

La enunciación lírica y los ecos del dolor en la obra de senectud de Francisca Aguirre: construcción de un discurso de la memoria

The lyrical enunciation and echoes of pain in Francisca Aguirre's late works: constructing a discourse of memory

ANDRÉS DE JESÚS SEGURA AMANCIO

Dirección postal completa de la institución: Universidad del País Vasco (UPV/EHU), Facultad de Letras, P.º de la Universidad, 5, 01006 Vitoria-Gasteiz, Álava.

Dirección de correo electrónico: segura.amancioandres@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1204-3919>

Recibido/Received: 02/06/2023. Aceptado/Accepted: 25/07/2023.

Cómo citar/How to cite: De Jesús Segura Amancio, Andrés, “La enunciación lírica y los ecos del dolor en la obra de senectud de Francisca Aguirre: construcción de un discurso de la memoria”, *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, 21 (2023): 211-243. DOI: <https://doi.org/10.24197/sxxi.21.2023.211-243>

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC-BY 4.0\)](#). / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](#).

Resumen: Este artículo explora la poesía de senectud de Francisca Aguirre, para abordar los postulados de la enunciación lírica y los ecos del dolor que permiten identificar su obra como testimonio histórico. Para ello, se profundiza en los aspectos de la memoria personal y colectiva, la identidad y el lenguaje y obra poética como mecanismo y lugar de resistencia contra el paso del tiempo u otros discursos que se intenten imponer y no se correspondan con la realidad histórica. De esta manera, se erige una memoria pragmática en la que no solo se recuerda, sino que se hace recordar.

Palabras clave: Enunciación lírica; memoria personal; memoria colectiva; dolor; cuerpo; comunidad.

Abstract: This article explores Francisca Aguirre's poetry in her later years, addressing the principles of lyrical enunciation and echoes of pain that allow us to identify her work as a historical testimony. To achieve this, it delves into aspects of personal and collective memory, identity, and language, considering her poetic work as a mechanism and space of resistance against the passage of time or other discourses that may seek to impose themselves and not correspond to historical reality. In this way, a pragmatic memory is established, in which not only is one remembered, but one also ensures remembrance.

Keywords: Lyrical enunciation; personal memory; collective memory; pain; body; community.

Sumario: Introducción; 1. Autobiografía y ficción en la obra de senectud de Aguirre: la construcción de un discurso de la memoria; 2. Los ecos del dolor: cuerpo, memoria y comunidad en la última poesía de Aguirre; 3. Conclusiones; 4. Bibliografía.

Summary: Introduction; 1. Autobiography and fiction in Aguirre's late works: constructing a discourse of memory; 2. Echoes of pain: body, memory, and community in Aguirre's last poetry; 3. Conclusions; 4. Bibliography

INTRODUCCIÓN

La obra poética de Francisca Aguirre, en su conjunto, está marcada por la experiencia del dolor, de la pérdida y por la presencia de la memoria personal y la histórico-social. Estos aspectos dificultan, en varias de sus composiciones, especialmente en las de su ciclo de senectud, el establecimiento de un sujeto poético preciso. Esto es: no se da una concreción respecto al plano autobiográfico de la voz poemática o si, por el contrario, se establece un juego ficcional a través del “yo” lírico. Asimismo, otra consecuencia derivada de estas cuestiones iniciales es la conversión del cuerpo en núcleo poético, ya que no solo es el foco de representación de las emociones más intensas de la poeta, sino también el lugar en el que se narra una memoria personal que deviene social.

Así pues, ambas consideraciones permiten que el eje vertebrador de la poesía aguirreana se asiente en el plano autobiográfico. Francisca Aguirre nace el 27 de octubre de 1930 en Alicante, seis años antes de que estalle la Guerra Civil. Por este motivo, desde muy temprana edad, su vida estuvo marcada por la inestabilidad, la tragedia y el trauma. Concretamente, son estos aspectos biográficos los que se levantan como pilares de su poesía (Oliván, 2007: 5): la salida de su familia a Madrid, Valencia y, posteriormente, a Barcelona, siguiendo el recorrido del gobierno republicano; el exilio temporal de la familia en Francia, con la intención de emigrar a América para refugiarse de los sucesos bélicos que azotan a la Europa del momento; el regreso a una España decadente, después de la frustrada salida a América debido a la ocupación de Francia por las Fuerzas del Eje; el encarcelamiento de su padre —el pintor Lorenzo Aguirre— por las autoridades franquistas, y su posterior condena a garrote vil por su vinculación y apoyo al bando republicano; el traumático paso por conventos y colegios religiosos junto a sus hermanas; el asilo que encuentra en las distintas formas artísticas —literatura, música y cine—, como forma de evadirse de una realidad dolorosa; la admiración y

determinación que despertaron en ella su madre y su abuela por la manera en que afrontaron unos momentos dominados por la escasez de recursos materiales y el hambre que azotaba a todo el territorio español; y, finalmente, su paulatino desarrollo personal. Puesto que se reintegra en la sociedad mediante su labor como secretaria de empresa, su asidua asistencia a diversas tertulias literarias que suponen un punto de inflexión en su obra literaria, por las relaciones establecidas con personalidades de este ámbito —como, por ejemplo, los poetas Luis Rosales y Félix Grande—, a los que dedica varias de sus composiciones.

En virtud de estos datos, nace mi interés por explorar la poesía de Francisca Aguirre, específicamente su obra de senectud. Una atención que se ve reforzada por el hecho de que la poeta alicantina forma parte de esa nómina de autoras cuya obra ha servido para abordar desde distintas perspectivas la poesía producida en la segunda mitad del xx, al igual que la de otras poetas, que hasta ahora habían recibido poca o ninguna atención por parte de la crítica, como Ángela Figuera, María Victoria Atencia, Julia Uceda, María Beneyto o Pilar Paz Pasamar. Figuras que, actualmente, están ganando mayor visibilización gracias a la intensa labor de recuperación que se está llevando a cabo de mujeres escritoras. Este aspecto puede observarse, por ejemplo, en el foco que pusieron sobre sus nombres las antologías *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española*, de Noni Benegas y Jesús Munárriz (1997); *Mujer que soy. La voz femenina en la poesía social y testimonial de los años cincuenta*, de Angelina Gatell (2006); *En voz alta. Las poetisas españolas de las generaciones de los 50 y 70*, de Sharon Keefe Ugalde (2007); y, de más reciente publicación, *Ellas cuentan la guerra. Las poetisas españolas y la guerra civil*, de Reyes Vila-Belda (2021).

Por lo tanto, la fundamentación que impulsa esta investigación es, por un lado, complementar los estudios realizados hasta ahora sobre una poeta todavía no tan conocida en muchos espacios académicos nacionales e internacionales; situación que se puede atribuir a la poca cantidad de estudios existentes sobre su poesía. En este caso, destacan los artículos de José Jurado Morales (2013), que analiza una concepción ética y un discurso cívico de la poesía de Aguirre; Marco Federici (2014), que ahonda en la idea del arte como refugio, de acuerdo al tratamiento que Aguirre hace en sus poemas de las distintas disciplinas artísticas; Noni Benegas (2015), una entrevista en la que Aguirre defiende la importancia de las palabras en relación con el lugar destacado que debe ocupar la memoria en la actualidad; Concepción Bados Ciria (2015), que aborda el modo en el

que ha influido la etapa vital de senectud en la obra de Aguirre y de otras poetas; Cecilia Asurmendi de Fernández (2015), que profundiza en el modo y función que ocupa la escritura del yo en la poesía aguirreana; Sergio Fernández Martínez (2019), el primero en analizar la dimensión del cuerpo en la poesía aguirreana; Pilar Nicolás Martínez (2022), que insiste en la investigación de las etapas de la infancia y la vejez tanto en la obra de Aguirre como en la de otros autores.

Por otra parte, se encuentran las investigaciones de Sharon Keefe Ugalde, en las que, primeramente, urde un panorama poético alrededor de la escritura femenina entre los años 1970-2000 (2006), para después rescatar a aquellas poetas poco o nada conocidas pertenecientes a las generaciones de los 50 y 70 (2007). Y, finalmente, las tesis doctorales de Lorena Culebras Carnicero (2018), que aborda las dimensiones de historia y memoria en la poesía aguirreana, y Cecilia Lucía Asurmendi (2021), centrada en el plano lingüístico y la forma en la que el sujeto lírico encuentra refugio en la esfera literaria aguirreana.

En esta línea, con el fin de ofrecer un análisis de su obra de senectud, se toman en cuenta los poemarios *La herida absurda* (2006), *Nanas para dormir desperdicios* (2008) *Historia de una anatomía* (2010) y *Una larga dolencia* (2017). Las razones que justifican esta selección son la edad en la que Aguirre publica la primera de estas obras, 76 años. Límite de edad marcado por Díez de Revenga —autor que sienta las bases sobre los estudios de la poesía de senectud—, pues considera que es la etapa correspondiente a la “vejez” del poeta. Y, en segundo lugar, porque estas obras son las que tratan de manera más recurrente y profunda la visión sobre el pasado, el presente y el futuro que inserta Aguirre en las composiciones que las conforman. Por tanto, la vejez aguirreana, prelude de la muerte, pasa a configurarse como una etapa de estructura propia y diferenciada de otras porque es donde aflora de manera más intensa y reiterada los tres marcos o pilares sobre los que se asienta su última poesía: la derrota histórica, el abandono emocional y el deterioro físico. A su vez, estos son elementos que conforman una derrota cotidiana (Payeras Grau, 2013: 207) que, si bien comenzaba a ser constituida y enunciada en las obras anteriores a su silencio (entre 1978 y 1996), no condicionaba su existencia, la apreciación de su realidad y la consideración sobre su escritura como sí ocurre con las obras que integran este análisis. De ahí que, se encuentren en ellas los temas propios de la senectud: inquietudes en torno a la edad y a la vejez, en general o vistas en sí mismas, junto a varios tópicos referentes al paso del tiempo, al tiempo transcurrido y a la

añoranza de tiempos pasados (Pujante Corbalán, 2020: 49). A ellos habría que sumar, en el caso de Aguirre, la decrepitud y concepciones corporales, la memoria y la manera en que los recuerdos permean el modo de materializar la experiencia vivida en los poemas¹.

Por estos motivos, en el primer capítulo, se estudia la voz poética de Aguirre desde los postulados de la teoría del poema, concretamente, lo referido a la enunciación lírica. De esta manera, uno de los objetivos de la presente investigación es mostrar los límites entre una poesía de fuertes rasgos autobiográficos, pero también invadida por juegos ficcionales alrededor del “yo” enunciador. En este sentido, a la par que se toman en cuenta estas consideraciones, se discierne sobre el discurso vehemente de la memoria desde una voz femenina que recoge en su palabra el sentimiento de una generación. Asimismo, se explora el discurso identitario aguirreano, en el que no solo se cuestiona a sí misma, sino también al mundo en el que se encuentra. Procedimientos que, concretamente, tienen la intención de demostrar que su poesía es un espacio desde el que poder analizar y reflexionar sobre el pasado más inmediato, constituido en sus versos como memoria colectiva.

Por otro lado, el segundo acápite se dedica a indagar en la forma en la que Aguirre emplea el dolor —temática indiscutible en su obra de senectud— construyéndolo como núcleo del estado de agonía en el que se encuentran el cuerpo, la memoria y la comunidad, desde un discurso personal que, paulatinamente, adquiere una dimensión colectiva. De este modo, se persigue demostrar que el lastre vital que suponen las secuelas de las dolorosas vivencias que experimentó y de las que también fue testigo apuntan tanto a un rescate y posterior recuerdo de la memoria familiar y personal como a la construcción de un testimonio de las experiencias de otros que no han podido romper su silencio por el trauma.

Finalmente, como conclusiones, se consideran los motivos por los que el ciclo poético de senectud de Francisca Aguirre se eleva hasta la categoría de testimonio histórico, a partir del análisis de los objetivos insertos en cada una de estas obras. La idea esencial que persigue este método es la demostración de por qué su obra puede considerarse como un lugar de memoria pragmática, en el que se recuerda y se hace recordar, a la par que como un lugar de resistencia contra el paso del tiempo y los posibles relatos sobre el pasado que se originen y no se correspondan con

¹ Este es el motivo por el que *Conversaciones con mi animal de compañía* (2012) no se contempla para esta investigación.

la historia, bien porque se oculten datos o bien porque se reformule o deforme la realidad pasada para favorecer y, en consecuencia, ensalzar determinado discurso.

1. AUTOBIOGRAFÍA Y FICCIÓN EN LA OBRA DE SENECTUD DE AGUIRRE: LA CONSTRUCCIÓN DE UN DISCURSO DE LA MEMORIA

“Hablo de mí porque es lo que mejor conozco” sostiene Aguirre en la entrevista que le hizo Noni Benegas (2015: 101). Una afirmación que no sorprende si se toman en cuenta las circunstancias personales que, en parte, provocan la tardía aparición de *Ítaca* (1972) su primera obra y, en consecuencia, imposibilitan su adscripción a la generación del cincuenta. Así, su nombre no aparece en ninguna de las antologías inaugurales, “que suelen ser las que más pesan a la hora de establecer la nómina generacional” (Keefe Ugalde, 2007: 13)². Asimismo, su ausencia se hace notable en aquellas selecciones que determinan y cimentan la canonización de los poetas, a pesar de haber publicado en los años en que ven la luz estas antologías: *Una promoción desheredada: la poética del 50*, de Antonio Hernández Ramírez (1976); *El grupo poético de los años 50 (Una antología)*, de Juan García Hortelano (1978); *40 años de poesía española. Antología 1939-1979* (1979), de Miguel García-Posada (1979); *Poetas españoles de los cincuenta*, de Ángel Luis Prieto de Paula (1995); *Promoción poética de los años 50*, de Luis García Jambrina (2000); y, en última instancia, *Antología de la poesía española del siglo xx*, de Miguel Díez Rodríguez y M.^a Paz Díez Taboada (2010). Y, por otra parte, se encuentran aquellas que versan directamente sobre la Guerra Civil, en las que destacan, dos: *Poesía de la Guerra Civil española. Antología (1936-1939)*, de Jorge Urrutia (2006), y *Poesía de la Guerra Civil española*, de César Vicente Hernando (2007).

Por otro lado, a esta primera noción conviene añadir que tanto la escritura como las representaciones femeninas en el ámbito literario

² Los poetas del cincuenta comienzan a consagrarse con la aparición de las siguientes antologías: *Antología consultada de la joven poesía española*, de Francisco Ribes (1952); *Antología de la poesía española*, de Dámaso Alonso y José Manuel Blecua (1956); *Nuevos poetas españoles*, de Luis Jiménez Martós (1961); *Veinte años de poesía española (1939-1959)* (1962) y *Un cuarto de siglo de poesía española* (1969), de José María Castellet; y, finalmente, la *Antología de la nueva poesía española*, de José Batlló (1968). En consecuencia, parece claro el motivo por el cual el nombre de Francisca Aguirre no figura en estas selecciones iniciales, ya que la primera obra que publica es de 1972.

durante el régimen franquista se vieron obligadas a confrontar “una política regresiva y agresiva, en absoluto sensible a la problemática de la mujer en ninguna de sus manifestaciones ni actividades” (Gatell, 2006: 10) que, además, no dejaba de evaluarlas según la imagen emotiva e hipersensible con que la tradición literaria las había definido.

Ante tales circunstancias, que se extienden hasta las postrimerías de la dictadura, las mujeres, en especial, las poetisas, se suman a la relación de autores que van a poblar el espacio literario de obras autobiográficas y memorialísticas, aprovechando la eclosión que se produce en el género autobiográfico a partir de la muerte del dictador en 1975 (Culebras, 2013: 69). No obstante, estas autoras se encuentran frente a dos cuestiones fundamentales e íntimamente conectadas: en primer lugar, ¿cómo pasar a ser “sujeto” creador de poesía, si desde siempre han sido el “objeto” de esta, empleando para ello un lenguaje propio e inconfundible?, y, en segundo lugar, ¿cómo hablar desde, y posteriormente representar, un cuerpo que siempre ha sido visto “desde” y concebido “para” la mirada del sujeto masculino independientemente del ámbito vital que se investigue? (Benegas y Munárriz, 1997: 23 y 60). La respuesta la encuentran en ellas mismas; es decir, en escuchar la voz femenina desde la propia identidad (Gatell, 2006: 24). Así, las poetisas erigen un sujeto lírico impetuoso con el que se representan a sí mismas y a su historia, sostenido en un lenguaje cargado de intenciones y significados propios (Benegas y Munárriz, 1997: 60) que además de buscar, logra romper esa falsa identidad de sujeto cosificado a la que siempre estuvo sometida la mujer. Todo ello, mediante una escritura que deviene en ese lugar en donde es posible escapar de las limitaciones porque (se) sueña(n) e inventa(n) nuevos mundos, como sostiene Cixous (1995: 26), en la que logran desdibujar esa ausencia de la voz y cuerpo femenino en la poesía y, así, confesar su historia, testimoniar que han vivido.

En base a estas nociones, el ciclo de senectud de Aguirre se inicia con el poemario *La herida absurda* (2006), en el que la poeta se ubica como protagonista para hablar de sí misma o, mejor dicho, hablar a través de ella. Si bien los poemas que conforman la primera parte, “Negativos” (Aguirre, 2018a: 364-380), se constituyen como una reflexión sobre la esencia nihilista de la vida desde una perspectiva socio-existencialista en la que siempre imbrica el “nosotros”, con claras referencias a los hechos acaecidos en la España de durante y después de la Guerra Civil, es en la segunda sección, “Transparencias” (Aguirre, 2018a: 384-411), donde se manifiesta ese “yo” lírico grave que va a permear hasta el final toda la

poesía correspondiente a esta etapa de su vida. En este sentido, es significativo el séptimo poema que comienza con el verso “cuando recuerdo que una vez fui una niña” (Aguirre, 2018a: 395-396). Este primer verso da inicio a los interrogantes y posteriores problemas que supone la enunciación de un sujeto dentro del poema, pues no queda claro si se debe creer que lo enunciado o descrito en un poema es lo mismo que experimenta el sujeto real; o si, por el contrario, ante la incapacidad representativa del lenguaje, se debe aceptar que los datos autobiográficos vertidos en una composición están imbuidos por elementos ficcionales que ayudan a enfatizar —y en algún caso a exagerar— las emociones que siente y quiere transmitir el poeta, y que, por tanto, no se corresponden diametralmente con el estado del sujeto real (Cabo Aseguinolaza, 1998: 13). En otras palabras, surge la pregunta de en qué entidad se sostiene el discurso, o lo que es lo mismo, quién habla en el núcleo poético: ¿el sujeto enunciador autobiográfico o el “yo” lírico ficcional del poema?

Lo cierto es que en esta composición las líneas son difusas. Se hace presente la débil circunstanciación del discurso y del enunciador (Cabo Aseguinolaza, 1998: 15), que pivota en el poema debido a la creación de una situación cotidiana alimentada a la vez con elementos ficticios —como la mención de deícticos temporales indefinidos: “un día cualquiera, una mañana como tantas, / una de esas mañanas” (Aguirre, 2018a: 396)—, para enriquecer el poema, y reales, que dan cuenta de momentos que verdaderamente ocurrieron —Aguirre jugando al corro con su hija, su asombro frente al mar en Levante o el estado de los ojos de su marido en Cantabria (Aguirre, 2018a: 396)—, que son recordados y que la poeta, a través de su “yo” lírico, pretende rescatar. Con ello, involucra al lector y le muestra que el pasado puede azotar en el momento más insospechado y traer consigo “el aroma de un tiempo deslumbrante” (Aguirre, 2018a: 396), pero también la herida que produce “este dolor que nos abriga y nos consuela ahora” (Aguirre, 2018a: 396).

Sin embargo, en *Nanas para dormir desperdicios* (2008), un poemario que en su título enfrenta la ternura y la utilidad de una forma de canto infantil con la dimensión dolorosa que contempla el residuo, queda manifiestamente clara la faceta autobiográfica que Aguirre inserta en la mayoría de los poemas que lo conforman. Una vertiente personal que, por los sucesos sobre los que se construye, pasa a ser parte de un “nosotros” al que, de la misma manera, se le quiere hacer dueño de esos “desperdicios”, involucrándolo en evocaciones que no le resultan ajenas y que no hacen sino reforzar su identidad. De este modo, encuentran su relevancia los

poemas “Nana de los escombros” (Aguirre, 2018b: 425), “Nana para dormir relojes” (Aguirre, 2018b: 433) y, especialmente, “Nana de las mondas de patata” (Aguirre, 2018b: 443-444). La primera, “Nana de los escombros”, puede dividirse en dos segmentos: el primero parte de un “yo” que imagina que la cura para su dolor se encuentra en la música. De ahí los elementos relativos a ella —“un profesor de música, un buen oído y una partitura” (Aguirre, 2018b: 425)— reiterados por la estructura “a lo mejor”, que funcionan como hemistiquios anafóricos:

A lo mejor lo que yo necesito
es encontrar un profesor de música.

A lo mejor lo que me haría falta
es tener buen oído.

A lo mejor lo que preciso
es una partitura.

A lo mejor, a lo mejor... (Aguirre, 2018b: 425)

Por su parte, el segundo segmento establece una reflexión que, aunque en principio parte de una enunciación personal, puede extrapolarse a una colectiva, intensificado por la imagen de “un corazón lleno de escombros” (Aguirre, 2018b: 425):

Da igual, sé que da igual, lo importante es cantar,
cantar para que duerma al fin
eso que llora y llora sin parar
dentro del corazón aquel
lleno de escombros.

Las distintas artes juegan un papel importante en la vida y obra de Aguirre. La poeta encontró en ellas el refugio para evadirse de una realidad dolorosa (Culebras, 2013: 82). En este poema, es la música, concretamente, el canto. Este elemento es especialmente revelador, ya que apunta a la acción de dormir como forma de supervivencia “a eso que llora y llora sin parar / dentro del corazón aquel / lleno de escombros” (Aguirre, 2018b: 425). Un corazón que hace aquí de “catalizador de una misma conciencia” (Alted Vigil, 2003: 46) tanto personal como comunitaria, que refleja al mismo tiempo la angustia y el consuelo, la orfandad y el refugio.

Así, la composición ofrece alivio sin negar la tragedia que detona su necesidad.

Si bien “Nana para dormir relojes” ahonda en nociones similares a la anterior, enfatiza la infancia perdida, en esa infancia que la guerra arrebató a los niños que, como Aguirre, vieron reemplazado su mundo de inocencia por uno de sangre y muerte. Con la mención de su madre y su padre, su deseo de que la guerra no los hubiera alcanzado y la inocencia de los niños durmiendo, la voz de Aguirre se convierte en una pluralidad que deviene una memoria familiar, social y colectiva, siendo portavoz de un pasado que construye un presente (Cuesta, 2008: 14), una “experiencia actual” en el marco de la enunciación lírica (Pozuelo Yvancos, 1998: 72), mientras tiene lugar la acción lectora. Porque, en este punto, el “yo” poético que rescata su pasado personal, sin dejar nunca de envolver el social, se erige como un sujeto presente que padece, que no oculta su fragilidad, si bien no deja por ello de afrontar constantemente su realidad. En consecuencia, el pasado, aunque lejano en estos momentos, se materializa como un espacio o circunstancia inmediata, en el instante en el que fue escrito, pero también en el instante en el que se lee. Este aspecto da como resultado una realización cíclica de la experiencia descrita que, en relación con la nostalgia sobre la que se levanta el poema, no solo convierte a este en un lugar para el consuelo, sino que permite simultáneamente ahondar en la necesidad del recuerdo como medio para combatir el paso del tiempo, para reflexionar sobre la realidad en la que se encuentra adscrita la poeta en el instante en el que escribe y, fundamentalmente, para indagar en su identidad, que es una creciente preocupación a medida que se acerca la muerte.

En “Nana de las mondas de patata”, se recoge una situación relevante en torno a la enunciación. El peso de la primera estrofa cae sobre un “yo” lírico ficcional que es el que viene a crear la situación o anécdota que da cuerpo al poema: “Cada día estoy más segura / de que la Historia de los desperdicios / debería figurar como uno de los apartados más importantes / de la Sociología” (Aguirre, 2018b: 443). Tras leer estos versos, al lector, sin escapatoria, lo único que le queda es preguntarse cuál es el motivo de esta consideración. El receptor incurre en esta situación sin premeditación alguna porque la estrofa está construida bajo la problematización de la enunciación lírica relacionada con la introducción de esquemas narrativos (Cabo Aseguinolaza, 1998: 21). Esto es, la manera en la que se expresa el “yo” poético, o la forma en la que se construye la composición, se teje bajo los parámetros de una prosa poética que remiten más a una estructura

narrativa cuasi cuentística o anecdótica sustentada en la oralidad que a un lirismo enmarcado en un lenguaje poético pleno. En este sentido, son significativos los versos de la segunda estrofa, así como aquellos expuestos más adelante (Aguirre, 2018b: 443):

Si nos tomásemos este tema en serio,
la Historia de los desperdicios
ocuparía varios anaqueles de la Biblioteca Nacional,
lo que nos permitiría valorar como es debido al desperdicio.
Habría que preguntarse qué hubiera sido de nosotros,
sin el apoyo de los desperdicios.

Piénsenlo.

[...]

En aquel tiempo todo era aventura,
en aquel tiempo, en el tiempo aquel
en el que teníamos una misión que
cumplir,
en aquel tiempo deslumbrante y larguísimo,
como en las películas del llamado cine negro. (Aguirre, 2018b: 443)

No obstante, rápidamente la poeta rompe esta voz personal ficticia y da paso al yo colectivo, un “nosotros” que, a medida que avanza el poema encuentra sustento en el “todos ustedes”. Este “nosotros”, desde la forma en la que se presenta en la totalidad de la segunda estrofa, debe tomarse como un anuncio de que se pretende hacer y que, *de facto*, se está haciendo memoria. A través de él, Aguirre apela a los que, como ella, en la continuidad que ofrece este poema, reivindicaban el valor de lo que se consideraba sobrante, inútil e inservible (Jurado, 2013: 39). De un modo que remite más a lo oral que a lo escrito, la poeta alicantina declara: “Habría que preguntarse qué hubiera sido de nosotros / sin el apoyo de los desperdicios. / Piénsenlo.” (Aguirre, 2018b: 443). El uso de la primera persona del plural y la consiguiente conformidad que se espera en base a lo dicho quedan ostensiblemente claras. El “piénsenlo” colabora con la acción anterior, pero tiene un objetivo mayor que compromete al lector: el poema invita a su receptor no solo a una reflexión de la situación que se le está comunicando y que se le desarrollará a continuación, sino que, paralelamente, le abre la posibilidad de investigar, de comprobar el

mensaje. Así, comprenderá que lo que se le cuenta no es una exageración, sino que fue una realidad.

Aguirre es consciente de que es propio de la condición humana la curiosidad sobre el pasado, el ansia de verificar que aquello que se refiere sobre un hecho ajeno temporal y experiencialmente a nuestras circunstancias personales en verdad tuvo lugar. Por lo tanto, se adelanta a lo que Paul Ricœur denomina “exigencia específica de verdad” (2003: 80) sobre el hecho rememorado. Un concepto que alude al pacto que se establece entre el autor, el texto y el lector³, en tanto que este último quiere disponer de información que demuestre que lo enunciado no es ficticio y que el sujeto real que está detrás del “yo” poético se vio, efectivamente, implicado como agente, paciente o testigo (Ricœur, 2003: 80). Para lograr este objetivo y satisfacer la latente demanda de evidencia y sinceridad, el receptor debe poder cotejar el testimonio que le ofrece la poeta —en este caso— con la historia. Porque esta última es una disciplina regida por operaciones intelectuales, basadas en análisis y discursos críticos sobre el pasado (Nora, 2008: 21), que urden los historiadores a partir de las búsquedas documentales que realizan, a fin de explicar las causas y consecuencias de los hechos históricos.

Por estas razones, la poeta alicantina añade en el inicio de la siguiente estrofa un elemento que viene a satisfacer este deseo —más allá de la experiencia registrada en el poema—, y que, si bien apunta al colectivo de “niños de la guerra” del que ella es miembro, busca señalar al lector: “Piensen en 1943” (Aguirre, 2018b: 443). Este motivo es el imperativo que precede a la exposición de un año concreto. Como resultado, se constituye una certeza que responde a esta exigencia de verdad —lo que, más adelante, Ricœur denomina “fidelidad” (2003: 80)—, y que, en consecuencia, cambia la consideración respecto al poema: no es solo una composición estética, sino que se eleva hasta la categoría de testimonio histórico.

A pesar de que el poema se sirve de una atmósfera ficcional con la intención de remarcar el mensaje, la particularidad de situar los hechos en un año específico representa la fidelidad que se espera del testimonio, puesto que basta investigar para constatar que lo que se dice, en efecto, no es fruto de la invención. Al aportar este dato, luego de ubicar como testigos

³ Esta noción se podría ampliar con las ideas propuestas por Philippe Lejeune en *Pacto autobiográfico y otros textos* (1994), ya que guarda relación con su estatuto sobre el autobiografismo.

al colectivo víctima de esta situación, la voz poética cumple directamente con dos de los preceptos de la memoria en lo que al marco testimonial se refiere: en primera instancia, el regido por la fórmula “puedes creerme”, y, por otro lado, el que obedece a la fórmula “pregunta a otros” en caso de sospecha (Cuesta, 2008: 130). Respecto al primero, la indicación de un período específico impide la desconfianza sobre lo expuesto, por más que los procesos de memoria hayan afectado el discurso a través del tiempo. Como expone Halbwachs:

el recuerdo es, en gran medida, una reconstrucción del pasado con la ayuda de datos tomados del presente, y preparada de hecho con otras reconstrucciones realizadas en épocas anteriores, por las que la imagen del pasado se ha visto ya muy alterada (2004: 71).

Es decir, si no apareciera la especificación temporal, el receptor podría cuestionar el carácter testimonial del poema y, al mismo tiempo, el estado existencial de la poeta al recordar y escribir. Porque existiría la posibilidad de que aquello que enuncia el poema, lejos de poder ser contrastado con documentos históricos, no sería nada más que el relato poético ficticio de una experiencia no bien conservada en la memoria. Por su parte, el segundo estatuto se cumple en la medida en que la voz poética implica en los versos a una pluralidad con la que comparte estas experiencias. Así pues, aunque se produzcan ciertas disparidades, ya que las eventualidades comunitarias, aunque compartidas, siempre son subjetivas, sería inevitable encontrar rasgos comunes que soporten tanto el contenido del poema como la situación real en la que la poeta ha reflexionado y, como resultado, escrito. Este aspecto refuerza la posición testimonial sobre la que se alza la composición, así como ese carácter de realización cíclica de la misma, en virtud de la cual el lector actualiza a su presente la experiencia pasada que el poema le brinda.

El siguiente poemario, *Historia de una anatomía* (2010), supone un caso especial en términos de enunciación lírica y su relación con la dimensión de la memoria. Lo peculiar de esta obra es el juego literario que se establece mediante un “yo” lírico inscrito en una situación ficticia a través de la cual el sujeto real, la Aguirre poeta, se inserta en la obra como paciente. Se problematiza así la enunciación a partir del carácter ficcional (Cabo Aseguinolaza, 1998: 21) que adopta el “yo” encuadrado en las composiciones. Este juego implica dos cuestiones: en primer lugar, la concentración en los datos que se ofrecen, puesto que algunos pueden ser ficcionales, a pesar de que la obra se identifique por el valor histórico que subraya desde su inicio; y, en segundo lugar, se crea un distanciamiento en

el que la poeta, paralelamente, convierte a su cuerpo en intérprete de su poética (Fernández Martínez, 2019: 557) y del sujeto que la enuncia, ya que es el continente de su historia.

Desde este punto de vista, resultan destacables dos composiciones: “Radiografía” (Aguirre, 2018c: 467-469), que abre la primera sección, “Fisiología” (Aguirre, 2018c: 466-507), y “Expediente” (Aguirre, 2018c: 513), que inaugura la segunda sección del libro, “Anamnesis” (Aguirre, 2018c: 512-526). El primer poema sobresale porque en él se encuentra un verso que justifica lo que ya se apuntaba en el párrafo anterior: la falta de necesidad de la poeta en tanto que sujeto para contar su historia porque su cuerpo es capaz de hacerlo por ella. Así sostiene la autora, respecto a su anatomía: “Y que mi historia era su historia” (Aguirre, 2018c: 469). Con este verso, Aguirre le concede una importancia suma a la experiencia física, al revelar al lector que el cuerpo es la dimensión que la poesía enuncia y que, por tanto, en él son igualmente constatables de forma material los hechos líricamente expuestos.

“Expediente”, por su parte, encuentra su relevancia en el marco enunciativo porque no parte de un “yo” —que el lector, por supuesto, intuye—, sino que se diluye en una estrategia literaria donde Aguirre se aleja de la situación poética —aunque verse sobre ella— mediante el trato hacia sí misma como objeto y no como sujeto directo, empleando la tercera persona a través del sintagma nominal “la paciente” (Aguirre, 2018c: 513). De esta manera, aun cuando en el poema se ofrecen datos (auto)biográficos sobre Aguirre —la fecha de su nacimiento— y la situación histórico-social española —el inicio de la guerra civil española y “los desdichados acontecimientos / que asolaron a este trozo de tierra” (Aguirre, 2018c: 513)— en relación con los primeros, precedidos del uso de la primera persona del plural, la figura real de la poeta como sujeto en la composición queda tan distante que ya se ha creado la circunstancia enunciativa específica para que tiempo, narración y memoria ocupen el lugar central (Cabo Aseguinolaza, 1998: 27), y que, por ello, sea complicado no concebir que el poema se sostenga de manera autónoma.

Este modo enunciativo viene potenciado por la ausencia de un “yo” sujeto que, como en otros poemas, soporta y justifica cada uno de los datos que se brindan. La composición no necesita de este mecanismo porque, por un lado, el núcleo poético radica, justamente, en la presentación de los datos históricos por los que se identifica el poema, y, por otra parte, porque de este modo es como encuentra su valor el juego literario que crea Aguirre para que el lector, en todo momento, la perciba como una paciente. Aún

más: como un cuerpo afectado por la memoria, que padece en el presente en el que escribe a la vez que en el presente en el que el lector lo está decodificando. De ahí la presencia de los sintagmas “la paciente, nuestra paciente y la enferma” (Aguirre, 2018c: 513). Este recurso se complementa con el de realización cíclica, para seguir constituyendo los poemas como una vía para afrontar el transcurso temporal. Asimismo, aunque no de manera categórica, este procedimiento presenta y ahonda en la capacidad del lenguaje para suscitar (Cabo Aseguiolaza, 1998: 27), que es determinante en los siguientes poemas, en los que, si bien tampoco aparece enunciado un “yo” lírico como sujeto, el lector es capaz de percibir el ensimismamiento poético de Aguirre en su persona, en tanto que experimentante real de las vivencias y secuelas dolorosas que se encuentran evocadas en las composiciones.

En última instancia, el inédito *Una larga dolencia* (2017), un poemario de tono más personal, dividido en las secciones “El tiempo piensa” (Aguirre, 2018d: 572-598) y “Fronteras” (Aguirre, 2018d: 600-610), expresa desde el título la continua imposibilidad —para este punto eterna quizás— de mitigar el dolor, de soltar el lastre del trauma, siquiera a través de la escritura, que es la forma de catarsis⁴ que encuentra la autora (Culebras, 2013: 74), al margen del refugio en otras artes. En este caso, la enunciación lírica se sostiene primordialmente sobre el sujeto enunciador real autobiográfico que universaliza su experiencia personal para dar cabida a la de los demás. Así pues, se define como sustancial la primera composición (Aguirre, 2018d: 573) que abre la obra y el apartado “El tiempo piensa”.

Sin título que dé pista alguna sobre el contenido, Aguirre lleva a cabo una retrospectiva en la que destacan tres elementos: el canto de la madre y la pintura del padre que le daban sentido a su niñez; lo fugaz de fue su infancia y la repentina llegada de un tiempo que la dejó, junto a sus hermanas, desamparada y huérfana; y, por último, el endurecimiento de carácter que alcanza al contemplar a una madre tenaz, lo que motivó una promesa de seguir adelante. Todo ello marcado por una desorientación existencial y una concepción de la vida como un caos absurdo, que dispone

⁴ Véanse los artículos de Dulong (2004) y Sánchez Zapatero (2011), en los que se ahonda en esta noción de la escritura como terapia, junto a otros aspectos relacionados con la necesidad de testimoniar lo vivido, como la creación de conciencia, una llamada de respeto hacia la dignidad humana, el recuerdo de aquellos que ya no están presentes o la denuncia de las responsabilidades de los hechos acaecidos.

un diálogo o un relato circular con sus obras de senectud anteriores, especialmente con *La herida absurda* (2006). Porque la autora no abandona los tópicos del tiempo, la memoria, la infancia perdida y la sombra de la muerte, más bien profundiza en ellos para erigir un puente entre el pasado inmediato, enmarcado en esta obra de 2006, y el presente que constituye esta última de 2017, en la que resuena de manera más punzante la agonía que motiva su poesía.

En este sentido, lo particular de este texto es la conversión que logra la poesía lírica —debido al esquema enunciativo sobre la que se sostiene— de los estados de hecho, de las realidades, los objetos y las personas como “presencias actuales” (Pozuelo, 1998: 58). Una “presencia”, o presente, que más que evocar una dimensión cronológica, instaura una circunstancia en la que la palabra y los sucesos que recoge perduran en el tiempo, reforzando así el carácter circular existente en su corpus de senectud. Como resultado, la composición mantiene viva la intención de hacer una memoria que es actualizada de manera constante, tanto en función del estado emocional en el que se encuentre el lector como en aquellas reflexiones sobre la realidad social a la que está adscrito y que, consciente o inconscientemente, lleva al poema.

Dicho de otro modo, todo lo que el lector decodifica no es un tiempo pasado *per se*, sino la rememoración/reconstrucción de la memoria del emisor en función de su presente continuo (Cuesta, 2008: 114). Este aspecto conecta con la interpretación que hace Pozuelo de la temporalidad de la poesía:

la poesía lírica se realiza como presencia presente, como estado en que la historia se reescribe en el ámbito del decir mismo y la acción de decir se corresponde con la de escuchar: lo dicho por la lírica es el decir, el ser ejecutivo de la acción de discurso que emerge como presencia, por lo que las acciones, los sucesos, las personas, los objetos, los lugares y los tiempos salen de la fugacidad de haber sido y se salvan de la ruina de lo histórico, inscribiéndose en el nuevo tiempo de la presencia, el tiempo actual cuando leemos. (1998: 59)

De esta manera, el lector está participando, lúcida o involuntariamente, en el proceso de hacer memoria, puesto que al leer el poema sigue actualizando su significado con los valores del tiempo en el que lee, en relación con el momento del que dan cuenta las composiciones. De esta forma, impide que el dolor, aunque difícil de asimilar por la carga

simbólico-testimonial que lleva consigo, pierda su sentido una vez acabado el proceso de lectura, y que por ello el pesar con el que ha sido concebido el poema caiga en el olvido.

2. LOS ECOS DEL DOLOR: CUERPO, MEMORIA Y COMUNIDAD EN LA ÚLTIMA POESÍA DE AGUIRRE

En la definición de su poética para la antología *En voz alta...*, Aguirre declara: “Siempre he pensado que, para bien o para mal, somos Historia” (Keefe Ugalde, 2007: 291). Idea en la que incide el poema “Radiografía” con en el verso “y que mi historia era su historia” (Aguirre, 2018c: 469). Esta vez lo hace desde un carácter más personal, pero no por ello circunscrito a su persona, con lo que otorga significación al cuerpo como continente y catalizador de dicha historia. En efecto, como se expone en este análisis, el cuerpo, bien en un sentido general o bien desde una óptica personal, será una vía reiterada para visitar su camino vital a la par que la historia nacional (Nicolás Martínez, 2022: 103). De esta forma, lo corporal adquiere una multifuncionalidad que transita diversos temas en relación con la dimensión memorística: tópicos como el dolor⁵, el recuerdo, el reflejo de la sociedad y, por supuesto, el paso del tiempo.

Así pues, desde el título *La herida absurda* (2006), ya se ve imbricada la faceta corpórea al emplear el sustantivo “herida”, que da pie a pensar en un dolor que no cesa, que los poemas mantienen punzante. Este es el caso de la segunda composición correspondiente a la parte “Negativos” (Aguirre, 2018a: 366) que, con un tono ostensiblemente pesimista, denuncia la desgracia inherente a la condición humana a la par que enfatiza y vaticina el destino trágico al que está sujeta. Prueba de ello es la última estrofa: “Mundo de sangre y nada más que sangre: / empezaste viviendo de la sangre, / y vas a terminar ahogado en ella” (Aguirre, 2018a: 366). De este modo, si a este análisis nihilista del mundo se suma la desgarradora biografía de la poeta, se colige que su razonamiento está fundamentado en su experiencia desde su posición de testigo, y es en este punto donde se concentra la desesperanza sobre la que se sostiene el poema.

⁵ La experiencia álgica en la obra de senectud de Aguirre aparece representada en dos dimensiones derivadas del estado real en el que escribe: la emocional y la física. La primera encuentra su relación con el desamparo emocional que sufre, y que es, a su vez, un rasgo caracterizador sobre el que se asienta su poesía. La segunda, por su parte, se concreta en la vertiente corporal inserta en su poesía, como uno de los elementos angulares sobre los que la poeta construye y enuncia el deterioro físico asociado a la vejez.

Las partes anatómicas que Aguirre nombra en los dos últimos versos de la primera estrofa, “El hedor de la sangre es más antiguo / que los dientes, las piedras y las uñas” (Aguirre, 2018a: 366), constituyen una sinécdoque que enfatiza la idea de que el espanto en el que está sumido el mundo es incluso más antiguo que el ser humano. Por otra parte, también aparecen los sentidos de la vista y del olfato, que crean una suerte de sensorialidad negativa que descansa en las interpretaciones que se pueden elaborar desde y sobre ambos. Así, la construcción “[...] Está a la vista” (Aguirre, 2018a: 366) es ambivalente, ya que señala el carácter premonitorio que se desliga del poema y, por otro lado, insta la dimensión de presente en la que el cuerpo sufre el ahora, indicándole al lector que el mundo es infame ahí mismo, en el instante en el que lee. Por su parte, el olfato se hace presente de dos maneras igualmente relevantes. En principio, aparece como experimentante del espanto a través “[D]el hedor de la sangre” (Aguirre, 2018a: 366). Es así como la monstruosidad del mundo ingresa en el cuerpo y pasa a intensificar lo captado por la vista. En segunda instancia, el olfato se presenta como medio para aludir a la función fisiológica de la nariz, la respiración. Sin embargo, en esta oportunidad, la sangre impide cumplir esta función porque, como consecuencia del horror del mundo, es incapaz de oxigenar el organismo. De esta forma se entienden los versos finales “empezaste viviendo de la sangre, / y vas a terminar ahogado en ella” (Aguirre, 2018a: 366), que no hacen sino reforzar el presagio de que el responsable y víctima de la crueldad del mundo es el propio ser humano.

De entre muchos, el cuarto poema (Aguirre, 2018a: 370) es especialmente significativo tanto por la manera en la que el “yo” lírico termina por transformarse en una colectividad como por la forma en la que se hace memoria y se denuncia la tragedia, a partir de los dos únicos posibles estadios existenciales del cuerpo: el cuerpo vivo y el cuerpo muerto. En este sentido, la primera estrofa comienza recordando los motivos con los que los sublevados justificaban sus acciones, sin dejar al margen las atroces consecuencias de la Guerra Civil:

En el nombre sagrado de la vida,
 en el nombre asombroso del futuro,
 en el conspicuo nombre de la Patria,
 en el ininteligible de la libertad,
 en el pisoteado nombre de lo humano,
 en el interminable nombre del nosotros,

cuántos muertos, cuánta sangre dilapidada,
cuánta desolación gangrenando el lenguaje.
Detrás de cada estafa que ensucie a una palabra
debería asomar una guadaña (Aguirre, 2018a: 370).

Desde la perspectiva poética aguirreana, la palabra clave aquí es “estafa”. En ella están involucradas las posiciones beligerantes del conflicto. Para Aguirre, aunque simpatizaba con la ideología republicana, la guerra es un conflicto desastroso en el que “todos son perdedores y culpables de esta tragedia sangrienta” (Culebras, 2013: 73). Una visión neutral que se erige como memoria colectiva porque todos los de su generación fueron testigos de la guerra y de las huellas provocadas por este acontecimiento, independientemente del bando al que estuvieran adscritos (Noiriel en Cuesta, 2008: 63). De ahí que, el mensaje que manifiesta Aguirre radique en la idea de que todas estas promesas quedan vacías en el momento en el que el camino para cumplirlas implica una cantidad ingente de muertos, de sangre derramada y, en definitiva, de un espanto que hace que la palabra se supedita al trauma de las secuelas.

Este razonamiento suscita la incredulidad manifestada en la segunda estrofa: “Estirpe desdichada y asesina, / ni siquiera el horror, la desventura, / logran que entiendas y te pares” (Aguirre, 2018a: 370). La decepción se hace patente en la voz de la poeta al considerar que estos acontecimientos deberían haber servido como escarmiento y, sin embargo, es testigo de lo contrario. Ni el dolor, ni el desolador pasado inmediato han valido como lección, pues todavía se incurre en estos actos. Por ello, dos privaciones de los sentidos corporales funcionan como analogía de este comportamiento incomprensible para Aguirre, la sordera y la ceguera: “Sorda y ciega como los peces abisales / vas de tu sinrazón al exterminio” (Aguirre, 2018a: 370). Carencias que impiden formular al cuerpo realmente quién es, pues conducirán irremediamente a la aniquilación del ser humano y, por añadidura, de esa posibilidad de futuro y libertad.

Asimismo, la dimensión corporal que alcanza la poesía de senectud de Aguirre permite establecer un diálogo sugestivo entre el último poema de la primera sección de esta obra (Aguirre, 2018a: 380) y tres de *Nanas para dormir desperdicios* (2008), “Nana de las cicatrices” (Aguirre, 2018b: 421), “Nana de los despojos” (Aguirre, 2018b: 445-446) y “Nana de la pérdida” (Aguirre, 2018b: 458-459). Este último poema, del apartado “Negativos” de *La herida absurda*, podría considerarse como el motor de las consecuencias que más adelante se verbalizan en los poemas

seleccionados de las *Nanas*.... De este modo, Aguirre construye una analogía entre el odio y las cebollas para textualizar los resultados a los que, indefectiblemente, conducen ambos: el dolor y el llanto. El sentimiento de antipatía es definido aquí como una sustancia que toma posesión del cuerpo, a manera de simbiote, y lo conduce a una sola misión: “provocar las lágrimas” (Aguirre, 2018a: 380). De hecho, la poeta ahonda en esta noción del cuerpo subyugado al rencor en los siguientes versos: “Da lo mismo la mano que lo roce, / él no hace distinciones, no le incumben, / tiene un destino cierto que cumplir: / aniquilar la vida para que brote el llanto” (Aguirre, 2018a: 380). Este análisis se apoya en una neutralidad que puede entenderse en dos niveles explicados a continuación, el subtextual y el explícito. Horizontes en los que la condena de la violencia se hace patente.

Aguirre, consciente de su realidad en el momento de escritura, y especialmente de aquellos episodios a los que sobrevivió, sabe que el odio no exime a nadie de las responsabilidades de sus acciones. En este caso, para entender estos dos niveles que se apuntan, hay que centrarse en la idea de que la antipatía nunca es racional y, por ello, no permite que el cuerpo se detenga a pensar en las secuelas. De forma explícita, los versos anteriores aluden directamente a la guerra civil española, a los dos bandos implicados. Una situación que, como ha manifestado la poeta, no es beneficiosa para nadie. Esto quiere decir que ambas facciones estaban dominadas por el odio: los unos por conseguir sus objetivos en nombre de la patria, los otros por el camino elegido por los primeros. En cualquier caso, ninguno era inocente;

Se trataba en suma de una violencia política, porque políticas eran siempre las razones que se argüían para llevarla a cabo, aunque, bien es cierto que muchas veces latían en el fondo odios, personales o de clase, de venganza por hechos pasados o, también, el simple placer de matar. (Cervera Gil, 1995: 65)

De esta manera, el nivel subtextual podría estar dirigido al bando republicano, que fue el vencido, pero no por ello inocente de haber perpetrado actos violentos. Por su parte, el nivel explícito aludiría a los sublevados y al posterior régimen que instauraron en España, conocido por sus sistemáticas políticas represivas en distintos ámbitos de la vida. En consecuencia, la memoria, colectiva en esta oportunidad, que construye Aguirre no absuelve a nadie, a pesar de que “la historia de la memoria se

ha condensado en algunos grupos o colectividades” (Cuesta, 2008: 92). Para ella, todos son culpables porque todos contribuyen, en mayor o menor medida, a derruir el cuerpo, a asolar la vida.

En esta línea, la calamidad a la que hace referencia la poeta en los últimos versos, “y lloremos con impotencia la desgracia / de ver cómo florecen las cebollas / entre los tristes muros de la patria” (Aguirre, 2018a: 380), no va a ser solo manifestada en el llanto, que es la materialización de la tristeza, sino también en otro tipo de secuelas, bien físicas, afectivas o cognitivas. Es en este punto en el que se involucran las *Nanas*..., puesto que en la exploración que hace Aguirre de sus recuerdos a través del sujeto lírico recurre al cuerpo en algunas composiciones como vía para narrar las memorias íntima y social. Así puede interpretarse, por ejemplo, “Nana de las cicatrices” (Aguirre, 2018b: 421), donde la poeta reflexiona sobre la importancia de estas marcas a medida que avanza el tiempo. Pero no solo a nivel físico —que también—, más bien en un plano mental. Por ello, la define como un desecho ligero, no obstante, ambivalente, como proponen estos versos: “Ese es el caso de la cicatriz. / Es un desperdicio ingrátido, / pero también es una fe de vida” (Aguirre, 2018b: 421). Esta oposición reside en la idea de que la cicatriz es la prueba de que hubo una herida, en este caso, mental. Por tanto, la ingravidez con la que se define no tiene peso físico, sino emocional, puesto que, el dolor se produce con el recuerdo. Por otro lado, la parte positiva radica en que la cicatriz funciona como un mecanismo para demostrar que se ha vivido.

Precisamente, en “Nana de los despojos” (Aguirre, 2018b: 445-446), convergen estas dos últimas nociones. Se trata de una composición donde el tiempo es el protagonista porque, según el sujeto lírico, este tiene que ser valorado y medido de acuerdo con su tipo, la vivencia y la posterior reminiscencia que formule. Por ende, si instaura un lapso en el que se vive “sin medidas de ningún tipo” (Aguirre, 2018b: 445), es un tiempo que quiere prolongarse lo máximo posible. En cambio, si es un período en el que de repente vivir es fatigoso, le hubiera gustado “tener un cuentagotas, / un cuentagotas pequeñito / para medir el tiempo muy despacio” (Aguirre, 2018b: 445). Esta última imagen que construye Aguirre anuncia un recuerdo personal doloroso: su abuela enviándola a la carnicería para pedir restos porque no había dinero y estaban famélicas. No obstante, también es una rememoración extrapolable a la colectividad. Y que, por otro lado, establece una actualización temporal de esa cebolla a través de la intertextualidad creada con un fragmento de las “Nanas de las cebollas”,

de Miguel Hernández (Aguirre, 2018b: 446): “En la cuna del hambre / mi niño estaba, / con sangre de cebolla / se amamantaba”⁶.

“Nana de la pérdida” (Aguirre, 2018b: 458-459), por su lado, remarca la importancia del recuerdo como medio para afrontar la tristeza, las carencias, el dolor y, especialmente, el *tempus fugit* reflejados en las composiciones anteriores. La poeta alicantina reconoce que, si bien en el pasado —el que ella y otros muchos recuerdan— “no hubo más que destrozo y pérdida, / desperdicio” (Aguirre, 2018b: 459), no puede ser desdeñado. En él, se localizan las vivencias que “muchas veces / moriríamos por recuperarlas” (Aguirre, 2018b: 458) y, por otro lado, puede entenderse como el momento en el que comienza a construirse y, posteriormente sostenerse, la identidad de cada uno. Esto es, gracias a este pasado de “niña” y “niños de la guerra”, que se configura como “el elemento nuclear sobre el que se asienta inicialmente esa identidad colectiva” (Alted Vigil, 2003: 46), se abre la posibilidad de poder dejar un testimonio que sirva para el futuro, ya que, si en algún momento “la memoria es utilizada como conquista política del tiempo, del espacio, de la periodización y del ritmo de la vida cotidiana” (Cuesta, 2008: 145), estas líneas servirán como un elemento de combate para no caer en los mismos errores. De esta forma, la palabra aguirreana se convierte en un lugar de resistencia en el que, más allá de la memoria personal, se actualiza la social, la histórica. Porque no solo se recuerda, también se hace recordar.

Historia de una anatomía (2010) circunscribe al lector en dos niveles corporales inéditos hasta el momento. La división en dos partes del poemario, “Fisiología” y “Anamnesis”, permite el acceso a dos dimensiones sobre las que ahonda Aguirre. La primera parte muestra las secuelas físicas con las que llega el cuerpo a la vejez, después de haber sobrevivido a experiencias impactantes; la segunda convierte al cuerpo en el eje vertical de la indagación en la memoria histórica (Fernández

⁶ En el poema que cerraba la sección «Negativos» de *La herida absurda*, la cebolla era una clara referencia al llanto. Un elemento para recalcar el sentimiento de tristeza que provocan las secuelas de los acontecimientos atroces vividos, a través de una reflexión sobre el odio enclavada en el periodo de la Guerra Civil. En esta composición, donde la poeta se sitúa en su infancia para enfatizar una de tantas heridas con las que la marcaron las consecuencias del conflicto bélico (Asurmendi, 2021: 84) y que todavía la consternan en el momento de escritura, el contenido de esta y la referencia a la composición de Hernández revalorizan la cebolla. Ya no es el componente detonador del llanto, sino el alimento que satisface el cuerpo, un alimento para sobrevivir.

Martínez, 2019: 533). En ambas secciones, como ocurre en obras anteriores, la poeta mantiene como protagonistas en varios de los poemas a sus seres queridos, las distintas artes en las que se refugió y las reflexiones personales sobre su vida y sobre el mundo.

En cada sección anatómica, Aguirre libera todos los rasgos que configuran su identidad. Así, subyace en el lector la idea de que “nos escribimos en el cuerpo y, a la vez, el cuerpo nos escribe” (Torras, 2007: 18). Todo ello, sin despegarse del papel de enfermo que configura para su sujeto lírico y que abarca toda la obra desde el primer poema “Radiografía” (Aguirre, 2018c: 467-469). A través de este mecanismo, se deduce que la anatomía achacosa en la que habita es, como sostiene Sontag, el vehículo para la expresión de sentimientos excesivos (Sontag, 2003: 20). Por tanto, esta se configura como el lugar sobre el que se levantan sin ataduras la memoria personal y colectiva. De modo que se obedece plenamente a la voluntad y sinceridad con la que el cuerpo doliente quiere hablar desde sí mismo para explorarse, para observar y examinar la realidad pasada y la presente desde la que habla.

Si bien este primer poema sirve para mostrar el tono y las temáticas principales a las que las composiciones aluden, son otros los que destacan por la franqueza, la voluntad reflexiva y de testimoniar tanto las experiencias personales como las comunes que la poeta consigna en ellos. Así, sobresalen poemas como “Las manos” (Aguirre, 2018c: 470-471), donde la poeta alicantina construye una metáfora política que muestra el funcionamiento y los conflictos públicos⁷ de la sociedad de antaño y la actual, al tiempo que reclama un consenso político para poder avanzar socialmente y no acabar enterrando al cuerpo —nación— entero (Aguirre, 2018c: 470). A esta composición se suman otras de igual relevancia políticosocial. Es el caso de “La boca” (Aguirre, 2018c: 474), en la que la poeta denuncia que las protestas ante las injusticias no fueron ni son escuchadas, y que, por ello, es mejor resignarse. Por otro lado, se encuentra “En algún sitio de este cuerpo” (Aguirre, 2018c: 475), donde la autora recalca el hecho de que, por las experiencias personales que ha vivido y las que ha enfrentado la sociedad, el cuerpo no es sino un territorio poblado de ruinas, heridas y tristezas, donde resuenan las secuelas porque no existe un remedio para mitigarlas.

⁷ Metáfora política que se presta a una lectura de acuerdo con la interpretación elaborada por Sontag (2003: 45).

En esta línea del dolor, en el poema “Cauces” (Aguirre, 2018c: 484-485), Aguirre emplea la sangre como motivo para señalar que el destino inexorable del ser humano es la muerte, por lo que se opone al tópico literario *omnia mors aequat*. Considera que no todas las personas que han vivido deberían ser aceptadas de la misma manera por la muerte, dado que sus recorridos han sido distintos y, por tanto, sus cargas y sus responsabilidades también lo son. Por ello, en los últimos versos sostiene: “Es un poco inquietante que la muerte / tenga un comportamiento / tan sumamente democrático” (Aguirre, 2018c: 485). Líneas que, si bien expresan un deseo hiperbolizado de encontrar justicia en la muerte, no se despegan de satisfacer el mismo afán en vida. Se trata, por tanto, de una propuesta que sugiere al lector un ejercicio de memoria que desemboque en otro de indagación moral en la sociedad (Jurado, 2013: 38), para que la memoria que se construya y la historia que posteriormente la analice sitúe a cada individuo o grupo social en el lugar correspondiente de acuerdo con los caminos y decisiones tomadas en vida.

No obstante, hacia la culminación de esta parte de la obra, son dos poemas los que dan cuenta de la capitulación de la poeta respecto a este deseo: las composiciones “El aliento” (Aguirre, 2018c: 503-504) y “La esperanza” (Aguirre, 2018c: 506). En la primera, el desistimiento es explícito en los versos finales, en los que se infiere un fuerte dolor que contrasta con el tono de esperanza brindado al inicio del poema: “Somos el imposible sueño / de alentar la concordia / de sostener el peso desmedido / de la fraternidad de los contrarios / el aliento jadeante de la imposible libertad humana” (Aguirre, 2018c: 503). En lo concerniente a la segunda, Aguirre reflexiona sobre el tema de la esperanza y llega a la conclusión de que es “esa flor venenosa” (Aguirre, 2018c: 506) que, inevitablemente, contempla dolor. Desde su perspectiva existencial, sugiere que la esperanza, aunque es motor de la existencia en circunstancias difíciles, no deja de ser un consuelo absurdo —o “esperanza desesperanzada”, en palabras de Pérez López (2018: 24)—. Porque, como la veteranía le ha demostrado, el ser humano no evoluciona y repite los mismos equívocos.

En la segunda parte de la obra, “Anamnesis”—título sugerente porque apunta a ese interrogatorio que hace el médico para que el paciente explique cuáles son sus malestares a fin de llegar a un diagnóstico—, la poeta alicantina detalla más su herida a la vez que nombra las opciones elegidas como terapia para aliviar su padecimiento. En este caso, destacan los poemas “Datos biográficos” (Aguirre, 2018c: 514), “Anecdotario” (Aguirre, 2018c: 515-516), “Las cicatrices” (Aguirre, 2018c: 517),

“Impotencias” (Aguirre, 2018c: 519), e “Ignorancia” (Aguirre, 2018c: 522) y “Sorprendente” (Aguirre, 2018c: 526), que dan fin a la obra. En ellos, a excepción del último, la dimensión del recuerdo es clave porque Aguirre recurre a sí misma como primer testigo (Halbwachs, 2004: 24) para construir la memoria íntimo-social que se anuncia desde el poema que abre la obra, mediante un discurso poético en el que se conjugan la memoria, la vida, los sentimientos, la creatividad, la reflexión literaria e intelectual (Fernández Martínez, 2019: 555).

Con estas nociones en mente, en los dos primeros poemas, “Datos biográficos” (Aguirre, 2018c: 514) y “Anecdotario” (Aguirre, 2018c: 515-516), la poeta sitúa su mirada en el pasado, en el recuerdo de sus familiares, en su estado de testigo del desastre colectivo y en el descubrimiento de la música como refugio del horror. La primera composición tiene como protagonista a su padre, sobre el que Aguirre, en unos versos profundamente sentimentales, construye una imagen poética próxima a la de un mártir, ya que subraya su entrega y sacrificio en nombre de un gobierno lícito: “Pasará a la posteridad como / un magnífico pintor republicano / al que la dictadura franquista / asesinó en 1942 por defender / a un Gobierno legítimo” (Aguirre, 2018c: 514). Mismas líneas que, en combinación con el verso “La tragedia de la guerra civil del 36” (Aguirre, 2018c: 514), acentúan, por un lado, la insurgencia contra el régimen democrático, carente de legitimidad y de legalidad, con la que actuaron los sublevados (Cuesta, 2008: 185-186), y, por otro, la Guerra Civil como un episodio de violencia traumático, cuyas lesiones siguen intactas. Nociones sobre las que la memoria indaga para, en primera instancia, garantizar la continuidad temporal (Ricoeur, 1999: 16) de la poeta y de su escritura, y, en segundo lugar, para reafirmar y mantener vivos los acontecimientos que han marcado su vida, especialmente, el recuerdo de su padre.

Si bien “Anecdotario” (Aguirre, 2018c: 515-516) también incide en esta última idea, lo representativo de este poema es la música como disciplina cultural que socorrió a Aguirre en aquellos amargos periodos: “¿Cómo hubiera sido ese mundo nuestro sin la música?” (Aguirre, 2018c: 516). Disciplina que, por supuesto, continúa acompañándola en el cumplimiento de su oficio escritural, en el que plasma toda su experiencia humana a fin de fortalecer su identidad como superviviente de los hechos trágicos pasados (Payeras Grau, 2013: 206) y de las grietas dolorosas que abre la nostalgia cuando rememora. Un dolor verificable en el próximo poema, “Las cicatrices” (Aguirre, 2018c: 517), y al que se le suma la dificultad de evocar específicamente determinados recuerdos. Así, con el

carácter estremecedor que se desprende de los versos “Tal vez porque no se pueden recordar / el deslumbramiento del milagro / ni el encuentro con el horror” (Aguirre, 2018c: 517), la poeta confiesa que el paso del tiempo hace mella en la memoria. Y advierte al lector que, aunque en la primera parte de la obra haya tomado el cuerpo para volcar en él su existencia a la vez que colectivizaba sus vivencias, a veces, lo remembrado no es preciso, debido al peso que tienen en la rememoración las circunstancias presentes desde las que se revive el pasado.

Lo que sucede en los poemas “Impotencias” (Aguirre, 2018c: 519) e “Ignorancia” (Aguirre, 2018c: 522) es una reflexión sobre las consecuencias que ha dejado ese pasado trágico, desde una óptica poético-existencial. En esta línea, en la primera composición, Aguirre configura el corazón como un cuerpo enfermo en sí mismo, como un lugar precario y envejecido, que complica cada vez más, y de manera simultánea, el vivir y la escritura. El lastre de lo sufrido —en determinados momentos—, en lugar de intensificar el valor catártico de la escritura, entorpece el proceso terapéutico de asimilación de lo vivido (Sánchez Zapatero, 2011: 382) porque lo que se está rememorando es tan intenso que la palabra no es capaz de abarcar las emociones. Por ello, a través de la reflexión sobre la infancia en la que se apoya el poema “Ignorancia” (Aguirre, 2018c: 522), Aguirre, mediante la interrogación retórica, expresa la injusticia de una niñez dolorosamente perdida a la vez que revela y refuerza la idea de que recordar contempla aflicción y que la única solución sería el olvido, si este fuera posible.

Toda esta carga emocional y desoladora enfatizan “Sorprendente” (Aguirre, 2018c: 526), el poema con que la poeta finaliza la obra. En él, esencialmente manifiesta su desconfianza en el futuro: “Me gustaría pensar que esa sorpresa será agradable / pero no tengo la certeza” (Aguirre, 2018c: 526). La reflexión sobre el pasado y el presente que ofrece Aguirre en poemas anteriores soportan este escepticismo. A pesar de que, en las composiciones precedentes, e incluso en las obras pasadas, haya transmitido de la forma más descarnada posible la violencia sufrida y de la que fue testigo, la poeta no percibe mejoras de cara al futuro. Por el contrario, desarrolla una mirada más incisiva y condenatoria sobre el presente en el que escribe, de modo que no es accidental ni un mero adorno poético la intertextualidad que construye la poeta con la cita machadiana «“Confiamos / en que no será verdad / nada de lo que pensamos”» (Aguirre, 2018c: 526). Nuevamente, subyace aquí la noción de «esperanza desesperanzada», ya que el sujeto lírico sostiene “que ya no seremos los

mismos”, sin embargo, no especifica si mejoraremos o, al menos, en qué medida experimentaremos cambios significativos.

Una larga dolencia (2017) no hace sino confirmar desde el título que “la scrittura è il tramite unico con cui comunicare al lettore la propria *herida absurda*” (Federici, 2014: 170), porque es una obra que manifiesta la continuidad de una herida abierta en la que el cuerpo sigue indagándose como paciente para reconocerse a sí mismo. Así, el eje del poemario es la noción de que la poeta, más aún su memoria, no ha dejado de poseer un cuerpo afligido por su pasado y, por consiguiente, asediado por la palabra. Motivo que ha dado como resultado otra manifestación escrita en la que la memoria histórica y, fundamentalmente, la personal son protagonistas (León, 2016: 55). Prueba de ello son las composiciones “Miro el sol resbalando” (Aguirre, 2018d: 575) o “Las palmeras de la niñez” (Aguirre, 2018d: 582) —de la primera parte “El tiempo piensa”—, “Si miras hacia atrás” (Aguirre, 2018d: 603) o “El pesar, la desdicha” (Aguirre, 2018d: 605) —de la segunda parte “Fronteras”—. Poemas en los que Aguirre destaca, bajo el mismo tono poético desgarrador, las circunstancias colectivas y personales, configuradas como heridas abiertas, que han motivado la escritura de esta obra.

Así pues, alejada ya del juego literario del “cuerpo paciente” de *Historia de una anatomía*, Aguirre inquiere en la dimensión del poema como un cuerpo real (Verástegui, 1977: 13) para reflejarse en su “larga y dolorosa” búsqueda de sí misma. Cada composición es entonces “carne espaciosa que canta” (Cixous, 1995: 49), puesto que la confianza que Aguirre deposita en su cuerpo queda extendida al poema en tanto que manifestación lingüística del dolor. De esta forma, la poeta alicantina instaura una seguridad en sí misma y en su condición de poeta que se sobrepone a la aflicción que sufre mientras se construye para contar y contarse el pasado personal y social en relación con su presente.

CONCLUSIONES

Las obras de la última poesía de Aguirre están construidas bajo los parámetros de la problematización de la enunciación lírica, para exponer una vida marcada por la inestabilidad, la tragedia y el trauma que se convierte en el sentimiento de una generación. A su vez, cada una se apoya en la utilización del dolor como vía para rescatar la memoria familiar y la personal, así como para construir una deposición de vivencias donde encuentran voz aquellos que no han podido romper su silencio por la

consternación provocada por los hechos ocurridos en España durante y después de la Guerra Civil. Ambas nociones se configuran como los motivos principales por los que se puede considerar el ciclo poético de senectud de Francisca Aguirre como testimonio histórico, como lugar de memoria pragmática en el que no solo se recuerda, sino que se hace recordar.

El abordaje de la última poesía aguirreana desde los postulados de la enunciación lírica ha permitido descubrir que la dificultad para distinguir entre el sujeto enunciador autobiográfico o el “yo” poético ficcional de las composiciones no se trata de un simple juego literario, si bien este es uno de los aspectos que destacan en el análisis. Lo fundamental en este punto subyace de una valoración más profunda de los preceptos de esta vertiente de la teoría del poema, que ha conducido a valorar las obras del ciclo de senectud de Aguirre, bien dominadas por el sujeto enunciador autobiográfico o bien por el “yo” poético ficcional, como constituyentes de una “experiencia actual”. Aspecto por el cual el pasado manifestado en los poemas se materializa en una realización cíclica de la experiencia descrita. De este modo, es posible establecer un diálogo entre los poemarios que mantienen viva la intención de hacer memoria; una memoria que va a ser actualizada en cada lectura, y, por consiguiente, alimentada por las reflexiones sobre el pasado y el presente, personal y colectivo, que el lector realice sobre las obras y la realidad a la que está adscrito.

Por otro lado, el ahondamiento en la constitución del dolor que hace Aguirre, desde las dimensiones del cuerpo, la memoria y la comunidad — junto a la idea de realización cíclica de sus experiencias—, ha posibilitado una interpretación en la que la memoria personal deviene colectiva. En consecuencia, esta última se erige como una herramienta firme para enfrentar el paso del tiempo, desmentir los posibles relatos sobre el pasado que se originen y no se correspondan con la historia y, por supuesto, comunicar los sufrimientos de su generación desde ella misma como primer testigo y desde su obra como testimonio histórico constatable. En este sentido, la voz de la Aguirre real vertida en el discurso poético de cada obra se transforma en un espacio de resistencia en el que persiste la testificación del pasado violento, sus consecuencias sociales y, especialmente, las secuelas emocionales que este produjo en la comunidad. De ahí que cada poema invite a la meditación de estos sucesos en relación con la realidad actual, para que no se repitan las mismas circunstancias agónicas que enuncian e identifican a cada poemario.

En suma, a través de la realización circular sobre las vivencias personales y sociales, a causa de la problematización entre el sujeto enunciador real y el “yo” lírico ficticio, y un lenguaje poético evocador, permeado por el sufrimiento y la herida del recuerdo, la poesía de senectud de Aguirre se consolida como un ejercicio memorístico cargado de emociones, significados e interpretaciones universalizadas. Esta concreción es capaz de resistir los escollos provocados por el paso del tiempo, ya que no tiene otra finalidad que la de ser un espacio lingüístico-material que sirva como instrumento contra el olvido.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUIRRE, Francisca [2006] (2018a): *La herida absurda*, en María Ángeles Pérez López (ed.), *Ensayo General. Poesía Reunida 1966-2017*, Calambur, Madrid, pp. 357-413.
- [2008] (2018b): *Nanas para dormir desperdicios*, en María Ángeles Pérez López (ed.), *Ensayo General. Poesía Reunida 1966-2017*, Calambur, Madrid, pp. 415-459.
- [2010] (2018c): *Historia de una anatomía*, en María Ángeles Pérez López (ed.), *Ensayo General. Poesía Reunida 1966-2017*, Calambur, Madrid, pp. 461-526.
- [2017] (2018d): *Una larga dolencia*, en María Ángeles Pérez López (ed.), *Ensayo General. Poesía Reunida 1966-2017*, Calambur, Madrid, pp. 569-610.
- ALTED VIGIL, Alicia (2003): «Los niños de la Guerra Civil», en *Anales de Historia Contemporánea*, 2009, disponible en <https://revistas.um.es/analeshc/article/view/55511> [24/05/2023].
- ASURMENDI DE FERNÁNDEZ, Cecilia (2015): «Pensar la sospecha sobre el nombre propio», en *Recial. Dossier: Autoficción*, 2015, disponible

en <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/11896> [24/05/2023].

ASURMENDI, Cecilia Lucía (2021): *Entre el desamparo y la morada: la obra de lenguaje de Francisca Aguirre* [Tesis doctoral, Universidad Nacional de Córdoba]. RDU Repositorio Digital UNC. <https://hdl.handle.net/11086/28124> [24/05/2023].

BADOS CIRIA, Concepción (2015): «Francisca Aguirre, Pilar Paz Pasamar, Angelina Muñiz-Huberman: transiciones a la senectud de tres poetas de la generación del cincuenta», en Almela, Margarita; Guzmán, Helena; Sanfilipo, Marina; y Zamorano, Ana (coords.), *Tiempo de mujeres: literatura, edad y escritura femenina*, UNED, Madrid, pp. 57-76.

BENEGAS, Noni, y Munárriz, Jesús (1997). *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española*, Hiperión, Madrid.

BENEGAS, Noni (2015): «Francisca Aguirre: las palabras y la memoria histórica son mis dos grandes amores» [Entrevista], en *Edición digital a partir de Campo de Agramante: revista de literatura*, 22, 2015, disponible en <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcwm390> [24-05-2023].

CABO ASEGUINOLAZA, Fernando (1998): «Entre Narciso y Filomena: Enunciación y lenguaje poético», en Fernando Cabo Aseguiñolaza y Germán Gullón (eds.), *Teoría Del Poema: La Enunciación Lírica*, 21, Rodopi, Ámsterdam, pp. 11-39.

CERVERA GIL, Javier (1995): «Violencia en el Madrid de la Guerra Civil: los "paseos" (Julio a Diciembre 1936)», en *Studia Historica. Historia Contemporánea*, 13, 1995, disponible en <https://hdl.handle.net/10366/80073> [24/05/2023].

CIXOUS, Hélène (1995): *La risa de la medusa: ensayos sobre la escritura*, trad. Ana María Moix, Anthropos Editorial, Barcelona.

- CUESTA, Josefina (2008): *La odisea de la memoria. Historia de la memoria en España. Siglo XX*, Alianza Editorial, Madrid.
- CULEBRAS, Lorena (2013): «Francisca Aguirre: memoria y poesía», en María Payeras Grau (ed.), *Desde Las Orillas: Poetas Del 50 En Los Márgenes Del Canon*, 82, Renacimiento, Sevilla, pp. 69-85.
- (2018): *La obra poética de Francisca Aguirre: historia y memoria* [Tesis doctoral, Universitat de les Illes Balears]. UIBrepositori. <http://hdl.handle.net/11201/145750> [24/05/2023].
- DULONG, Renaud (2004): «La implicación de la sensibilidad corporal en el testimonio histórico», *Revista de Antropología Social*, 13, 2004, pp. 97-111, disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/RASO/article/view/RASO0404110097A> [25/07/2023].
- FEDERICI, Marco (2014): «L'arte come rifugio e presa di coscienza: un approccio alla poesia di Francisca Aguirre», en Tullio Pironti (ed.), *Le geometrie dell'essere. Identità, identificazione, diversità nella recente letteratura spagnola*, tulio pironti editore, Nápoles, pp. 167-185.
- FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Sergio (2019): «El cuerpo, catalizador de la memoria. Autodiégesis poética en " Historia de una anatomía", de Francisca Aguirre», en Abel Lobato Fernández, et al (eds.), *Mundo hispánico: Cultura, Arte y Sociedad*, Universidad de León, León, pp. 553-569, disponible en <http://hdl.handle.net/10612/11449> [24/05/2023].
- GATELL, Angelina (2006): *Mujer que soy. La voz femenina en la poesía social y testimonial de los años cincuenta*. Bartleby Editores, Madrid.
- HALBWACHS, Maurice (2004): *La memoria colectiva*, trad. Inés Sáncho-Arroyo, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza.

- JURADO MORALES, José (2013): «El discurso cívico y humanizado de Francisca Aguirre», en *Ámbitos: revista de estudios de ciencias sociales y humanidades*, 2013, disponible en <http://hdl.handle.net/10396/11778> [24/05/2023].
- KEEFE UGALDE, Sharon (2007): *En voz alta: las poetas de las generaciones de los 50 y los 70. Antología*, Hiperión, Madrid.
- LEJEUNE, Philippe (1994): *El pacto autobiográfico y otros estudios*, trad. Ana Torrent, Megazul-Endymion, Madrid.
- LEÓN, Denise (2016): «El cuerpo herido. Algunas notas sobre poesía y enfermedad», en *Telar: Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos*, 2016, disponible en <http://revistatelar.ct.unt.edu.ar/index.php/revistatelar/article/view/99> [24/05/2023].
- NICOLÁS MARTÍNEZ, María del Pilar (2022): «Hay que ser muy valiente para vivir con miedo: vejez e infancia en los últimos poemarios de Ángel González, Francisca Aguirre, Antonio Gamoneda y Félix Grande», en Greenfield, John, y Topa, Francisco (eds.), *Matura Idade: Considerações Sobre a Velhice*, Universidade do Oporto, Oporto, pp. 97-111. <https://doi.org/10.21747/978-989-8970-44-2/mat>
- NORA, Pierre (2008): *Pierre Nora en Les lieux de mémoire*, trad. Laura Masello, Trilce, Montevideo.
- OLIVÁN, Lorenzo (2007): «Palabras verdaderas», *Poesía en el Campus*, 52, pp. 5-7, disponible en <https://ifc.dpz.es/publicaciones/ver/id/2819> [24/05/2023].
- PAYERAS GRAU, María (2013): «"Y ahora le da por escribir". Las poetas del 50 ante el oficio», *Desde Las Orillas: Poetas Del 50 En Los Márgenes Del Canon*, 82, Renacimiento, Sevilla, pp. 181-208.
- PÉREZ LÓPEZ, María Ángeles (2018): «"Hacer lenguaje". La poesía de Francisca Aguirre», en María Ángeles Pérez López (ed.), *Ensayo General. Poesía Reunida 1966-2017*, 163 Calambur, Madrid, pp. 9-28.

POZUELO YVANCOS, José María (1998): «¿Enunciación lírica?», en Cabo Aseguinolaza, Fernando, y Gullón, Germán (eds.), *Teoría Del Poema: La Enunciación Lírica*, Rodopi, Ámsterdam, pp. 41-76.

PUJANTE CORBALÁN, Rubén (2020): *La poesía como «artes de la memoria». El ciclo de senectud en la obra de Antonio Gamoneda* [Tesis doctoral, Universidad de Murcia]. DIGITUM. <http://hdl.handle.net/10201/103284> [24/05/2023].

RICŒUR, Paul (1999): *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, trad. Gabriel Aranzueque, Arrecife, Madrid.
— (2003): *La memoria, la historia, el olvido*, trad. Agustín Neira, Trotta, Madrid.

SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier (2011): «Escritura autobiográfica y traumas colectivos: de la experiencia personal al compromiso universal», *Revista de literatura*, 146, pp. 379-406. <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2011.v73.i146.267>

SONTAG, Susan (2003): *La enfermedad y sus metáforas*, trad. Mario Muchnik, Taurus, Buenos Aires.

TORRAS, Meri (2007): «El delito del cuerpo: de la evidencia del cuerpo al cuerpo en evidencia», en Meri Torras (ed.), *Cuerpo e identidad. Estudios de género y sexualidad I*, Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, pp. 11-36.

VERÁSTEGUI, Enrique (1977): «La poesía del cuerpo», en *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias Humanas*, 1977, disponible en <http://www.jstor.org/stable/27933523> [24/05/2023].