (pp.85-101).
- BENEYTO, María (2006), *Eva en el laberinto. Antología poética*, Institución Alfons el Magnànim, Valencia.
- BÉRMUDEZ Medina, Dolores; Rubiales Torrejón, Manuel; Camero Pérez, Carmen (Eds.), (1993), *Literatura-Imagen*, Salamanca.

BERTRAND De Muñoz, Maryse (1989), “El viaje a las raíces de la memoria personal e histórica y la novela reciente de la guerra civil española”, *Castilla: Estudios de literatura*, Nº14 (pp.15-21).

_____ (2000), “La Guerra Civil de 1936-1939 en la novela española del último decenio del siglo XX”, *Actas XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Volumen 2 (pp. 495-503).

_____ (2010), “Metaficción, autobiografía y Guerra Civil”, *Actas XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Volumen 2.

BLANC, Felicidad (2015 [1977]), *Espejo de sombras*, Editorial Voltaire, Madrid.

BOLLMANN, Stefan (2007), *Las mujeres que leen también son peligrosas*, Maeva Ediciones, Madrid.

BÓRQUEZ, Néstor (2011), “Memoria, infancia y Guerra Civil: el mundo narrativo de Ana María Matute”, *Olivar*, Nº16 (pp.159-177).

BRANCIFORTE, Laura (2007), “Modelos de feminidad: una comparación entre el fascismo y el primer franquismo”, en *La otra dictadura: el régimen franquista y las mujeres* (eds. Amador Carretero, P.; Ruiz Franco, R.), Instituto de Cultura y Tecnología, Universidad Carlos III de Madrid (pp.49-65).

CABALLÉ, Anna (2009), *Unitat d'estudis biogràfics*, [consulta: 30 de noviembre 2016], disponible en <http://www.ub.edu/ebfil/ueb/>.

_____ (2012), “Malestar y autobiografía”, *Círculo de Lingüística aplicada a la Comunicación* 50 (pp.25-38).

CABALLERO Bonald, José Manuel (1995), *Tiempo de guerras perdidas*, Editorial Anagrama, Barcelona.

CABANILLES, Antònia (2007), “Las criadas de Penélope. Escribir la violencia”, *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*, nº 2, Universitat de València [consulta: 15 de mayo 2014], disponible en <http://www.uv.es/extravio>.

CABRA, Dolores (2004), “Aportaciones de A.G.E. a la memoria colectiva: los dibujos de los niños de la Guerra”, *Ebre* 38, Nº 2 (pp.101-110).

CAMBLOR Pandiella, Begoña (2007), “La ‘escena arcaica’ en la poesía de Aurora de Albornoz: un simulacro autobiográfico”, *Palabras reunidas para Aurora de Albornoz. Actas de las Jornadas celebradas en Luarca del 19 al 21 de diciembre de 2005*, Universidad de Oviedo, Ayuntamiento de Valdés (pp.39-52).

_____ (2010), “*Cronilíricas*, de Aurora Albornoz, en el contexto del memorialismo femenino del exilio”, *Revista Signa*, nº19, UNED (pp.235-253).

_____ (2010b), *Hacia todos los vientos. El legado creativo de Aurora de Albornoz*, Devenir, Madrid.

CARRIEDO Castro, Pablo (2005), “Breve revisión de la poesía social de posguerra (1939-1975): un ‘concepto de época’”, *Estudios humanísticos. Filología*, Nº 27 (pp.43-62).

CASTELLET, José María (1960), *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, Ed. Seix Barral, Barcelona.

_____ (1988), *Los escenarios de la memoria*, Editorial Anagrama, Barcelona.

_____ (2001), *Nueve novísimos poetas españoles*, Ediciones Península, Barcelona.

CAZORLA, Hezel (1986), “El retorno de Ulises: dos enfoques contemporáneos del mito en el teatro de Buero Vallejo y Antonio Gala”, *Hispanófila*, Nº87 (pp.43-51).

CERVERA Gil, Javier (1998), “Su segunda posguerra. Los refugiados republicanos en el Sur de Francia (1945-1947)”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie V., H.ª Contemporánea*, t.11 (pp.191-211).

CODDETTA, Carolina, (2000), “Autobiografía femenina y percepción del espacio público”, Ponencia para presentar en el XXII International Congress of the Latin American Studies Association, Miami, Florida.

COHEN, Arón (2012), *Historia y memoria colectiva*, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

CONDE, C. (1954), *Poesía femenina española viviente*, Arquero, Madrid.

_____ (1979), *Obra poética 1929-1966*. Segunda edición, Biblioteca Nueva, Madrid.

CIPLIJAIUSKAITÉ, Biruté (1986), “La novela femenina como autobiografía”, Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas : 22-27 agosto 1983 / coord. por A. David Kossoff, Ruth H. Kossoff, Geoffrey Ribbans, José Amor y Vázquez, Vol. 1 (pp. 397-405).

CUEVAS, Teresa (1985), *Cárcel de mujeres (1939-1945)*, Sirocco Books, Barcelona.

CUÑADO, Isabel (2007), “Despertar tras la amnesia: guerra civil y postmemoria en la novela española del siglo XXI”, *Dissidences. Hispanic Journal of Theory and Criticism*. 3.1.

CHACEL, Rosa (1972), *Desde el amanecer: autobiografía de mis primeros diez años*, Revista de Occidente, Madrid.

_____ (1999), *Estación. Ida y vuelta*, Espasa, Madrid.

CHAMPOURCIN, Ernestina (1978), *Primer exilio*, Ed. Rialp, Madrid.

- CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain (2007), *Diccionario de símbolos*, ed. Herder, Barcelona.
- CHOPERENA Armendáriz, Teresa (2009), “Intento formular mi experiencia de la guerra: El recuerdo de la infancia en tres poemas de Jaime Gil de Biedma”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid.
- CRUZ de Castro, M. (1992), *Romances de la Antigüedad Clásica*, Madrid.
- CRESPO Massieu, Antonio (2007), “La herida absurda. Francisca Aguirre (Alicante, 1930)”, *Viento Sur*, Nº 92 (junio 2007) (pp.117-122).
- DAVIS, Rocio G. (2000), “Mundos paralelos: un acercamiento a la fantasía en la literatura infantil”, *Rilce* (pp.491-500).
- DEBICKI, Andrew P. (1987), *Poesía del conocimiento. La generación española de 1956-1971*, Júcar, Barcelona.
- DELGADO, Javier (1990), *Carlos Barral “In memoriam”*, *Poesía en el campus*, Nº12.
- DEL ÁGUILA, Rafael, (2006) “Desmemoria y rememoración: la guerra y el franquismo hoy”, *Nuevas miradas sobre la Guerra Civil* (coord. Hugo García), *Historia y política*, núm. 16 (pp. 183-206).
- DEL OLMO Iturriarte, Almudena y DÍAZ de Castro (2012), *Écfrasis e imitación artística en la poesía hispánica contemporánea*, ed. Renacimiento Iluminaciones.
- DÍAZ de Castro, Francisco (2008), “Nanas para dormir desperdicios. Francisca Aguirre”, *El cultural. El Mundo* (Edición impresa 16/10/2008), [consulta: 21 de marzo del 2010], disponible en <http://www.elcultural.com/revista/letras/Nanas-para-dormir-desperdicios/24086>
- DÍAZ Yubero, Ismael (2003), “El hambre y la gastronomía. De la guerra civil a la cartilla de racionamiento”, *Estudios sobre consumo*, Nº66 (pp.9-22).
- DIEL, Paul (1976), *El simbolismo en la mitología griega*, Editorial Labor, Barcelona.
- DI FEBBO, Giuliana (2006), “Resistencias femeninas al franquismo. Para un estado de la cuestión”, *Cuadernos de Historia Contemporánea*, Vol.28 (pp.153-168).
- DOMÍNGUEZ Caparrós, José (1999), *Diccionario de métrica española*, ed. Alianza editorial, Madrid.
- DOMÍNGUEZ Prats, Pilar (2014), “Viejas y nuevas memorias de la Guerra Civil”, *STUDIA HISTORICA. Hª contemporánea*, Nº 32 (pp.285-298).
- DOÑA, Juana (2012 [1978]), *Desde la noche y la niebla: (mujeres en las cárceles franquistas)*, Horas y horas la editorial, Madrid.

- DULONG, Renauld (2004), “La implicación de la sensibilidad corporal en el testimonio histórico”, *Revista de antropología social*, N°13 (pp.97-111).
- EGIDO León, Ángeles (2001), “Trabajando con la memoria: exilio y fuente oral”, *Historia y Comunicación Social*, N° 6 (pp. 265-279).
- ESTEBAN Santos, Alicia (2006), “Esposas en guerra (Esposas del ciclo troyano)”, *Estudios griegos e indoeuropeos*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, (pp.85-106).
- ESTEVE Llobet, Lola (2014) “Articulación de terapias a través del tiempo: literatura y psicología”, *Septg (Sociedad Española de Psicoterapia y técnicas de grupo)* (pp.11-36).
- FEDERICI, Marco (2014), “L’arte como rifugi e presa di coscienza: un approccio alla poesia di Francisca Aguirre”, in Augusto Guarino (dir.) *Le geometrie dell’essere. Identità, identificazione, diversità nella recente letteratura spagnola*, Napoli, Pironti (pp. 167-185).
- FÉRNANDEZ Alba, Antonio... (1995) [et al.], *Arte y escritura*, ed. Universidad Salamanca, Salamanca.
- FERNÁNDEZ Urtasun, Rosa (2007), “Ernestina de Champourcin: una voz diferente en la Generación del 27”, *Hipertexto*, N°7 (pp.18-37).
- FORMICA, Mercedes (1982), *Visto y vivido, 1931-1937. Pequeña historia de ayer*, Ed.Planeta, Madrid.
- _____ (1984), *Escucho el silencio*, Ed. Planeta, Madrid.
- FRANCISCO Reina, Manuel (3 de febrero 2008), “Las nanas heridas”, *ABC*, [consulta: 30 de abril de 2010], disponible en http://www.abc.es/hemeroteca/historico-03-02-2008/abc/Domingos/cultura-las-nanas-heridas_1641609605016.html.
- GALLARDO López, María (1991), “Pervivencia del mito en tres autores actuales”, *Cuadernos de Filología Clásica (Estudios Latinos)*, ed. Univ. Complutense, Madrid.
- GALLEGO Díaz, Cristián (2006), “Aportes a la teoría del sujeto poético”, *Revista de Estudios Literarios*, N° 32.
- GARCERÁ, Fran (2015), “Angelina Gatell (1926)”, WEB POESCO, [consulta: 29 de diciembre de 2016], disponible en <http://www.poesco.es/fichas-bibliograficas/item/44-angelina-gatell-comas-1926.html>
- GARCÍA, Consuelo (1983), *Las cárceles de Soledad Real: una vida*, ed. Alfaguara, Madrid.
- GARCÍA, Miguel Ángel (2012), *La literatura y sus demonios. Leer la poesía social*. Ediciones Castalia, Madrid.

- GARCÍA Carcedo, Pilar (1995), *El ritmo en la poesía de Blas de Otero*, Tesis (Directora: DRA. Sabina de la Cruz García) Departamento de Filología Española II, Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid.
- GARCÍA Florindo, Daniel (2004), “El mito clásico como espacio crítico feminista y espacio lírico femenino en la poesía de Ana Rossetti” en Arriaga Flórez, Mercedes, *Mujeres, espacio & poder*, Arcibel, Sevilla (pp. 280-287).
- GARCÍA Jambrina, Luis (2000), *La promoción poética de los 50*, Colección Austral, Madrid.
- GARCÍA Martín, José Luis (2000), “Ensayo general (1966-2000). Francisca Aguirre”, *El cultural*, (Edición impresa, 06 de septiembre de 2000), [consulta: 30 de abril del 2010], disponible en <http://www.elcultural.com/revista/letras/Ensayo-general-1966-2000/3516>
- GARCÍA Mendoza, Sara Isabel (2006), “Los exilios de Ernestina de Champourcin”, *Sancho el Sabio*, Nº 25 (pp.181-202).
- GARCÍA Posada, Miguel (1979), *40 años de poesía española. Antología 1939-1979*, Cincel-Kapelusz, Madrid.
- GARCÍA Rodríguez, Javier y Conde Parrado, Pedro (2009), “‘Qué hubiera dicho Homero’: reflexiones sobre la presencia de la tradición clásica en la poesía española actual”, (Capítulo VIII), *Lo vivo lejano. Poéticas españolas en diálogo con la tradición* (coord. Marcela Romano), Editorial de la Universidad de Mar del Plata, Argentina (pp.165-185).
- GARCÍA Romero, Fernando (1997), “Observaciones sobre el tratamiento del mito de Ulises en el teatro español contemporáneo”, *Analecta Malawiana*, XX, 2 (pp.513-526).
- _____(1997b), “Sobre ‘Penélope’ de Domingo Miras”, *Epos*, XIII (pp.55-75).
- GATELL, Angelina (2006), *Mujer que soy. La voz femenina en la poesía social y testimonial de los años cincuenta*, Bartleby Editores, Madrid.
- GIRÁLDEZ, José Miguel (2014), “Francisca Aguirre habla de su vida con Félix Grande”, (publicado 01/03/2014), [consulta: 30 de marzo de 2014], disponible en “Radio Obradoiro”: www.elcorreogallego.es/tendencias/ecg/francisca-aguirre-habla-su-vida-felix-grande/idEdicion-2014-03-01/idNoticia-855712/#
- GONZÁLEZ Delgado, Ramiro (2005), “¿Casta, libertina o feminista? Penélope en el teatro español contemporáneo”, *La Ratonera: Revista asturiana de teatro*, Nº 13 (pp. 99-105).

- _____ (2005), “Penélope se hace a la mar: la remitificación de una heroína” en *Estudios clásicos. Órgano de la Sociedad Española de Estudios Clásicos*, Tomo XLVII, nº 128 (pp.7-21).
- _____ (2006), “Penélope/Helena en el teatro español de posguerra”, en *Stichomythia*, 4.
- GONZÁLEZ Fernández, Helena (2000), “Penélope y Antígona, dos miralls mítics de la literatura gallega de dones” en *Anuari de filologia. Secció G. Filologia Romànica*, Vol. XXII, nº 10 (pp.59-68).
- GONZÁLEZ, Magdalena (2009), “La generación herida. La Guerra Civil y el primer franquismo como señas de identidad en los niños nacidos hasta el año 1940”, *Revista de Historia* (Jerónimo Zurita), Nº84 (pp. 87-112).
- GONZÁLEZ Sanz, Alba (2011-2012), “La memoria de la educación en las autobiografías de autoras españolas de preguerra”, *Archivum*, LXI-LXII (pp.179-214).
- GRANDE, Félix (1986), *Memoria del flamenco*, ed. Punto de Lectura, Madrid.
- HARRIS, Carolyn J. (2003), “Myth, role and resistance in Itziar Pascual's”, *Las voces de Penélope” Gestos: teoría y práctica del teatro hispánico*, Nº 36, (pp. 91-101).
- HERNANDEZ, Antonio (1978), *Una promoción desheredada: La poética del 50*, Zero, Madrid.
- HERMOSILLA Álvarez, María Ángeles (2011), “La poesía de mujeres en España: la búsqueda de una identidad”, *Aflige: Revista de Filología*, Nº 23 (pp.65-88).
- HUGUET, Montserrat (2013), “Memoria del primer franquismo: mujeres, niños y cuentos de infancia” En Cagnolati, A, *Sobre Donne e bambini*, Italia (En prensa).
- HUMBERT, Juan (2007), *Mitología griega y romana*, ed. Gustavo Gili, Barcelona.
- INESTRILLAS, María del Mar (2002), *Exilio, memoria y autorepresentación: la escritura autobiográfica de María Zambrano, María Teresa León y Rosa Chacel*, Tesis doctoral (director Dr. Stephen J. Summerhill), The Ohio State University.
- JAIM Etcheverry, Guillermo (2005), “El cerebro que huele”, *MEDICINA*, Volumen 65, Nº 2, Buenos Aires (pp.170-172).
- JARÁIZ Franco, Pilar (1983), *Historia de una disidencia*, ed. Planeta, Barcelona.
- JATO, Mónica (2008), *María Beneyto. El laberinto de la palabra poética*, Estudis Universitaris, Institució Alfons El Magnànim, Valencia.
- JIMÉNEZ, José Olivio (1964), *Cinco poetas del tiempo*, Ínsula, Madrid.
- _____ (1972), *Diez años de poesía española (1960-1970)*, Ínsula, Madrid.
- _____ (1977), “La crítica ante el tema de Antonio Machado y su relación”, *Inti: Revista de literatura hispánica*, Vol.1, Nº5, Article 3 (pp.14-39).

- JIMÉNEZ, José Olivio y MORALES, Carlos Javier (2002), *Antonio Machado en la poesía española. La evolución interna de la poesía española. 1939-2000*, Ed. Cátedra, Madrid.
- JIMÉNEZ Martos, Luis (1961), *Nuevos poetas españoles*, Ed. Ágora, Madrid.
- JÚDICE, Nuno (2007), “Crítica y creación”, *Literatura: teoría, historia y crítica*, N° 9 (pp.381-387)
- JULIÀ, Santos (2006), “Bajo el imperio de la memoria”, *Revista de Occidente*, N° 302-303 (pp.7-20).
- JURADO Morales, José (2103), “El discurso cívico y humanizado de Francisca Aguirre”, *Ámbitos. Revista de estudios de ciencias sociales y humanidades*, N° 29 (pp.33-39).
- KAVAFIS, C (1999), *Antología poética*. Edición y traducción, Pedro Bádenas de La Peña, Alianza Editorial, Madrid.
- KLIBANSKY, Raymond; Panosfsky, Erwin y Saxl, Fritz (1991), *Saturno y la melancolía*, ed. Alianza Forma, Madrid.
- LANZ, Juan José (2008), “Luces de cabotaje: La poesía de la transición y la generación de la democracia en los albores del nuevo milenio”, *Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, N°13 (pp.25-48).
- _____ (2009a), *Conocimiento y comunicación. Textos para una polémica en el medio siglo*, Palma, Universidad de las Islas Baleares.
- _____ (2009b), *Las palabras gastadas. Poesía y poetas del Medio Siglo*, Ed. Renacimiento Iluminaciones, Salamanca.
- LAS SANTAS, Adelaida (1983), *Versos con faldas (Breve historia de una tertulia literaria fundada por mujeres en el año 1951)*. Pról. de Gloria Fuertes, Gráficas Do-Mo, Madrid.
- LECHNER, J. (1975), *El compromiso en la poesía española del siglo XX. Parte Segunda: de 1939 a 1974*, Universitaire Pers Leiden, Leiden.
- LEE, Rensselaer (1982), *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*, (traducción de Consuelo Luca de Tena), ed. Cátedra, Madrid.
- LEJEUNE, Phillipe (1994), *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Ed. Megazul-Endymion, Madrid.
- LEÓN, María Teresa (1998 [1970]), *Memoria de la melancolía*, (Edición de Gregorio Torres Nebrera), ed.Castalia, Madrid.
- LEONETTI, Francesca (2014), “Francisca Aguirre o la poesía como testimonio de ausencias”, *Esilio, destierro, migrazioni*, (pp.81-94).

- LIZARRAGA Vizcarra, Isabel (2011), “Isabel Oyarzábal Smith: Autobiografía y memoria”, *Brocar*, 35 (pp.39-63).
- LÓPEZ, Aurora (1999), “Interpretaciones de Penélope desde el mundo clásico al nuestro”, *Contemporaneidad de los clásicos en el umbral del tercer milenio: actas del congreso internacional de los clásicos. La tradición grecolatina ante el siglo XXI (La Habana, 1 a 5 de diciembre de 1998)* (coord. Alvarez Morán, María Consuelo y Rosa María Iglesias Montiel), Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, Murcia (pp.329-338).
- LÓPEZ FÉREZ, Juan Antonio (2003), “Notas sobre la Penélope de la Odisea” en *Penélope y Ulises*, ed. F. De Oliveira, Coimbra (pp.35-62).
- LÓPEZ, Helena (2007), “Memoria de la guerra civil española. Entre el sol y la tormenta de Sara Berenguer”, *Lectora*, 13 (pp.251-258).
- LÓPEZ-PASARÍN, Basabe (2007), “La poesía de la Generación española del 50”, *Cuadernos Canela*, Vol.XVIII (pp.27-43).
- LUENGO, Ana (2006), “Donde arde la memoria”, *Olivar*, N° 8, (107-126).
- LUENGO, Elvira (2012), “María Zambrano: la confesión: género literario como lenguaje del sujeto”, *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 18 (pp.272-298).
- LUPPI, Juan Pablo (2010), “La nada del yo que soy”. Desestabilizaciones de la autobiografía en la teoría literaria hacia fines de los '70, *Enfoques*, vol. XXII, N° 1 (pp. 5-14).
- MAGALLANES Latas, Fernando (1996) “El acercamiento al texto literario de carácter autobiográfico: puntos de partida terminológicos y conceptuales”, *Revista de Filología Alemana*, Servicio de Publicaciones UCM, Madrid, N° 4 (75-82).
- MAINER, José-Carlos (2001), *¿Todavía hay compromiso? Poesía y globalización. Poesía en el campus*, N° 49.
- MANGINI, Shirley (1996), “Resistencia a la memoria y memorias de resistencia”, *DUODA Revista d'Estudis Feministes*, N° 10.
- MAÑAS Martínez, Mar (2008) “Penélope (y Ulises) en la dramaturgia femenina contemporánea”, *Amaltea: revista de mitocrítica*, N° 0, (pp.277-302).
- MARCHÁN, Susana (2001), “El discurso sexualizado en la reelaboración del mito de Penélope”, en *Contexto*, Segunda etapa-Vol.5, n° 7, julio/diciembre.
- MARINA Bedia, Marta (2004), “La infancia en la poesía de José Hierro. (Ecos Simbolistas y Modernistas)”, *Hesperia: Anuario de Filología Hispánica*, VII.

MARINA Sáez, Rosa María (2001-2003), “Penélope, Ulises y la Odisea en la poesía española contemporánea escrita por mujeres” en *Tropelías: Revista de la literatura y literatura comparada* nº 12-14 (pp.271-284).

_____ (2002), “El mundo clásico en la poesía de Francisca Aguirre”, *Nova et vetera: nuevos horizontes de la Filología latina*, (coord. por A. Espigares, A. María Aldama, María F. del Barrio), Vol. 2, (Nuevos horizontes de la filología latina) (pp. 751-759).

MARTÍNEZ Cachero Rojo, María (1990), “¿Generación del 50, poetas del 50?”, *La voz De Asturias*.

MARTÍNEZ, Josebe (2007), *Exiliadas. Escritoras, Guerra civil y memoria*, ed. Montesinos.

MASSANET, Lydia (1998), *La autobiografía femenina española contemporánea*, Ed. Fundamentos, Madrid.

MONTEJO Gurruchaga, Lucía y BARANDA Leturio, Nieves (coordinadoras) (2002), *Las mujeres escritoras en la historia de la Literatura Española*, UNED Ediciones.

MONTES Doncel, Rosa Eugenia (2005), “Aportaciones a la crítica feminista”, *Káñina. Revista Artes y Letras*, Universidad Costa Rica, Vol. XXIX (1 y 2) (pp.89-109).

MONTSENY, Federica (1987), *Mis primeros cuarenta años*, ed. Plaza & Janes Editores, Barcelona.

MOSQUERA Cabrera, Ileana (2013), “Influencia de la música en las emociones” *Realitas, Revista de Ciencias Sociales, Humanas y Artes*, 1 (2), (pp.34-38).

MUDROVIC, Michael W. (2011), “In search of a moral compass: “Negativos”, a poetic sequence by Francisca Aguirre”, *Anales de la literatura española contemporánea*, (ALEC), Vol. 36, Nº 1 (pp.163-186).

MUÑOZ, Marianela (2007), “Nostalgia, Guerra Civil y Franquismo en la narrativa española de finales del siglo XX”, *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, XXXIII, Nº 2 (111-123).

NIEVA de la Paz, Pilar (2006), “Voz autobiográfica e identidad profesional: Las escritoras españolas de la Generación del 27”, *Hispania*, Vol. 89, Nº 1 (pp.20-26).

NOGUEROL Jiménez, Francisca (2008), “Un canto a la rebeldía: Heroidas y más en la última literatura escrita por mujeres”, *Taller de letras*, Nº43 (pp.89-104).

NÚÑEZ Díaz Balart, Mirta (2001), “La infancia “redimida”: el último eslabón del sistema penitenciario franquista”, *Historia y comunicación social*, Nº6 (pp.137-148).

OLIVAN, Lorenzo (2007), *Francisca Aguirre. Poesía en el campus. Revista de poesía* (marzo).

OLIVARES, Rosa (2007), “A través de la ventana”, *Exit, Imagen y Cultura*, nº 26 (mayo-julio 2007) (pp.16-23).

OROZCO Alonso, M^a Teresa, MIGUEL-TOBAL, Juan José (2011), “Música streaming y estado de ánimo. Diferencias de género”, *Revista electrónica de motivación y emoción*, Nº14 (pp.1-26).

ORTIZ Heras, Manuel (2006), “Memoria social de la guerra civil: la memoria de los vencidos, la memoria de la frustración”, *HAOL*, Nº10 (pp.179-198).

PALOMO, M^a del Pilar (1988), *La poesía en el siglo XX (desde 1929)*, ed. Taurus, Madrid.

PAYERAS Grau, María, (1997), *Memorias y suplantaciones: la obra poética de José Manuel Caballero Bonald*, Ed. Prensa Universitaria, Universitat de les Illes Balears.

_____ (2007), “Las promociones poéticas femeninas de la posguerra ante su oficio: Cuestiones de autoría”, *Actas del III Congreso Internacional CELEHIS de Literatura (Española, Latinoamericana y Argentina)*.

_____ (2008), “La voz reprimida de la mujer en las generaciones poéticas de posguerra”, *Texturas. Estudios Interdisciplinarios sobre el Discurso*, Nº8, (pp.171-180).

_____ (2009a), *Espejos de palabra. La voz secreta de la mujer en la poesía española de posguerra (1939-1950)*, UNED, Madrid.

_____ (2009b), “Francisca Aguirre ante la mar de Homero” (capítulo IV), en *Lo vivo lejano. Poéticas españolas en diálogo con la tradición* (Coord. Marcela Romano), Universidad Nacional de Mar de Plata, Argentina (pp. 81-100).

_____ (2009c), “La odisea de Penélope” en *Héroes, mitos y monstruos en la literatura española contemporánea* (coord. por Fidel López Criado), ed. Andavira, Grupo de Investigación de la Universidade da Coruña (pp. 281-288).

_____ (2013a), *Desde las orillas. Poetas del 50 en los márgenes del Canon*, ed. Renacimiento, Iluminaciones, Sevilla.

_____ (2013b), “Pilar Paz Pasamar en su creación poética inicial. Persiguiendo verdades”, *Ámbitos. Revista de estudios de ciencias sociales y humanidades*, Nº 29 (pp.21-31).

_____ (2016), *Fuera de Foco. Aproximaciones a la diversidad poética del medio siglo*, Visor Libros, Madrid.

PAZ Pasamar, Pilar (1964), *La mujer y la poesía de lo cotidiano*, Colección Ateneo, Madrid.

- _____ (2013), *Ave de mí palabra fugitiva (poesía 1951-2008)*, Edición y prólogo de Ana-Sofía Pérez Bustamante, Ayuntamiento/ Diputación, Cádiz.
- PAZOS, María Luisa (2002), *La generación poética de los niños de la guerra*, La Busca Edicions, Barcelona.
- PENAS Varela, Ermitas (1986), “Autoría ficticia y perspectivismo literario”, *Revista Adaxe*, Nº 2 (pp. 7-13).
- PÉREZ-BUSTAMANTE Mourier, Ana-Sofía (2007), *Revista Atlántica de Poesía*, núm. 31, Dossier dedicado a Pilar Paz Pasamar.
- _____ (2015), *Cantar, cantar, cantar es lo que importa*, Junta de Andalucía, Centro Andaluz de las Letras.
- PÉREZ Miranda, Iván (2007), “Penélope y el feminismo. La reinterpretación de un mito” en *Foro de Educación* nº 9 (pp.267-278).
- PINEDA Novo, Daniel (2007) “Lorca y el flamenco”, *Monteagudo*, Época 3, Nº12 (pp.169-184).
- PLATÓN, (1871) *Fedón. Obras Completas de Platón*, Tomo V, Ed. Medina y Navarro, Madrid.
- PLAZA Agudo, Inmaculada (2011), *Imágenes femeninas en la poesía de las escritoras españolas de Preguerra (1900-1936)* Tesis doctoral (directora Pilar Nieva-de la Paz), Universidad de Salamanca, Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana.
- POLLAK, Michael (1989), “Memoria, olvido, silencio”, *Revista Estudios Históricos*, Río de Janeiro, Vol.2, Nº 3 (pp.3-15).
- PONCE, Isabel y OLIVER Juan Jesús (2014), “Diario de una maestra: desde y sobre la Guerra Civil Española”, *Cartaphilus. Revista de investigación y crítica estética*, Nº13 (pp.222-243).
- PONS Prades, Eduardo (2005), *Los niños republicanos en la guerra de España*, ed. Oberon, Madrid.
- POTOK, Magda (2012), “Estrategias literarias para la recuperación de la memoria histórica. La narrativa actual frente a la Guerra Civil”, *Études Romanes de BRNO*, Nº 33, 2 (pp.9-20).
- PRIETO De Paula, Ángel Luis (2002), *Poetas españoles de los cincuenta. Estudio y antología*, ed. Almar.
- PROUST, Marcel (1969), *En busca del tiempo perdido. 1. Por el camino de Swan*, (traducción Soledad Salinas de Marichal y Jaime Salinas), Alianza Editorial, Madrid.

- PROVENCIO, Pedro (ed.) (1988), *Poéticas españolas contemporáneas. I. La generación del 50*, Hiperión, Madrid.
- PUERTAS Moya, Francisco Ernesto (2005), “Una puesta al día de la teoría autoficticia como contrato de lectura autobiográfica”, *Revista de la Asociación Española de Semiótica*, Nº 14 (pp. 299-330).
- QUIÑONES, Francisco (1995), “Días sin brillo, años de desesperanza: la narrativa de Josefina R.Aldecoa”, *Lectora 1* (pp.111-119).
- RAMOS Palomo, María Dolores (1997), “Memorias de la Guerra Civil Española y el exilio. El lenguaje de los perdedores”, *Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, 19-2, Málaga (pp.283-292).
- REINA, Francisco Manuel (2002), *Mujeres de carne y verso: antología poética femenina en lengua española del siglo XX*, La esfera literaria, Madrid.
- RICARDO Morales, José (1994), *Estilo, pintura y palabra*, Ed. Cátedra, Madrid.
- RICO, Francisco (1999), *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea: 1939-1975*, Ed.Crítica, Barcelona, Vol.8/1.
- RICO, Francisco y Yndurain, Domingo (2004), *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea: 1939-1980*, Ed. Crítica, Vol.8.
- RICO, Manuel (2011), “Historia de una anatomía”, *Babelia, El País* (Edición impresa 8, enero, 2011), [consulta: 25 de febrero de 2012], disponible en http://elpais.com/diario/2011/01/08/babelia/1294449164_850215.html
- RIERA, Carme (1988), *La escuela de Barcelona: Barral, Gil de Biedma, Goytisolo: el núcleo poético de la generación de los 50*, ed. Anagrama, Barcelona.
- _____ y PAYERAS, María (eds.) (2009), *1959: De Collioure a Formentor*, Biblioteca Filológica Hispánica, Visor Libros, Madrid.
- RIOUX, Jean-Pierre, (1997) “La memoria colectiva”, *Para una historia cultural* (coord. Jean-Pierre Rioux y Jean François Sirinelli), ed.Taurus, México (pp.341-373).
- RIVERA Garretas, María Milagros (1999- 2000), “La autobiografía, ¿género femenino?”, *Lectora: revista de dones i textualitat*, Nº 5-6 (pp.85-87).
- RODRIGO, Javier (2006) “La Guerra Civil: “Memoria”, “Olvido”, “Recuperación” e “Instrumentación”, *Hispania Nova, Revista de Historia Contemporánea*, Nº 6.
- RODRÍGUEZ Blanco, Eugenia (1994), “Penélope: una mujer de recursos”, en Villa Polo, Jesús, Vicente Picón García, María Esperanza Torrego Salcedo y Luis Miguel Macía Aparicio (coord.), *Quid ultra faciam?: trabajos de griego, latín e indoeuropeo en conmemoración de los 25 años de la Universidad Autónoma de Madrid*, Ediciones

- Universidad de Salamanca, Madrid (pp. 187-192).
- RODRÍGUEZ, Claudio (2004), *Poesía completa (1953-1991)*, (Prólogo de Antoni Mari), ed. Círculo de Lectores, Barcelona.
- RODRÍGUEZ, Francisco (2000), “El género autobiográfico y la construcción del sujeto autorreferencial”, *Revista Filología y Lingüística*, XXVI(2) (pp.9-24).
- ROIG, Montserrat (1984), “Mujer y literatura”, *Boletín Informativo de la Fundación Juan March* (pp.3-14)
- RODRÍGUEZ Marcos, J. (2011), “Francisca Aguirre”, *El País*, [consulta: 3 de marzo de 2012], disponible en (<http://www.rengloneszurdos.com/2011/11/francisca-aguirre.html>).
- ROMERA Castillo, José, (1992) “Escritura autobiográfica de mujeres en España (1975-1991), *AIH ACTAS. IRVINE, Centro Virtual Cervantes*.
- _____ (1992), “Escritos autobiográficos y teatro de la época (1916-1939), *El teatro en España: entre la tradición y la vanguardia 1918-1939* (coord. por Dru. Dougherty, María Francisca Vilches de Frutos) (pp.205-320).
- _____ (1994) “Escritura autobiográfica de mujeres en España (1975-1991)”, *Actas Irvine-92: [Actas de XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas] / coord. por Juan Villegas, Vol. 2, (La mujer y su representación en las literaturas hispánicas)* (pp.140-148).
- _____ (2009), “La memoria histórica de algunas mujeres antifranquistas”, Ejemplar dedicado a: La memoria literaria del franquismo, *Anales de literatura española*, N° 21 (pp.175-188).
- _____ (2010), “La escritura (auto)biográfica y el seliten@t: guía bibliográfica, *Revista Signa* 19 (pp.333-369).
- ROVIRA, Pere (1996), *Los poemas necesarios. Estudios y notas sobre la poesía del medio siglo*, Universitat de les Illes Balears, Col·lecció d’Assaigs, Palma.
- RUIZ Torres, Pedro (2007), “Los discursos de la memoria histórica en España”, *HISPANIA NOVA, Revista de Historia Contemporánea*, N° 7.
- RUIZ-VARGAS, José María (2006), “Trauma y memoria de la Guerra Civil y de la dictadura franquista”, *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea*, N° 6.
- SÁENZ Herrero, Jorge (2004), “Cinco visiones femeninas de Penélope en la poesía española contemporánea” en Arriaga Flórez, Mercedes, *Mujeres, espacio & poder*. Arcibel, Sevilla (pp. 623-634).
- SAHAGÚN, Carlos (1996), *Poesía en el campus* (coordinadora María Ángeles Naval), Número 35, Zaragoza.

- SALABERT, Miguel (1988), *El exilio interior*, ed. Anthropos, Barcelona.
- SÁNCHEZ Palencia, Ángel (1996), “ ‘Catarsis’ en la poética de Aristóteles”, *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, Madrid (pp. 127-147).
- SÁNCHEZ Zapatero, Javier (2011), “Escritura autobiográfica y traumas colectivos: de la experiencia personal al compromiso universal”, *Revista de Literatura*, 2011, julio-diciembre, vol. LXXIII, N°146 (pp.379-406).
- SANJUÁN Álvarez, Marta (2011), “De la experiencia de la lectura a la educación literaria. Análisis de los componentes emocionales de la lectura literaria en la infancia y la adolescencia”, *Ocnos*, 7 (pp.85-100).
- SANZ, Martín (2001), “Al final lo único que merece la pena es escribir y jugarse la vida en ello”, 13/11/2001, Web *El mundo*, [consulta: 15 de marzo del 2013], disponible en <http://archive.li/http://www.ua.es/dossierprensa/2001/11/13/28.html>
- SCARANO, Laura (2011a), “Metapoeta: El autor en el poema”, *Boletín Hispánico Helvético*, 17-18 (pp.321-346).
- _____ (2011b), “Poesía y nombre de autor: Entre el imaginario autobiográfico y la autoficción”, *CELEHIS –Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, Año 20, N° 22, Mar de Plata, Argentina (pp.219-239).
- SECUNDINO, Petra (coordinadora), (2009) *Poesía del siglo XX en lengua española*. (Selección y estudio), Consejería de Educación, Embajada de España en Francia, París.
- SERGIA Guiral Steen, María (2005), “El tejeteje de Carmen Martín Gaité en *El cuarto de atrás*”, *Revista de Estudios Literarios*, N°29.
- SIERRA, Juan Carlos (2013), *La Generación del 50 para niños y jóvenes*, Ediciones de la Torre, Madrid.
- SINNOT, Anthony (2003), “Sociología del olor”, *Instituto de Investigaciones Sociales. Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 65, núm. 2, México, D. F. (pp. 431-464).
- SOLER Sasera, Eva (2006), “Las voces antiguas: la Guerra Civil española en algunas memorias y autobiografías del exilio literario de 1939”, *Olivar*, N°8 (pp.249-261).
- TAILLOT, Allison (2009), “A prueba del tiempo: las intelectuales antifascistas españolas entre silencio oficial y lucha por la memoria”, HAOL, Université Paris Ouest Nanterre-La Défense, France, N° 19 (pp.29-39).
- THOMPSON, David R. (2002), “Cambiar de vestuario a Lady Godiva: la revisión de mitos en la poesía española contemporánea escrita por mujeres”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid

_____ (2008), *Return to Ithaca: Contemporary Revisions of Penelope in Spanish Women's Literature*, American Association of Teachers of Spanish and Portuguese, 91, 2 (pp. 320-330).

TRUEBA Mira, Virginia (2002), “La autobiografía femenina: la mujer como escritura (sobre Felicidad Blanc)”, *Hesperia*, Anuario de Filología Hispánica, V (pp.175-194).

UGALDE, Sharon Keefe (2000), “La poesía de María Victoria Atencia o cómo contener el vuelo de la gentil oropéndola”, *Actas del Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, (coord. Florencio Sevilla Arroyo, Carlos Alvar Ezquerra), Vol.2 (pp.672-680).

_____ (2006), “Poesía española en castellano escrita por mujeres (1970-2000): bosquejo a grandes pinceladas”, *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura*, CLXXXII (pp.651-659).

_____ (2007), *En voz alta. Las poetas de las Generaciones de los 50 y 70*, Hiperión, Madrid.

_____ (2011), “Traumatic memories in Poetry of Francisca Aguirre”, *Ojancano: revista de literatura española*, N°40, (pp.7-20).

ULACIA Altolaguirre, Paloma (1990), *Concha Méndez: Memorias habladas, memorias armadas*, ed. Mondari, Madrid.

VÁSQUEZ Rocca, Adolfo (2006), “Peter Sloterdijk: La música de las esferas y el olvido del ser desde todos los altavoces”, *Konvergencias: Revista de Filosofía y Culturas en Diálogo*, N° 12 (pp.1-6).

VIÑAO, Antonio (1999), “Las autobiografías, memorias y diarios como fuente histórico-educativa: tipología y usos”, *Sarmiento: Anuario galego de historia da educación*, N°3 (pp. 223-258)

VV.AA. (1989), *Poesía en el Campus. 1987-88 y 1988-89. Revista oral de poesía*, (coordinador Javier Delgado), Números 1 al 7.

_____ (2000), *Poesía histórica y (Auto)biográfica (1975-1999)*. Actas del IX Seminario Internacional del Instituto de Semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías de la UNED, Ed. Visor, Madrid.

_____ (2002a), *El grupo poético del 50, 50 años después: actas del Congreso 99* [celebrado en Jerez de la Frontera los días 17, 18 y 19 de noviembre de 1999].

_____ (2002b), *Las mujeres escritoras en la historia de la Literatura Española*, (coord. Lucía Montejo Gurruchaga y Nieves Baranda Leturio), UNED Ediciones.

_____ (2004), *Garcilaso, juventud creadora*, Edición facsímil, Visor libros, Madrid.

_____ (2014), *Mitologías hoy. Puentes literarios transatlánticos: la relación de José Agustín Goytisolo y su generación con la América Hispana*, Vol.9., (coord. Carme Riera y Fernanda Bustamante), [consulta: 16 de enero de 2017], disponible en <http://revistes.uab.cat/mitologies/issue/view/v9>.

WILCOX, John C. (1992), "A reconsideration of two Spanish Women Poets: Angela Figuera Aymerich and Francisca Aguirre", *Studies in 20th Century Literature*, Vol.16, Iss.1, Art.5 (pp.65-92).

ZAMBRANO, María (1989), *Delirio y destino (Los veinte años de una española)*, Narrativa Mondadori, Madrid.

ZULUETA, Carmen (2000), *La España que pudo ser: memorias de una institucionista republicana*, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, Murcia.