

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE CORDOBA
FACULTAD DE FILOSOFIA Y HUMANIDADES**

*“ENTRE EL DESAMPARO Y LA MORADA:
LA OBRA DE LENGUAJE DE FRANCISCA AGUIRRE”*

Doctoranda: Lic. Cecilia Lucía Asurmendi

Directora de Tesis: Dra. Graciela Ferrero

Fecha de presentación: Octubre de 2021



Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional

A mis padres, porque con sus voces y entre bibliotecas de infancia comencé a recorrer el camino de la lectura.

A mi esposo Santiago, por compartir el desafío de “leer” el vínculo entre nuestra vida y las palabras.

A mis hijas María Gracia y Anabella, porque entre dibujos y palabras crecidas floreció este sueño.

Prólogo

Si de inicios se trata, la literatura española me prodigó siempre una visión inaugural, de descubrimiento fascinante dentro del campo amplio de la literatura universal. Una atracción definitiva por sus desafíos en el siglo XX me vincularon también con una investigación integrada entonces por las Cátedras de Literatura Española II y Mito y religión en Grecia y Roma, de la Escuela de Letras (Facultad de Filosofía Humanidades – UNC), a cargo de la Dra. Mabel Brizuela. En este Proyecto sobre “Formas de representación del mito odiseico en la literatura española” me concentraba en los diseños de la poesía de Jorge Urrutia y la reescritura mítica y, en este contexto, el nombre de Francisca Aguirre era nuevo para mí hasta que conocí su obra y las demandas de un sujeto lírico adentrado en la geografía de intimidad de un pensamiento nutrido por los mitos y desamparado frente a sus propios sentimientos. Una aparente orfandad se cobijaba en un nombre para mostrar sus dilemas. Después del descubrimiento, siguieron estos años de búsqueda para comprender el mar profundo de la palabra poética aguirreana.

El intenso esfuerzo personal se compensa a la hora de los agradecimientos, al recordar y reconocer a las personas que nos ayudaron en este camino del conocimiento -que se instala sin consultarnos- y nos depara alegrías y horas inciertas.

En este marco, agradezco el valioso apoyo que recibí en estos años, al saber que no se nos indica qué camino seguiremos sino que se nos sugiere de qué forma podemos encontrar el propio.

Agradezco a Mabel Brizuela, por haber confiado en mí durante los años de adscripciones, en los que aprendí a admirar a los poetas, así como valoro y agradezco, además, el cálido interés de Cristina Estofán, por sus aportes y el acompañamiento de siempre.

Un recuerdo cariñoso para Pampa Arán, con cuyos cursos se fue instalando una nueva Ítaca desde la cual mirar nuevas formas de un mar en la poesía.

Mi reconocimiento a Cecilia Pacella por la formulación de interrogantes de una práctica inicial y a los distintos profesores que me expresaron su interés en la temática. A mis queridas amigas y hermanas.

Finalmente, a Graciela Ferrero, todo mi cariño y mi profunda admiración. Ello supone también un agradecimiento por sus valiosos comentarios en nuestras charlas -que abarcaron desde el ámbito emocional al de más estricto rigor académico-. Fueron no sólo apoyo firme sino la necesaria cuota de verdad y claridad para interrogarme sobre planteos que demandaron algunos aspectos teórico-críticos. Más que una guía en una tesis, ella me sigue formando -tal vez sin saber con cuánta profundidad- entre mis intemperies y mis moradas.

Para escuchar tu queja de tus labios
yo te busqué en tu sueño,
y allí te ví vagando en un borroso
laberinto de espejos.

Antonio Machado

No es el yo fundamental eso que busca el poeta,
Sino el tú esencial.

Antonio Machado

El ser del hombre se haya sólo en la comunidad, en la unidad del hombre con el hombre;
una unidad que se apoya únicamente en la realidad de la diferencia entre *yo y tú*.

Martín Buber

ÍNDICE

Portada	
Dedicatorias	Pág. 2
Prólogo y Agradecimientos	Pág. 3-4
Epígrafes	
Índice	
Capítulo 1: Introducción	Pág. 7
1.1 Planteo y diseño de la investigación	Pág. 15
Capítulo 2: Lenguaje y experiencia	Pág. 26
2.1 Hacia la comprensión de la “crisis de la experiencia”	Pág. 27
2.2 De la <i>erlebnis</i> a la <i>erfahrung</i> .	Pág. 30
2.3 La “crisis de la representación”.	Pág. 37
2.4 Una nueva mirada sobre el lenguaje poético.	Pág. 41
Capítulo 3: Nuevas apariencias en la fuente de un discurso	Pág. 53
3.1 Una interioridad se habla a sí misma	Pág. 54
3.2 Una fragmentación en la temporalidad	Pág. 67
Capítulo 4: De la intemperie	Pág. 90
4.1 Desde la opresión circular hacia la profundidad	Pág. 93
4.2 El “desperditium”	Pág. 101
4.3 Un desamparo de patria	Pág. 111
Capítulo 5: Encontrar una morada en el lenguaje	Pág. 119
5.1 Una morada entre identidades	Pág. 123
5.2 Un “decir con otros”	Pág. 129
Capítulo 6: Conclusiones	Pág. 141
Notas	Pág. 150
Bibliografía	Pág. 154

Capítulo 1: Introducción

El abordaje que acometemos en las páginas que siguen está centrado en la obra lírica de Francisca Aguirre, poeta de Alicante (1930- Madrid 2019). Su infancia es la de los denominados “niños de la guerra”- entre ellos, algunos de los futuros poetas nacidos entre 1925 y 1937- quienes sufrieron el fuerte impacto del trauma ocasionado por el horror de la muerte, del hambre y del miedo. En aquella niñez difícil, el contacto de la autora con la lectura se verificó como una necesidad y ejerció la fascinación de un espacio fértil para la escritura futura, espacio reducido en sus primeros tiempos al autodidactismo, con préstamos y copias conseguidas en ocultas tiendas de alquiler. El objeto “libro” pasó a ser un bien preciado para Aguirre, rasgo que se advierte en algunas de sus publicaciones posteriores como *Los trescientos escalones* en “La chiquita piconera” (1977:149):¹

Aquellas niñas en hilera
Que cantaban para espantar el hambre
Son éstas que escriben hoy poemas.
(...) aquellas niñas que comieron miedo
Y boniatos y “pan y quesillo”
Y a las que no acabaron de salirles las muelas,
Aquellas mujercitas,
Son las que escriben hoy poemas.

O en *Nanas para dormir desperdicios* (2007:41), texto en el que se registra de este modo: “Porque un libro, señores, es una prenda de abrigo. Refugio del hambre, el miedo, el frío”.²

El lenguaje adquirió una valoración simbólica y con esta consciencia la autora profundizará en sus sombras y sus luces, como parece expresarlo el sujeto lírico de infancia de “Paisajes de papel”, texto dedicado a sus hermanas, perteneciente a *Ítaca* (1972:49)

Aquella infancia fue más bien triste.
Ser niño en el cuarenta y dos parecía imposible. (...)
Veo a mi niña adulta y consecuente
Con un programa bien trazado:
Crecer, crecer muy pronto, darse prisa.
(...) Buscábamos palabras en el diccionario
Con el afán de comprenderlo todo:
Necesitábamos hacer lenguaje.

Dos características nos permiten comprender el perfil de la autora a lo largo de cuatro décadas: su condición de poeta marginal, en un mundo autoral masculino en épocas coetáneas y posteriores a la Guerra civil y una búsqueda estética propia en el marco de las tendencias del panorama lírico postfranquista. Si nos remitimos al antiguo concepto generacional, Juan Antonio Masoliver (Dadson, 2005) entiende que “(...) tiene una positiva función didáctica y permite ver unas líneas generales de un momento determinado, pero su aplicación rígida o esquemática puede llevar a creernos que determinados hechos influyen en todos nosotros de la misma manera e incluso que todos los hechos tienen influencia sobre todos nosotros. ¿Qué pasa con los poetas que no entran fácilmente en ella?” (2005:49).³ Esto parece ocurrir con el caso de Francisca Aguirre.

En las consideraciones preliminares de la Antología titulada *Poetas españoles de la democracia* (Prieto de Paula, 2010) el autor considera que en la poesía española posterior la Guerra civil se entrecruzan cronologías y modelos estéticos entre poetas de la primera posguerra, entre los del cincuenta, los del sesentay ocho y etapas posteriores y entiende que todo ordenamiento didáctico autoral debe flexibilizarse “(...) por los fenómenos *transgeneracionales* que, al margen de las cuestiones objetivas de la edad tienen que ver con una sensibilidad porosa y especialmente receptiva a las expresiones artísticas circulantes en una generación por parte de poetas pertenecientes a otra. En las últimas décadas del siglo XX ello cobra una presencia nunca antes conocida.” (2010:13)⁴. Todos estos rasgos nos permiten una comprensión más amplia sobre la inserción de la poeta de Alicante en el panorama lírico del siglo XX.

Francisca Aguirre participó de las tertulias poéticas del Aula Pequeña del Ateneo, dirigida por José Hierro -su entrañable amigo- y la tertulia Teatral del Café Gijón, liderada por Antonio Buero Vallejo, dos espacios de la literatura que la condujeron por un derrotero que recorrió con escritores y amigos (entre los que se contaron Eduardo Tijeras, Paco Umbral o Félix Grande) cuyos textos favorecieron su formación en un escenario de admiración hacia figuras de la lírica como Antonio Machado y los hispanoamericanos Pablo Neruda y César Vallejo, a cuyo magisterio rindió homenaje posterior en muchos de sus textos.

Como sostiene José Jurado Morales (Universidad de Cádiz, 2016) la obra aguirreana existía, “en letra pequeña y en voz baja” y explica que “si se mira la cronología de la trayectoria literaria de Aguirre, la poeta no perteneció a la promoción del '50 ya que no se verifican requisitos como publicaciones de libros en las décadas del '50 o '60 (como efectivamente ocurre, por ejemplo, con Gloria Fuertes (quien publica su primer libro *Isla ignorada* (Madrid, Musa nueva) en 1950 y confirma su amplia obra durante los '60 y '70) o María Victoria Atencia, quien perteneció a la generación del '60 pero publicó la mayoría de sus obras a partir de 1970.) Este “desfasaje” temporal que se verificó en la obra de la autora aguirreana dejó constancia de una proyección y reconocimiento tardío, así como silencios extensos de publicación, tal como el que se extiende entre la publicación de *La otra música* (1978) y *Ensayo general* (1996), circunstancia que implicó su “ausencia” durante varios años, inclusive durante la década del '80. Esta circunstancia puede explicar también que su nombre fuera considerado como “marginal” o “periférico” por el canon imperante, respecto de la inexistencia de publicaciones previas a *Ítaca* (1972).

En 1951 Adelaida las Santas fundó en Madrid, junto a Gloria Fuertes y María Dolores de Pablos una tertulia literaria de mujeres, bautizada como “Versos con falda”, grupo cuyo nombre y actividades -señala Sharon Ugalde (2017:52)- constituyó un reconocimiento de la posición marginal de las escritoras y su empeño en participar en el ámbito cultural.

No obstante su vínculo personal con la poesía, la escritura de Aguirre en los primeros tiempos configuró una praxis signada -como hemos dicho- por el autodidactismo y el aislamiento, que determinó que la poeta no participara de aquellos recopilatorios iniciales de poesía femenina de posguerra, como las ediciones de *Poesía femenina española* publicadas por Carmen Conde (1954) ni de la publicación de la Antología posterior *Versos con faldas* (1983) de Adelaida las Santas. Aún a pesar de estas primeras ausencias, el nombre de la poeta alicantina es considerado hoy parte de un amplio espectro de mujeres escritoras, inscriptas entre las épocas de la primera generación de posguerra y las generaciones de los '50, '60 y el '70, entre las que se incluye a: Ángela Figueras, Gloria Fuertes, Alfonsa De la Torre, Julia Uceda, María Victoria Atencia, María Cegarra, Sagrario Torres, María Beneyto, Concha Zardoya, Angelina Gatell y Cristina Lacasa, entre otras autoras.

Si en un principio una generación tenía en sí el distanciamiento estético respecto de otra previa, Francisca Aguirre ha sido asociada inicialmente con la generación del '50 (o del Mediosiglo), etapa en la que hay una línea de continuidad con Antonio Machado y en la que se dilucidaban las aristas de una polémica entre conocimiento y comunicación como dos grandes vertientes, distinguiéndose entre la poesía de compromiso social y político -Blas de Otero, Gabriel Celaya, Ángela Figueras- y aquella que propuso una continuidad directa desde el '27 hasta el '50 (Ángel González, Francisco Brines, Gil de Biedma, entre otros) y que entendió la poesía social como paréntesis en el marco del simbolismo poético.

El comienzo de un fenómeno dispersivo de la generación del '50 con tendencias hacia las propuestas personales permitió que aquellos poetas menos atraídos por el sector socialrealista pudieran explorar otros caminos y que quienes no estuvieron ubicados por edad, estética o falta de presencia editorial en la generación del '50 se incluyeran en los años posteriores (como ocurre con Aguirre), en una época en la que el acto poético aparecía como una nueva vía de acceso a la realidad desde una modulación personal (según Francisca Aguirre confiesa en **El Cultural**, Mayo de 2017)⁵

Se preparaba el terreno para la poesía de la segunda mitad de los '60, determinante en la evolución de la poesía española de la segunda mitad del siglo XX y la poética del '68 se asentó en la importancia del lenguaje, que cobró una entidad desconocida, con una escritura huidiza de la referencialidad, “enemiga de la realidad primaria en cuanto tema y también de la subjetividad en cuanto expresión auténtica del yo” (2010:18)⁶.

Dicha década del '60 que se caracterizó por la confluencia de las manifestaciones últimas de una poesía de compromiso (Blas de Otero, Gabriel Celaya), de una primera evolución de autores que provenían del '50 (como Claudio Rodríguez, Gil de Biedma o José Ángel Valente) y la instalación de las novedades del sesentayochismo, asistió a la aparición de los *novísimos* en el mercado editorial con *Nueve novísimos poetas españoles (1970)* (adjetivo que Castellet tomó de una Antología italiana). En esta convergencia de etapas diferentes se advertía un síntoma de escepticismo sobre la función de la poesía, que dio lugar a experimentalismos convocantes para estéticas varias, entre 1968 y 1975.

Entre algunos de los rasgos de los que participaron los *novísimos*, circulaba el fenómeno que permitía que un autor consolidado pudiera ser absorbido por las propuestas de otros más jóvenes y, de modo inverso, como Celaya con los “ejercicios venecianos” o algunos poetas del '68 atraídos por algunos aspectos de la poesía social. Con el fenómeno de inversión cultural que emerge con el surgimiento de los *novísimos*, poetas mayores como María Victoria Atencia o Vicente Núñez se reincorporaron a las publicaciones tras años de silencio, con lo cual se afirma el rasgo del fenómeno transgeneracional al que hicimos previa referencia.

Pero también se produjo, al margen de los *novísimos*, una renovación poética consistente en privilegiar lo autobiográfico frente a lo colectivo, la evocación de la infancia, un concepto del lenguaje como indagación de la realidad y la influencia mítica con repercusiones en la materialidad textual. En relación con este último aspecto, una serie de poetas setentistas se orientaron hacia un “esteticismo neohelénico” inspirado en Séferis y Elytis, como Alejandro Duque Amusco, Luis Antonio de Villena, Panero y otros (Cano Ballesta, 2010)⁷ que crearon obras de calidad, aún opacada a veces por el auge de los *novísimos*. Se trata del gusto por los mitos, motivos o resonancias clásicas,

“entre lo cotidiano y lo melancólico de visos metafísicos,” (Villena, 1992:14) como una tendencia lírica, expresión de un mundo modélico pero con otras orientaciones, que tendrá variantes en el caso de *Ítaca* de Aguirre, con los coloquialismos y la reflexión desde una interioridad femenina.

A diferencia de los *novísimos* que usaban el tema clásico y particularmente griego con fines culturalistas y ornamentales evitando el protagonismo del yo y la confusión de la intimidad, el centro de interés de evocaciones míticas, inclusive en la década siguiente, se centró en torno a la experiencia humana, con diferentes y nuevas Penélopes, cuya voz lírica daría lugar a la expresión de una nueva visión del mundo, con sus temores ideales, deseos, como ocurre con la “nueva” Penélope aguirreana, en *Ítaca*.

La presencia de Francisca Aguirre en la década de 1970 se delineó con rasgos que -como han sostenido Gracia y Cárdenas (2011)- al hablar de la poesía española última, se alejan de la suntuosidad de la ruptura aparente y modulan lo clásico reciente en la búsqueda de su expresión actualizada y renovada. El discurso poético aguirreano incursionará desde un sustrato existencialista en temas de tradición filosófico-literaria, como el paso del tiempo, la soledad y la muerte, con una voz profunda e individual y una propuesta que busca su identidad en una conciencia del tiempo, en una exploración de la palabra poética como material con el cual se modela el recuerdo y con un reconocimiento de lo mítico, aspectos que conforman rasgos de calidad en sus obras y han sido merecedores de especial atención.

La poeta de Alicante profundiza con su praxis el ejercicio de dichas búsquedas a partir de una voz lírica influenciada –o atraída- por autores como Fernando Pessoa y Konstantin Kavaffis, una fuente de inspiración para los poemas aguirreanos de *Ítaca* (1972), particularmente en textos como “Esperando a los bárbaros” o “Ítaca”, como un preanuncio de su derrotero posterior. Nos referimos también a la búsqueda que Aguirre despliega con *Ensayo general* (1996), texto en el que retoma las voces míticas (con uso del monólogo dramático⁸ en primera persona (revelador de emociones y vivencias) y la incorporación de la presencia de la estructura del soneto.

Francisca Aguirre inició formalmente su extensa trayectoria con la aparición de *Ítaca* (1972) -galardonada un año antes con el Premio de Poesía “Leopoldo Panero”-, contexto en el cual -y como hemos comentado anteriormente- la producción de los llamados “niños de la guerra” estaba constituida mayoritariamente por autobiografías y obras de tono memorialístico.

Ítaca -que fue considerada por su autora un doble homenaje a su padre y al mundo clásico- representó una voz diferente ya que, pese a ser por edad y vivencia una niña de la guerra, no participó plenamente de las características de otros de sus coetáneos, al dar un giro de aspecto mitológico-feminista a su discurso poético, como lo expresó la poeta en *Espejito, Espejito*.⁹

Después de la aparición de *Ítaca* (1972) le siguen *Los trescientos escalones* (1977) y *La otra música* (1978) y los tres textos conformaron una construcción poética sólida en la década de los '70.

Ricardo Virtanen explicó (2001:196) que a partir de 1985 se advierte en la lírica una línea realista, representación de la cual son dos publicaciones: *Postnovísimos*, de Luis Villena y *La generación de los '80*, de José Luis García Martín. Línea generadora de dos tendencias en la poesía: 'la otra sentimentalidad' y 'la poesía de la experiencia'. La primera se da en los '80 en Granada y tomó el término de Antonio Machado, quien recordaba que una nueva poesía supone una nueva sentimentalidad y ésta, a su vez, nuevos valores.

La 'poesía de la experiencia' en el '90 se extendió en toda España y se considera su continuidad. Con la década de los '80 había quedado abierto el camino también hacia una creación lírica que no se concebía como expresión de sentimientos sino como una ficción” (...) como una puesta en escena, un pequeño teatro para un solo espectador” (García Montero, 1993:187).

Con Luis Alberto de Cuenca y Antonio de Villena continúa el gusto por lo clásico -y lo helénico particularmente- en los '80 y se configuran textos con formas y mitos para darle un nuevo sentido a la experiencia del presente. El centro de interés de estas evocaciones clásicas son alusiones míticas para iluminar una experiencia con el recurso

frecuente del empleo del monólogo dramático o el de una voz lírica distinta de la del poeta mismo (Dafne, Penélope, Calipso, entre otras); así lo señala Villena en *Fin de siglo* (El sesgo clásico en la última poesía española) al destacar que el gusto por los mitos y sus resonancias constituía una tendencia lírica de importancia que se prolonga en la década de los ochenta. Aunque Francisca Aguirre no publicó en dicha década -explica F. Candón Ríos¹⁰, - “se empiezan a publicar antologías dedicadas exclusivamente a la lírica femenina. Las más destacables son *Las diosas blancas. Antología de la joven poesía española escrita por mujeres* (Buenaventura, 1985); *Voces nuevas* (Jiménez, 1986); *Litoral femenino. Literatura escrita por mujeres en la España contemporánea* (Saval, García Gallego, 1986), antologías femeninas a las que se les llamaría “antologías de género”. (2017:91)

En la década siguiente, Aguirre publicó en 1995 *Espejito, Espejito* (libro de memorias) seguido de los textos: *Ensayo General* (1996), que retoma el gusto por lo clásico al profundizar la visión femenina a través de formas míticas, con voces individuales o colectivas en la primera parte de la obra, una segunda sección regida por la forma soneto y un Epílogo a cargo de una única voz lírica, doliente.

La autora publicó posteriormente *Pavana del desasosiego* (1999) y *Ensayo General- Poesía completa* (1966-2000), texto que reunió todo lo escrito hasta dicha fecha e incluyó la presentación de *Los maestros cantores* (1992-2000). Éste último se trata de un compendio que rindió homenaje a los escritores de diversas épocas a los que la poeta expresó su admiración con la estrategia del despliegue de una voz enunciativa lírica en un pretendido diálogo, con intertextos y una forma expresiva coloquial.

La herida absurda (2006) y *Nanas para dormir desperdicios* (2007) son publicaciones en las que la autora aguirreana retoma el tema de la memoria y la dolorosa vivencia de lo temporal. Además, presentó dos Antologías: *Memoria arrodillada* (2002)- historias para que “no caiga en olvido” y *Detrás de los espejos* (Selección de poemas) (2011) y una única incursión narrativa con la obra *Que planche Rosa Luxemburgo* (1995), como texto de relatos.

Historia de una anatomía (2010) y *Conversaciones con mi animal de compañía* (2013) constituyen sus últimas publicaciones. Esta amplia producción literaria ha sido premiada en numerosas ocasiones, circunstancia que legitima su quehacer poético.¹¹

1.1. Planteo y diseño de la investigación

En su trayectoria literaria de cuarenta años, su discurso poético está recorrido por las modulaciones de un asedio a la realidad, propuesta en las que advertimos formas en cuya tensión aparente se dirimen el desamparo y el consuelo, la melodía y la estridencia de la muerte, el olvido y la memoria, la palabra y el silencio.

Nuestra investigación partió desde la observación de una situación deficitaria en relación a un abordaje poco desarrollado de textos críticos sobre la obra poética aguirreana, puesta de manifiesto en una escasez de bibliografía pertinente, entendida como un rasgo que revelaba que entre sus consecutivos y notorios premios y los estudios que en los primeros años se conocían, se insinuaba una tarea aún pendiente sobre su obra poética. Como hemos señalado en páginas anteriores, la marginación de su obra literaria respecto del canon imperante dejó establecido un espacio en el que la escritura aguirreana puede analizarse no sólo desde la óptica de una poesía escrita por mujeres, sino desde una escritura que aborda temas existenciales desde la mirada femenina y que incluyen la infancia y el mito, el amor, el tiempo, la vida y la muerte bajo el signo del conflicto inherente a lo humano.

La “zona de interés” a partir de la cual recorrimos el discurso poético de Aguirre se organizó en torno a la presencia de un vínculo problemático con una realidad modelizada; una conflictiva dualidad subjetiva y antitética, a partir de cuya búsqueda, con pretensión exploratoria y analítica, procuramos analizar sus temáticas y rasgos de pervivencia tanto tradicionales como innovadores, traducidos en las estrategias de escritura.

Nuestra hipótesis plantea que la construcción poética de la escritura aguirreana tematiza una intemperie propia de la modernidad y, desde el desamparo, busca refugio en una morada literaria, alejada de las contradicciones de las comunidades reales.

A partir de dicha parcela evaluada como problemática- en el sentido necesario para la generación de nuevos conocimientos sobre el discurso aguirreano- construimos un marco teórico situado que observó la *epistème* de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Esto permitió distinguir y nombrar dos categorías principales (en el sentido en que el término “categoría” es definido por Arán/Barei, 2009), es decir, en su referencia a una instrumentación teórica de reconocimiento formal y de contenido de un texto): nos referimos a las categorías de una doble crisis, “*crisis de la experiencia*” y “*crisis de la representación*”. Con dichas categorías, desde la mirada teórica benjaminiana explicamos de qué modo el lenguaje como herramienta se advirtió en incapacidad de poder traducir la experiencia en forma comunicable y de modo fehaciente, al constatar, por un lado, el empobrecimiento de la relación entre experiencias privadas y comunitarias y, por otro, el de un desprendimiento de dichas experiencias respecto de la posibilidad de su representación, dos aspectos condicionantes también de su recepción.

La crisis manifestada en esta relación dio cuenta no sólo de un impacto - “pobreza de experiencia”- sino del de su representabilidad, rasgos que se objetivaron como carencia abismal desde el lenguaje del que se disponía para representarla; dicha situación puso de manifiesto un conflicto entre mudez y comunicación, traducido como una experiencia de quiebre de la tradición o su continuidad histórica.

El tránsito que se verificó desde la *erlebnis* (o “vivencia”) a la *erfahrung* en la cosmovisión benjaminiana advirtió la profundidad del planteo del pensador alemán, quien inquirió acerca del elemento sobre el cual reposaba la *identidad de la experiencia* y el lenguaje como medio que la hacía posible. Dichos aspectos profundizaron una indagación sobre el *conflicto del habitar de una subjetividad* en crisis a partir del siglo XX y particularmente en nuestro caso, en la obra lírica de Francisca Aguirre.

Trabajamos las principales alternativas temáticas sobre Walter Benjamin a partir de *Estética y Política* y *El narrador* (Benjamin, 1920, 1936 y reedición 1991 respectivamente) y *Escritos esenciales sobre Walter Benjamin*, y la lectura de *Infancia e historia*. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia, de Giorgio Agamben.

Por otro lado, el fenómeno de la “*crisis de la experiencia*” en la época moderna fue puesto en diálogo desde los textos benjaminianos con el abordaje de las categorías buberianas de *apoyento y morada* a partir de una mirada personalista en *¿Qué es el hombre?* (Buber, 1945) y *Yo y Tú*, texto éste último que analiza la actitud *doble* del hombre conforme con la misma dualidad de las palabras que pronuncia desde el Ser (a las que Buber denomina primordiales), hecho que funda para el autor el principio dialógico de la presencia sustancial del prójimo. Al respecto, toda reflexión sobre el sujeto debe pasar por una *dialógica* “en cuyo estar -dos-en recíproca-presencia se realiza y reconoce cada vez el encuentro del ‘uno’ con el ‘otro’.” (Buber, 1942/1995:151).

Al considerar el diálogo como categoría, la lírica se inscribe entonces como la expresión de un sujeto enunciador hacia otro (Tú), con dimensión dialógica, que se proyecta hacia una alteridad, es decir, desde un sujeto enunciativo lírico a quien es su destinatario interno.

A partir de la **intemperie** como realidad modelizada, con estas categorías dialógicas formalizamos dos tematizaciones: la primera de ellas, la del *desamparo* y la segunda, la de la *morada*, ambas en el marco de una estrategia lírica de *antítesis* en los enunciados discursivos internos; un sujeto enunciador lírico construirá progresivamente las modulaciones de *una identidad-poeta*, con una configuración cimentada desde una dispersión del sujeto enunciador lírico -el cual, en el marco de un probable linaje- construirá a partir de una *fraternidad* poética, un simbólico amparo (o morada) para la complejidad de dicho sujeto enunciador.

Para este abordaje de relación tematizada como dualidad aparente entre el *desamparo* y la *morada*, la pregunta motivadora para la lectura de los poemas se constituyó en la consideración de los “modos de estar en el mundo” como experiencia poética, al entrar en relación con una manera de ser del poema. Desde este escenario, nuestra propuesta de investigación ha pretendido constituirse en un análisis y una interpretación de los textos aguirreanos desde la perspectiva de una relación específica entre una escritura y una experiencia, como modos de lenguaje en una crisis que es vehiculizada por los enunciados del discurso poético aguirreano.

Para la aproximación teórica de la construcción de los textos poéticos aguirreanos hemos abordado la poesía como forma especial de comunicación (Pozuelo Yvancos (2009) en *Teoría crítica y poesía; Teoría del lenguaje literario*), con los rasgos de la totalidad y coherencia (Culler, 1975), una actitud en el lector que busca en forma permanente ponerse a salvo frente a la resistencia que el poema ejerce contra su inteligibilidad y los “espacios vacíos”; la “función autorreveladora” de su materialidad textual (Stierle, 1977) y la autorreflexividad discursiva, entendida como el “decirse a sí mismo”, expresado como manifestación del hablar en soledad (M. Bonati, 1960).

Parte clave para la comprensión de la lírica moderna se abordó desde el concepto de las posibilidades de la expresión poética en la época moderna a partir de la “descreencia en la subjetividad” (Cabo Anseguinolaza). Además, la enunciación lírica se consideró en el análisis como un nuevo *espacio perceptivo* del “ahora” en el poema, para una identidad de sujeto que se problematiza en los enunciados, que se manifiestan desde la conflictividad de la identificación de los roles del “tú” con el “yo” (Pozuelo Yvancos, 2010).

Tributario del concepto de “sujeto enunciador lírico” y las aproximaciones a su problemática incorporamos también al análisis más extendido de dicho concepto (vinculado con Cabo Anseguinolaza) y la construcción (o la búsqueda de su anulación) en diversas máscaras (Espinoza Elías, 2007). Dicha autora ha señalado una preferencia por este término de Sujeto enunciador lírico y la justifica como aquél que “remite a una conciencia de crear con su texto un sujeto que tiene voz y que desde el interior reflexiona sobre su propia naturaleza poética” ¹² (2006:72)

Hemos considerado, además, aportaciones críticas de Luis García Montero del recorrido que simboliza Antonio Machado en la percepción de la crisis del siglo XX y la búsqueda de una identidad que, perdida, aún se añora (García Montero, 2006) y las de Scarano y los aspectos sobre el realismo en la poesía española última (UNMP) y la visión de los cambios y cruces generacionales en la literatura escrita por mujeres.

Justificamos nuestro proceso de análisis -al que no consideramos cerrado en su pretensión- por la importancia que tiene la obra poética de Francisca Aguirre, la

contribución al conocimiento teórico-crítico de su discurso desde un marco teórico-metodológico y la posibilidad de contribuir con ello a nuevos aspectos en la comprensión de las búsquedas teóricas, estéticas y filosóficas con las que se perfila la poesía española actual.

En el marco de las publicaciones que conocemos no hemos encontrado textos con la perspectiva de nuestro planteo. Como aporte a lo producido por la autora de Alicante, presentamos el que proporcionan los comentarios de antólogos y críticos en sus respectivas compilaciones. Ante la escasez de producción crítica sobre Francisca Aguirre –que, como hemos comentado, algunos juzgan como “marginal” o “periférica”– consignamos un listado de antologías que propenden a su pertenencia generacional y a sus presupuestos estéticos:

En Ugalde, Sharon (2017) “Las poetisas de la generación del ’50 y la imaginería indumentaria” se proporciona un análisis del imaginario de la indumentaria en la obra de poetisas españolas de la generación del ’50, entre otras, en textos de María Elvira Lacaci, Pino Betancur, Blanca Sarasúa, María Victoria Atencia y Francisca Aguirre. Acerca de la autora alicantina, de quien se subraya su publicación tardía y por lo tanto, apartada de las antologías de la Generación del ’50 Ugalde revela que “las imágenes del vestir se entretajan en una amplia gama temática: la metapoésía, el clasicismo, la opresión femenina, la auto-representación y el linaje matriarcal” (2017:47-56) y destaca como ejemplo lo siguiente:

“La elaboración de la imaginería indumentaria sobresale en el poema aguirreano titulado “Esta vida, hay que ver, qué desatino” (*Los trescientos escalones*, 1977), una memoria/reflexión sobre la pobreza de la posguerra. Con lenguaje inventivo, ingenioso y coloquial, Aguirre retrata las penurias cotidianas. El texto profundiza la cuestión ética del clasicismo al hacer transparente la indiferencia de “los seres más afortunados” frente a los graves apuros económicos de la gente a su alrededor. (...) Lo atrayente para nuestro análisis es el uso original de alusiones a la ropa para sintetizar la realidad de posguerra y la complejidad emotiva de las imágenes para soportarla...”.¹³

El nombre de Francisca Aguirre se distingue también en antologías poéticas como la de *Mujeres de carne y verso*, de Francisco Reina o la *Antología poética femenina en*

lengua española del siglo XX (2002), en la que se expresa la más variada condición de todas ellas, con algo en común: una voz propia que ha dejado su huella e importancia en la lírica española del siglo XX.

En Ugalde, Sharon (2007) *En voz alta. Las poetisas de las generaciones de los '50 y de los '70*. (Madrid, Hiperión) y en *Poesía española escrita por mujeres* (2006) se acercan propuestas de análisis sobre algunos aspectos de la escritura de Aguirre, como el de *Ítaca* (1972) en el que destaca rasgos como la legitimación de la herencia mítica e histórica y el establecimiento de un diálogo para construir una identidad en la fragmentación del yo lírico.

En la publicación de *Poesía española contemporánea* dirigida por M. Payeras Grau (poesco.es/fichas-bibliograficas/item/29-francisca-aguirre.html) se hace referencia a la poeta de Alicante en estos términos: (...) “no consiste su obra en un permanente culturalismo pero tiene en mente el acervo cultural, artístico y literario, enfrenta la trascendencia mítica con lo vivencial cotidiano.”

Los guiños metaliterarios de la estela clásica y sutilezas míticas se agudizan en *Los maestros cantores*, que agrupa a escritores de su predilección y con gesto culturalista e intertextual, los nombres elegidos informan de Aguirre y transmiten sus principios éticos y estéticos.

En Culebras Carnicero, Lorena. (2013). *Memoria y poesía* (Universitat de Illes Balears) con Dirección de Payeras Grau se analizan aspectos memorialísticos e historiográficos sobre la poeta alicantina y los productos culturales de su preferencia, como la pintura, la literatura, la música y el cine en *Espejito, Espejito* (1995). Al respecto se hace este comentario: “Aguirre ofrece a lo largo de su obra una amplia variedad temática. El paso del tiempo, la soledad, la reflexión acerca de la labor poética. (...) dada la magnitud de su obra en este proyecto analizo algunos aspectos concretos: los aspectos memorialísticos y autobiográficos, las referencias literarias y mitológicas, la reflexión sobre los productos culturales y la metapoésia” (2013:3).

En *Lo vivo lejano. Poéticas españolas en diálogo con la tradición* (2009, Editorial de la Universidad de Mar del Plata) María Payeras Grau destaca en “Francisca Aguirre

ante la mar de Homero” dos rasgos característicos de *Ítaca*: la escritura femenina desde una posición marginal y una propuesta de independencia, entendida como el territorio de la propia experiencia (emociones, recuerdos, música) con la presencia de una Penélope vigente en un espacio en el cual puede reconocerse y definir su “ser en el mundo”, como palabra poética inscrita en una tradición lírica, aunque sostiene que “(...) su nombre no ha alcanzado todavía la difusión y el reconocimiento que legítimamente le corresponden como el de una poeta singular desde una posición marginal en el canon en el contexto de su tiempo” (2009:83)

En Rico, Manuel. *Antología sobre Francisca Aguirre* (2010) considera a la poeta como quien refleja la “epopeya de lo cotidiano”, cuya obra, que evoluciona por ahondamiento, presenta dos constantes: la persistencia de un mundo reconocible y compacto y una visión existencialista de la vida, en un mundo “permeable al desconcierto”.

En Brizuela/Hernández, *El regreso de Ulises. El mito en la literatura española actual* (2008) el análisis de “Una cala en *Ítaca* de Francisca Aguirre” aborda aspectos de su primera obra, en el ámbito de un estudio del mito clásico y sus reescrituras en contextos histórico-literarios diferenciados, escenario en el que una Francisca poeta presenta los sujetos enunciadorees que dialogan, meditan la experiencia de vivir.

En Sáez, Rosa. *Nova et vetera: nuevos horizontes de la Filología latina* (Universidad de Zaragoza, 2002): “El mundo clásico en la poesía de Francisca Aguirre” explora una nueva visión del mito clásico en *Ítaca*: la isla como un mundo interior, representación de la parte psíquica del ser humano y el tejer característico de Penélope como forma de control sobre el tiempo. Sobre la obra se escribe: “*El círculo de Ítaca* de Francisca Aguirre constituye una metáfora de la existencia humana, en la que la isla y Penélope representan el mundo interior, la introspección. El relato mítico, que sirve de hilo conductor, no es sino una excusa para plantear algunos de los problemas que acucian al ser humano: la soledad, el aislamiento, el paso del tiempo, la espera, el sentido de la vida”.

En Virtanen, Ricardo, 2001. *Hitos y señas ((1966-1999) Antología crítica de la poesía en castellano*. (Madrid: Ediciones del Laberinto) se refiere a los desheredados o marginados de la promoción del '60 (o segunda promoción de posguerra) e incluye así a Francisca Aguirre: “Muchos otros habrá dentro de esta hornada poética vinculados, de una u otra manera, a los presupuestos estéticos de esta segunda promoción de posguerra. Habrá que destacar por su independencia estética y los sumariamos por tanto, al grupo anterior, los poetas: Francisca Aguirre, Gabino Alejandro Carriedo, Gloria Fuertes...”. (2001:33)

En John Wilcox C. (1992) *Studies in 20th Century Literature*. (University of Illinois), Cap.: “A reconsideration of two Spanish Women Poets: Angela Figuera Aymerich and Francisca Aguirre” aborda la comparación entre aspectos en los primeros textos de las poetas. El autor expresa que “Francisca Aguirre is almost thirty years younger than Figuera, and if she were given the recognition she deserves, she might be included with the “second post-civil generation” of Spanish poets. There is no general consensus on what distinguishes this group of poets from their immediate predecessors, but Andrew Debicki’s metaphor for them, “Poets of Discovery”, captures the creativity they existence of which she denied.” (...) My focus in the remarks that follow will be on this female/feminist revision of the patriarchal status quo, which for Figuera, as we shall see was an indirect preoccupation, whereas for Aguirre it is a fully conscious intellectual desire.”¹

En Emilio Miró. Crítica. “Palabras verdaderas”. (Prólogo a las Obras Completas de Francisca Aguirre. (1966-2000) refiere: “Perteneiente, por edad, a la llamada Generación del '50, éstas y otras circunstancias editoriales (las colecciones en las que ha aparecido su obra no tenían la difusión adecuada) han hecho que su nombre se mantuviera injustamente en la sombra. Como la de los grandes autores de la generación del

¹ “Francisca Aguirre tiene casi treinta años menos que Figuera, y si le dieran el reconocimiento que merece podría ser incluida en la “segunda generación post-civil” de poetas españoles. No existe consenso general en relación a qué distingue a este grupo de poetas de sus predecesores inmediatos, pero la metáfora de Andrew Debicki para ellos, “poetas de descubrimiento”, captura la creatividad de su existencia, la cual ella negó. (...) Mi enfoque en los comentarios que siguen será sobre esta revisión femenina/feminista del status quo patriarcal, el cual para Figuera, como veremos, era una preocupación indirecta, mientras que para Aguirre era un deseo puramente intelectual.” (La traducción es propia).

Mediosiglo, su poesía responde a la machadiana “palabra en el tiempo”. No nos habla desde el nosotros panfletario de algunos poetas sociales, sino desde un yo complejo, indagador, que va construyendo su perfil ético.” (2000:5)

En Grande, Guadalupe. *Prenda de abrigo*. (2019) (Olé Libros) texto publicado por la hija también poeta de Francisca Aguirre, se detallan definiciones acerca de la concepción aguirreana sobre la poesía, como “la poesía es una herramienta de conocimiento y sirve para saber lo que llevamos dentro”. Poesía “donde la memoria, el amor y las palabras van trenzadas”. Al mismo tiempo la obra rescata el valor de la música en su obra poética “la esencia de la música, Bach, Schubert, más la esencia de la música del pueblo, la que sale del flamenco,” como lo rememora el aguirreano “Flamenco”, en *La otra música*, (1978:176).

Scarano, Laura, en “El continente oscuro: poesía y autobiografía” menciona a la poeta de este modo:

“(…) Se suman varias voces femeninas que recorren ese arco temporal del siglo XX como las de Gloria Fuertes, Olga Orozco, Julia Uceda, Ma. Victoria Atencia, Juana Bignozzi o Francisca Aguirre. A través de estos textos se puede apreciar un espectro variadísimo de usos del antropónimo: desde los que buscan producir un efecto máximo de verosimilitud, articulando una estética de “naturalización” y “reconocimiento” hasta aquellos que lo exhiben como emblema desafiante de artificio retórico ...”. (En Funes, L. (cord.) *Hispanismos del mundo. Diálogos y debates en (y desde) el Sur*. Anexo digital Sección III. Bs As.: Miño y Dávila, 2016, pp411-421.)

Algunas entrevistas a la autora en las que la poeta se explaya acerca de sus circunstancias de vida y rasgos esenciales de su poética han sido publicadas y se da cuenta de ellas en la Bibliografía general (Publicaciones radiales o videos)

La disposición general de nuestro trabajo se organiza con una Introducción en el Capítulo 1; en el Capítulo 2, cuyo título es Lenguaje y experiencia, abordamos las categorías de *experiencia* y *representación* en el ámbito de su doble ruptura: la de la “crisis de la experiencia” y la de la “crisis de la representación”, desde la articulación de los autores que hemos considerado más apropiados para nuestra tesis. Diseñamos además,

con el nombre de **intemperie**, el planteo de las tematizaciones del *desamparo* y de la *morada* como ejes de un conflicto de la subjetividad, con una estrategia general de antítesis, conflicto que en nuestro análisis recorre la obra poética de Francisca Aguirre.

El Capítulo 3, al que titulamos Nuevas apariencias en la fuente de un discurso, el análisis consistió en el desarrollo de la obra lírica aguirreana, a partir de la problemática derivada de la fuente del discurso en los textos y sus posibilidades enunciativas. Un discurso que se dice a sí mismo en acto de lenguaje y en el que los enunciados muestran un sujeto enunciator solitario que evoluciona en el discurso de un sujeto enunciator-poeta, en un proceso que incorpora la mirada de la tradición desde las variantes propias del repertorio poético aguirreano.

Los capítulos 4 y 5 se abocan al despliegue de las tematizaciones. El capítulo 4, De la intemperie, indaga, en las posibilidades de los enunciados, una caracterización modelizada de la realidad desde el *desamparo* y sus configuraciones más destacadas, como el encierro circular, el silencio y el deterioro del “*desperditium*”.

El Capítulo 5, al que titulamos Encontrar una morada en el lenguaje, aborda una nueva construcción del *decir* sustentada en el fundamento de una “imagen de poeta” en diálogo con un “tú” figurativizado en una palabra de escritor. Se trata de un sujeto enunciator lírico cuya identidad se consolida desde el marco formal de rasgos específicos de estrategias del mundo poético aguirreano, que hace uso de la intertextualidad, el lenguaje coloquial y de aspectos modificados del “poema-homenaje”.

Finalmente, en las Conclusiones del capítulo 6, informamos sobre los procesos desarrollados y destacamos los rasgos con los que organizamos nuestra visión, como aporte hacia un nuevo conocimiento sobre la obra lírica aguirreana teniendo en cuenta el “estado de la cuestión” preexistente, con lo cual pretendemos destacar la trascendencia del discurso lírico aguirreano en el marco de la Literatura española contemporánea.

En el campo metodológico, nuestra investigación responde a un diseño cualitativo y se instala en los enunciados del texto, inscripto como un objeto semiótico, sostenido en el lenguaje con la inestabilidad que le imprimió el siglo XX. Su formalización está determinada por el estudio de los enunciados en un corpus

comprendido entre la obra inaugural de *Ítaca* (1972) hasta *Historia de una anatomía* (2010).

Sus formas determinadas a partir de las tematizaciones del *desamparo* y de la *morada* y desde la inducción se orientó el recorte textual a partir de ejemplos, desde los que se trabajó con la observación y progresiva complejización en las estrategias identificadas. La amplitud de este proceso fue considerada sólo a partir de una indagación temática o tematólogica y condujo a extraer posteriormente las conclusiones generales.

Desde la actual Teoría del poema nos detuvimos en el tema de la enunciación y las complejidades en la fuente del discurso. Hemos considerado al enunciado como el lugar en el que se configuran aquellas tematizaciones que constituyen el núcleo de nuestro trabajo, en un ámbito de circulación productiva de los sentidos. A través de los enunciados, procuramos mostrar la emergencia de una subjetividad en un proceso en cuyas etapas se ponen de manifiesto las variaciones en los sujetos discursivos. Este movimiento interno de rasgos configura, a nuestro criterio, una traslación desde el *desamparo* hacia la *morada* del lenguaje a través de distintos recursos como la alusión, las imágenes o el procedimiento intertextual, recursos con los que los enunciados se vehiculizaron con la configuración de las subjetividades hablantes en los espacios de materialidad de los textos de Aguirre.

Capítulo 2: Lenguaje y experiencia

El anclaje teórico de esta tesis tiene la pretensión de plantear un **diálogo** entre autores que han considerado en su derrotero filosófico a las categorías de la experiencia y de su representación a través del lenguaje, categorías que serán abordadas en su “crisis”. Desde este marco analizaremos una vertiente del discurso lírico de Francisca Aguirre.

Las categorías de la experiencia y de la representación desde el lenguaje han constituido dos modos a través de los cuales un sujeto se sitúa frente al mundo y establece una vinculación con él, desde que el sujeto formulara su primera representación que le permitió una construcción simbólica gradual de sí mismo, de los otros y del entorno.

Hacia finales del siglo XIX y ya en el siglo XX estas nociones de la experiencia y de la representación se problematizaron y ambas se ubicaron en “zonas” limítrofes entre una versión más íntima o privada y otra más comunitaria o social; categorías en las que se verificó la caída de un modelo de representación, cuya crisis quedó inscrita en el marco general de una “crisis de la experiencia”, desde la ruptura de época que deparó la Modernidad.

Los autores que consideraremos en este capítulo corresponden, respectivamente, a las dos instancias de las categorías mencionadas. Respecto de la “crisis de la experiencia” nos referiremos a Walter Benjamin (en un escenario en crisis que ha colocado a su obra en el centro de un análisis principal ¹⁴), aspectos de su relectura por Giorgio Agamben y algunos rasgos de una recepción analítica por Martin Jay.

Hemos articulado lo dicho por Benjamin y Agamben sobre la experiencia, con otra lectura desde sede antropológica-existencial, la del filósofo Martin Buber y sus categorías de *aposeno e intemperie*, en su obra *¿Qué es el hombre?*¹⁵. Consideramos que su propuesta nos provee de “categorías operativas” para el análisis del discurso lírico de Aguirre.

En términos antropológicos y desde su personalismo existencial, Buber afirma la existencia de dos tipos de momentos vitales: aquellos en los que el hombre se siente

arropado, “épocas de morada”, y aquellos en los que el hombre se siente desprotegido y necesita preguntarse por la esencia de sí mismo, “épocas de intemperie”, de soledad.

Al analizar las emociones que anidan en el interior del hombre y que aparecen como causantes de melancolía, insatisfacción e inquietud Buber advirtió que la soledad se constituía como problema en el mundo moderno, lo cual lo llevó a distinguir dichas épocas, instancias “*en las que el hombre tiene aposento y épocas en las que el hombre está a la intemperie, sin hogar*” (Buber, 1952:24), épocas en las que el hombre vive en el mundo como en su casa y, por el contrario, épocas en las que el mundo aparece como una intemperie, lo que provoca que, como sujeto, pueda interpelarse a partir de la soledad y descubrirse en ella como misterio y problema, como un signo de lo indescifrable. Estas crisis existenciales –en la propuesta de Buber- se insertan como motor de reflexión e indagación.

Ligamos, de este modo, los conceptos de “crisis de la experiencia” de matriz benjaminiana, con el de “experiencia de la crisis”, de raíz existencialista buberiana, para fundamentar y formular la categoría de la **intemperie** y el planteamiento de una tematización del *desamparo* y de la *morada* en el lenguaje poético de Francisca Aguirre. Esto nos permitirá analizar en la materialidad de su discurso de qué modo se tramita el *conflicto del habitar de la subjetividad* en los enunciados de sus principales textos, ya que consideramos que la autora de Alicante diseñó, desde una particular experiencia de escritura moderna, la construcción de un sujeto lírico con una *identidad de poeta*, un diseño que su lenguaje vehiculiza como estrategia expresiva y con el cual se constituye como una expresión de la incomodidad que provocó la crisis en el sujeto enunciadador.

2.1. Hacia la comprensión de la “crisis de la experiencia”.

¿Qué significa para la autoridad de la modernidad cuando una viñeta de mediados del siglo XIX muestra un puente de acero que lleva hasta Saturno, cuyo anillo es presentado como un balcón para sus habitantes?
¿Qué significa el concepto de progreso incesante ante el violento cambio social y político de la primera parte del siglo XX en Europa?

Ralph Buchenhorst

Martin Jay¹⁶ ha explicado que la noción de experiencia es paradójal por la relación en la que ésta se sitúa en cuanto a su vínculo con el lenguaje, relación que determina que dicha experiencia como proceso íntimo, inefable y personal escape a los términos de la comunicación.

Constituido como un sujeto de lenguaje, el hombre y todas las realidades que están construidas desde este conocimiento pueden conformar, a su vez, una experiencia comunitaria elaborada en forma de relato. Respecto a esta categoría de la experiencia Jay la define como

“el punto nodal de la intersección entre el lenguaje público y la subjetividad privada, entre la dimensión compartida, que se expresa a través de la cultura y lo inefable de la interioridad individual. (...), que puede volverse accesible para otros a través de un relato (...) que la transforme en una narrativa llena de sentido.”¹⁷

El concepto de *experiencia* en los dos vocablos alemanes que lo aluden se distinguen como *erlebnis* y *erfahrung*, con algunas particularidades en relación con ellos. La vivencia inefable, entendida como proceso íntimo y subjetivo, corresponde a una concepción originada en el vocablo alemán *erlebnis*, cuya raíz etimológica (*leben*, “vida”) se instala en el plano de la vivencia. La experiencia como narración cultural que comparte y comunica sentidos proviene del vocablo alemán *erfahrung*, con raíz etimológica en *fahrt*, (“viaje”) que nos remite al plano de la tradición.

Entre estos dos ámbitos, la experiencia aparece en intersección con el lenguaje y el pasaje de la *erlebnis* a la *erfahrung* quedaría determinado por el proceso que implica la narración de la experiencia que, como planteamos anteriormente, refiere a uno de los polos de la crisis. Dicha experiencia con rasgo íntimo e inefable que tenía, además, inscrita en sí misma las huellas de una verdad y de una fidelidad a lo sucedido y que, por su privacidad escapaba a los términos de su comunicación, aparece en crisis a partir de la Modernidad.

La categoría de la experiencia se emparentó con las discusiones teóricas del género lírico desde sus orígenes. El concepto alemán *erlebnis* (que posteriormente se

tradujo al español como “vivencia o experiencia”) fue acuñado por Goethe y por esta noción se entendió a la poesía como la expresión de sentimientos, el desborde emocional o la comunicación de una intensa experiencia vivida, definiciones de poca densidad que acompañaron por largo tiempo a la lírica.

Pero entendida como la *experiencia decisiva*, el término *erlebnis* se configuró posteriormente como una experiencia que no estaba subordinada a la anécdota, sino a “su repercusión afectiva e intelectual en el texto” (Combe, 1999:135) y buscaba producir en el lector una sensación de familiaridad a partir de un compuesto de “retazos, historias, ideas, sentimientos, episodios y fantasías para que surja una experiencia verbalizada”. (Scarano, 2007)

La trama del lenguaje que se había expresado como experiencia estará atravesada ahora por constituirse, a su vez, como el lenguaje que lo constituye, a partir de un proceso nuevo. La versión de la experiencia como *erlebnis* instaló un proceso que se constituyó como la expresión de una materialidad con “aparición de verdad suficiente para provocar la suspensión de la incredulidad” (como refiere la frase de Coleridge), a partir de materiales manipulados y ordenados en la ficción, hacia la construcción de un sentido.

Después de la aparición del libro de Robert Lagbaum, titulado *The Poetry of Experience* (1957), con su formulación sobre experiencia, el poeta español Jaime Gil de Biedma tradujo dicha obra dos años después y colocó el tema de la experiencia en el centro de la escena poética española. El poeta moderno contaba ahora con la conciencia de un impacto sensorial y residuos emocionales cuyos rasgos se constituyeron en los nuevos materiales con los que se diseñará una construcción de experiencia de lenguaje a través de un sujeto enunciador. Ya no interesaba la anécdota de lo real sino su traslado textualizado y, por lo tanto, recreado a través de los recursos de la materialidad en una nueva tensión que ha desalojado a la cosmovisión de los siglos anteriores. Este lenguaje configuró un sujeto enunciador interno y un lector en un “pacto implícito”, como instancias que tienen como factor común al hombre y al lenguaje que ha lo diseñado.

En la obra aguirreana, estos rasgos encontraron diversos cauces como los de la apelación a la memoria o la materialidad de desperdicios, entre algunos de los ejemplos

de la intensidad de una experiencia cuya repercusión “entre lo vivido y la expresión de lo vivido es absorbido totalmente en la expresión” (Scarano, 2007).

2.2. De la *erlebnis* a la *erfahrung*

El fuerte impacto de Walter Benjamin como pensador de la modernidad se debe a su influencia sobre distintos problemas, propios de varias disciplinas. Si tomamos el caso de la literatura, Benjamin sostenía que al cambiar las circunstancias de recepción de la poesía lírica y al empobrecerse la relación con los lectores “(...) la experiencia de éstos se ha metamorfoseado en su estructura”¹⁸ y esto explica, como síntoma, que hacia el final del siglo XIX era la filosofía la que pretendía conocer la “genuina experiencia”, que contrastaba con la que es típica de las masas en nuestra civilización.

En el contexto en que Benjamin comprendía su teoría de la experiencia¹⁹ entre los escritos del autor alemán se lee en *Respecto de la percepción*

(...) tendremos que interrogarnos respecto de en qué elemento reposa la identidad de la experiencia y en qué subyace la conducta ante ella; (...) su deducción tiene lugar en el campo del conocimiento. (...) La experiencia absoluta es_ según la intuición filosófica_ un lenguaje (...) que se expresa en modos del lenguaje y uno de ellos es la percepción.

El autor alemán diagnosticó y denominó con los términos de “pobreza de la experiencia” en la época moderna un núcleo conflictivo de realidades que sacudieron fuertemente los cimientos sobre los que se habían edificado épocas precedentes, situación que comprendía la percepción de la desmesura de la “Guerra Europea”, declarada el 28 de Julio de 1914 y la devastación posterior.

La relevancia de su pensamiento sobre la “crisis de la experiencia” refiere a la relación entre la experiencia de la catástrofe y su representabilidad, al buscar comprender de qué modo se intentaba manifestar la capacidad del arte para vincularse con las experiencias cotidianas en formas tradicionales, pero ahora fuertemente modificadas por

la influencia de la crisis. Una percepción de crisis que hizo evidente un proceso frente al cual Benjamin se interrogaba en estos términos: ¿“No se notó acaso que la gente volvía enmudecida del campo de batalla? En lugar de retornar más ricos en experiencias comunicables, volvían empobrecidos (2009:26)”.

El modo en que se vincularon la experiencia y la expansión de la “pobreza de la experiencia” mostró que muchas de aquellas formas fueron refutadas por la realidad misma, como la experiencia de la estrategia lo fue por la guerra de trincheras; la económica por la inflación; la corporal por la batalla material (el hambre) y la batalla ética, por los detentadores del poder. Como ejemplo de esta realidad, el siguiente párrafo de Robert Antelme, un sobreviviente del campo de concentración de Dachau, dejó explícita su vivencia al ponerla, paradójicamente, en palabras:

“Pero nosotros acabamos de regresar, trajimos nuestro recuerdo, nuestra experiencia aún viva y sentimos un ansia tremenda por decirlo tal como fue. Y sin embargo, desde el primer día nos pareció imposible llenar el abismo, más y más consciente para nosotros entre el lenguaje del que disponemos y aquella experiencia que, en gran parte, seguimos sintiendo en nuestros propios cuerpos (...). Apenas empezábamos a relatar lo sucedido, quedábamos perplejos. Lo que teníamos para decir empezó a convertirse para nosotros en algo inconcebible”. ¿En qué puede convertirse esta experiencia muda para volverse comunicación?²⁰

Tanto Benjamin como Antelme estaban indicando cómo una depreciación de las tradiciones de la vida se acompañaba de una depreciación de las formas tradicionales de la representación. Cuando Benjamin se interroga sobre las consecuencias que tenía el quiebre de la continuidad histórica -es decir, sobre una crisis de la representación para el arte moderno- estaba señalando que “(...) las nuevas, reproducibles formas del arte desprenden de la experiencia la representación y la recepción y las someten al medio”²¹ y de este modo las condiciones de comunicabilidad de la experiencia en la época moderna quedaban, al menos, cuestionadas.

El concepto de “crisis de la experiencia” es resumido por Benjamin en un texto de 1933 con el título de “Experiencia y pobreza”²². Allí relata la fábula del padre anciano

que comunica a sus tres hijos que en la viña que poseen hay un tesoro y determina a los futuros herederos a cavar para buscarlo. Aunque nada aparece, sin embargo, la tierra removida produjo, a su tiempo, abundantes vides. Una fábula a través de la cual se expresaba que el gran legado había sido la experiencia de la laboriosidad, transmitida a través de generaciones.

Más allá de la fábula, Benjamin rescató el concepto de experiencia transmitido con la autoridad de los mayores hacia los niños y jóvenes y se cuestionó, asimismo, dónde se encontraba la experiencia de la autoridad en la actualidad de principios del siglo xx. Se refería a las palabras perdurables que, emanadas de una autoridad confiable, tenían la capacidad de dejar legado a otros y que Benjamin describió en crisis, tal como él lo señala con una frase de orden económico: “en una cotización de la experiencia claramente en baja”, como consecuencia del cambio de un paradigma según el cual la vivencia de una generación indefensa se encuentra frente a “un paisaje en el que todo menos las nubes habían cambiado”.

El autor alemán definió a esta “pobreza de la experiencia” como una categoría que surgía de modo contemporáneo con el desarrollo de la técnica. En esta nueva realidad, la imagen de la educación no se unía a la experiencia sino que se configuraba en pobreza de experiencias privadas y también en experiencias de la humanidad, instancia que el crítico alemán definió como una especie de nueva barbarie, en la que “el bárbaro” debía comenzar desde el principio, empezar de nuevo a construir desde poquísimo.

Una crisis de comunicación de experiencias privadas y comunitarias, antes elaborada con las formas de la narración, que posibilitaba el legado intersubjetivo. Esta “crisis de la experiencia” como fractura de dicha narración significativa o crisis en la transmisión histórica, se asistió a la aparición de la conciencia de la dificultad para transmitir experiencias y su importancia para los vínculos, al decir que “(...) una facultad que nos pareciera inalienable, la más segura entre las seguras, nos está siendo retirada: la facultad de intercambiar experiencias” (Benjamin, 2001:112).

En su concepción, la experiencia no es anterior al lenguaje ni está separada de él, sino que encuentra en el lenguaje el medio que la hace posible y, de modo opuesto, la

mudez de una experiencia traumática es sinónimo de incapacidad para hacer experiencia entendida como intercambio y transmisión de legado.

Walter Benjamin no diagnosticó una crisis de percepción sino una crisis en la capacidad de articular los acontecimientos comunitariamente, ya que la experiencia se vincula con un saber de carácter artesanal, con interacción con otros, con el pasado y su posibilidad de modificar y verse modificado por él. Rasgo que nos permite adquirir una magnitud de la comprensión sobre la crisis, sobre la cual manifestó que “(...) nos hemos hecho pobres al entregar una porción de la herencia de la humanidad para dejarla en la casa de empeño por menos de su valor, para que nos adelanten la pequeña moneda de lo actual”.

Giorgio Agamben también analizó, con posterioridad, la “crisis de experiencias” denominándolas experiencias estratégicas (guerra de posiciones), experiencias económicas, experiencias corporales (el hambre) y experiencias morales (el despotismo). Como uno de los principales continuadores del pensamiento benjaminiano, en *Infancia e Historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia* (1978:3-62) detalló la crisis de la poesía moderna como una condición escindida de la palabra, acerca de lo cual expresó

La poesía moderna encuentra su ubicación propia en esta “crisis de la experiencia” del hombre. (...) La poesía moderna –desde Baudelaire en adelante no se funda sobre una nueva experiencia, sino sobre una falta de experiencia sin precedentes. El extrañamiento que le quita a los objetos más comunes su experimentalidad se vuelve así el procedimiento ejemplar de un proyecto poético que apunta a hacer de lo Inexperimentable el nuevo lugar común, la nueva experiencia de la humanidad. (1978:174).

Coincidente con noción la “pobreza de experiencia” que había advertido Benjamin, Agamben sostuvo además que no sólo frente a aquellas experiencias previamente identificadas era posible percibir la devastación, sino también, de modo igualmente destructivo, en la pacífica existencia cotidiana del hombre en la gran ciudad, fenómeno de una incapacidad de poder traducirse en experiencia. Respecto del concepto

de progreso en la época moderna, el autor italiano lo define en virtud del presente caracterizado por la carencia

(...) el verdadero progreso significa el acoplamiento fulminante de lo acontecido con esta carencia, de modo tal que pueda conservar los acontecimientos utópicos de la tradición. (...) Su medio de irrupción es la indigencia del presente, su carencia de experiencia y lo que infringe la fuerza de la repetición en esta carencia. (Agamben, 1978: 25)

Una crisis por la cual se había señalado que, quien ya no puede tener experiencia, se percibe a sí mismo como excluido del calendario, una percepción característica de los domingos, conocida por el habitante urbano, que la poesía caracteriza de este modo:

Las campanas empiezan de repente
A sonar furiosamente
Y arrojan al cielo un aullido
Como los espíritus errantes
Que se largan a gemir porfiadamente.²³

En el concepto de progreso de Benjamin, aparecía un rasgo sobre el modo irruptivo de lo catastrófico en la vida cotidiana, rasgo entendido como síntoma de una carencia y sobre la cual reposa un aspecto decisivo de las ideas del pensador alemán sobre la “crisis de la experiencia”: la pérdida del *aura* en la obra de arte.

Si bien Benjamin no desconoce que la historia de la obra de arte “en el fondo fue siempre reproducible” (Benjamin, 1936:85) observó que en la época de la reproductibilidad técnica se desvalorizaron fuertemente dos aspectos: por un lado, la existencia única en el lugar en que la obra se encuentra, y por el otro, el concepto de su autenticidad, concepto por el cual la obra es objeto de una tradición y el origen de su potencial transmisibilidad:

La autenticidad de una cosa es la quintaesencia de todo aquello que desde su origen es transmisible en ella desde su duración material hasta su documentación histórica. (...) lo que se atrofia en la época de la reproducción técnica es el aura de la obra de arte; lo que se tambalea es la autoridad de la cosa. (...) la técnica de la reproducción retira lo producido del ámbito de la tradición y coloca su aparición masiva en el lugar de su aparición única” (1936:89)

Sin estar inserto en el contexto de la tradición en el que la obra de arte tiene un modo de existencia único y aurático (con su fundamento en el ritual como su primer y original valor de uso), por el contrario, las obras manifiestan una característica de aniquilamiento del aura y con los medios de producción se instaló en éstas la impronta de las reproducciones. Como consecuencia de esta atrofia, el arte cambia su sentido para adquirir otro, rasgo que impacta cual choque contra los destinatarios, y los acerca peligrosamente a una nueva vivencia, cuya contemplación implica una conmoción. Se entiende así que

La humanidad, que antiguamente en Homero era un objeto de contemplación para los dioses olímpicos, se ha convertido ahora en un objeto de contemplación de sí misma. Su autoalienación ha alcanzado tal grado que le permite vivenciar su propia aniquilación como un goce estético de primer orden. (Benjamin, 1936:128)

El proceso del encuentro entre la reproducción y su espectador en la modernidad en la actualización de lo reproducido es de “violenta conmoción para la tradición” y el valor de la exposición tiene mayor prevalencia que el valor cultural, lo que refuerza que alrededor de la caída del aura se verificaran dos funciones importantes: *acercar* y *reproducir*, instancias que se constituyen en dos conceptos opuestos a los de *lejanía* y *unicidad* de la obra de arte, los cuales aparecen como las condiciones desde las cuales surge el silencio, como lugar vacío del hombre de la época moderna.

La novedad fractura la garantía de una experiencia cuando ésta queda anulada por el shock que produce el choque permanente contra la tradición cada impresión o impacto que ingresa como sorpresa sin ser inmovilizada por la conciencia genera la

vivencia de la recepción de manera permanente y desorganizada. El hiato cada vez más pronunciado entre el pasado y el presente queda constituido como una vivencia traumatizante del mundo moderno, por la cual se pagaba un alto precio. Una percepción que en la forma de una experiencia Paul Valery había expresado su aspiración a considerar el problema de la poesía moderna fundada en una vivencia para la que la recepción de choques se había vuelto la norma.

El lenguaje no es para Benjamin un instrumento del que el hombre se vale para representar los hechos del mundo. Si lo que experimentamos está determinado por el lenguaje y la esencia del conocimiento y nuestras realidades están construidas desde él, no es, sin embargo, desde el conocimiento desde donde la experiencia tiene su sustento o raíz sino desde la *autoridad*, entendida como palabra o relato, una palabra de la cual en la modernidad nadie parece disponer y por cuya ausencia las garantías de una experiencia parecen seriamente cuestionadas. La posesión de una experiencia no lleva el fundamento de su propia autoridad, por lo que, de manera simbólica, el siglo XX aparece con una herida que se manifiesta como una crisis de desvinculación entre experiencia y autoridad, un siglo que determinó una experiencia de “expropiación”, ante la imposibilidad de poder traducir en ella la autoridad contenida en los siglos anteriores.

Desde “su ser único y difícil” (Foucault, 2008: 87) el lenguaje se manifiesta como una expropiación de la experiencia y no puede constituirse en palabra sin experimentar conflictividad interna

Todo el pensamiento moderno está atravesado por la ley de pensar lo impensado, de prestar oído a su murmullo indefinido. Por lo que después de la ruptura de la *episteme* clásica se compartirá la experiencia de la ausencia con la finitud y el “origen sin origen”, ese “desgarrón sin cronología” al que alude también el tema de la historicidad. (Foucault, 2008:356)

Una experiencia que, al carecer de tradición, en definitiva, alude a su “pobreza de experiencia”. Se representa así un modo de crisis del artista que ya había percibido Baudelaire a través de la imagen del duelo, imagen que intentaba transmitir el proceso

creativo en lucha, (...) un duelo en cuyo transcurso, antes de caer vencido, el artista grita de horror. En ese duelo consiste el proceso creativo, y por ende, la experiencia del choque está en el núcleo de la labor artística, (...)”

Dejar de *hacer experiencia* es precisamente la señal de su crisis, una instancia cuya imagen poética observamos en el arrinconado sujeto enunciador del poema baudelairiano “El juego”, quien no participa en la partida, se mantiene en un rincón, con la apariencia de ser un sujeto carente de experiencia, o, en otros términos, un sujeto transformado en *un hombre moderno*.

La experiencia como narración había supuesto la construcción de un tejido socio-cultural que tenía la función de dejar legado y continuidad histórica. Frente a esto, la “crisis de la experiencia” entendida como la imposibilidad de su realización, se constituyó en un proceso de fragmentación y caída de aquellos relatos que habían configurado la experiencia y le habían otorgado unificación en la tradición.

2.3. La “crisis de la representación”

Lo que referimos como “*crisis de representación*” puede rastrearse genealógicamente en distintos autores que han elaborado su pensamiento desde distintos flancos. Desde mediados del siglo XIX y a partir del siglo XX sobreviene el tiempo histórico en el cual se despliega lo que llamamos “*crisis de representación*”.

En el paisaje intelectual del siglo XX resalta la postura de Foucault, a quien nos referiremos, por su importancia al analizar los fundamentos de la representación, por lo cual se acerca a lo indecible en el lenguaje y a lo irrepresentable en la literatura. Esta nueva instancia en nuestro trabajo tiene conexiones con la primera parte de nuestro desarrollo del capítulo, en la cual aludíamos a Martín Buber y su interpelación sobre la soledad del hombre -misterio y problema-, cuestionamiento también de un signo de lo indescifrable en el interior del hombre.

Por otra parte, el campo de la representación como un eje central en la reflexión filosófica de Foucault da cuenta también de su postura sobre la constitución del sujeto moderno y su fragmentación.

Al comenzar con una síntesis sobre la conflictiva idea de la representación a partir de la lectura de Michel Foucault en *Las palabras y las cosas* (2002) no es nuestro propósito desarrollar exhaustivamente todos los momentos de la cultura europea que el autor analizó con su método “arqueológico” de modo histórico-filosófico. Nos centraremos en aquellas etapas que marcaron un rumbo general, a partir del cual la representación dejó de definir un espacio de conocimiento para dar paso a una nueva conciencia en la diagramación del saber. Una nueva *episteme* en la que el hombre se verá expuesto a la crisis de nuevos conocimientos, que permiten acercarnos a transformaciones y mutaciones en diversos campos, al cambiar las formas de lo representable a partir de una nueva conciencia de crisis, en la que el hombre queda vulnerable a los acontecimientos y a merced de sus condiciones de posibilidad.

La “crisis de la representación” estableció una inadecuación y ruptura definitivas entre el lenguaje y la realidad, que instaló una crisis de la palabra. Este desplazamiento operado entre el lenguaje y la realidad dejó de lado -como lo ha observado Pozuelo Yvancos- “la teoría del reflejo socio-histórico como mimetización directa, al tiempo que propone al lenguaje literario como *creación de mundo*, como modelización de la realidad a la que le otorga sentido y prefigura” (Segré, 1977:23-24). Una evolución del saber través del cual la palabra misma (o su representación desde el lenguaje) configuró sus características iniciales hasta adquirir otras, hacia fines del siglo XIX y el pleno siglo XX, por las que se abandonó progresivamente la solidez de un lazo que había unido las cosas a aquello que representaban.

La relación entre el lenguaje y la realidad como una transparencia había constituido un modo de configuración a través de los siglos y en él la cultura de Occidente se asentaba sobre la figura de la *semejanza* y el concepto de la *representación*, que se manifestaba como *repetición*, de modo tal que un signo significaba algo en la medida en que tenía semejanza con lo que indicaba en una similitud. Este mundo especular y cifrado

constituía, en general, el modelo epistemológico del siglo XVI, al que Foucault describió de este modo

El mundo se enrollaba sobre sí mismo: la tierra repetía el cielo, los rostros se reflejaban en las estrellas y la hierba ocultaba en sus tallos los secretos que servían al hombre. La pintura imitaba el espacio y la representación se daba como repetición: teatro de la vida o espejo del mundo.²⁴ (Foucault, 2002:35)

A partir del siglo XVII, la solidez entre lo que el signo era y lo que representaba comenzó a separarse, frente a un análisis del saber que discurría acerca de cuál era el modo por el que un signo podría estar ligado a lo que significaba. Con la manifestación del enlace entre un significado y su significante, en su condición binaria, el signo adquirió características, que hacían referencia principalmente al tipo de vínculo (en cuanto a su condición natural o convencional) o a su constancia o variabilidad. El mundo circular es desplazado por una nueva representación clásica, por la cual una idea podía ser signo de otra a partir de un lazo de representación que las unía sino porque dicha representación se verificaba en el interior de dicha idea. Así lo expresa el análisis de Foucault

La relación de lo significante con lo significado se aloja ahora en un espacio en que ninguna figura intermediaria va a asegurar su encuentro: es, dentro del conocimiento, el enlace establecido entre la *idea de una cosa y la idea de otra*. (2002:81)²⁵

La condición arbitraria del signo a partir de la etapa clásica posibilitó el análisis amplio de las cosas y una investigación de las mismas hasta llegar a su origen; esta búsqueda de lo originario desde el siglo XVII se constituyó en “el intento por descubrir el lenguaje arbitrario que autorizará el despliegue de la naturaleza en su espacio y leyes de composición” (Foucault, 2002: 79).

Pero desde parte del siglo XIX y el arribo del siglo XX el saber entre el sujeto cognoscente y el objeto de conocimiento cambió y alteró en relación a aquel orden clásico de las representaciones. Al modificar su perspectiva, la nueva centuria significó una

bisagra en la comprensión de las relaciones sociales, del valor de uso y cambio y del lenguaje. La ruptura que aquella relación implicó fue determinante para la configuración de una nueva cuadrícula para entender la naturaleza de las cosas, rasgo que establecería nuevas claves para la evolución literaria, en particular, de la poesía. Como explica el autor francés

El poeta tiene el papel alegórico: bajo el lenguaje de los signos y el juego de sus distinciones trata de oír el otro lenguaje de la semejanza (...), por eso está en situación límite y sus palabras encuentran ese poder de extrañeza y el recurso de su impugnación. (Foucault, 2002:66)

Los rasgos fundantes de aquella representación quedaron sensiblemente cuestionados y buscaron alojarse en nuevos “lugares”, que se constituirían en los nuevos dispositivos de la ficción, al alejarse de las representaciones que habían diseñado más espontáneamente el conocimiento de las cosas.

La crisis con el pasado no puede ya dar cuenta del mundo con el lenguaje y esta percepción generó por momentos un silencio expectante, asimilable a la experiencia de la ausencia, mientras que, en otros momentos, tomó la apariencia de un murmullo que había que decodificar

Todo el pensamiento moderno está atravesado por la ley de pensar lo impensado, de prestar oído a su murmullo indefinido. Por lo que después de la ruptura de la *epistème* clásica se compartirá la experiencia de la ausencia con la finitud y el “origen sin origen”, ese “desgarrón sin cronología” al que alude también el tema de la historicidad. (Foucault, 2008:356)

Foucault distinguió en su análisis el cambio de época y su trascendencia para la relación que, en la antigüedad, había vinculado al nombre y a la cosa, al explicar que

Se pensaba el origen del lenguaje como la transparencia entre la representación de una cosa y la representación del grito, del sonido, de la mímica que la

acompañaba. (...) En el pensamiento moderno ya no es posible el origen. Ya no es el origen el que da lugar a la historicidad, es la historicidad la que deja perfilarse la necesidad de un origen que le sería a la vez interno y extraño. (Foucault, 2008: 343)

Desde el Renacimiento, la época Clásica y la Modernidad, el saber general experimentó la disociación del enlace entre las cosas y su representación, como característica que separó a las cosas de la mimetización directa y abandonó la teoría del reflejo socio-histórico, liberándolo, para proponer nuevas formas al lenguaje literario.

La experiencia de la organización que ostentaba orden y estabilidad en la etapa clásica se enfrentará a otra experiencia, en crisis, “(...) marcada por la espacialidad del cuerpo, por el hueco del deseo y por el tiempo del lenguaje” (Foucault, 328); se interrogará por el sujeto que habla y el tiempo turbulento de la historia y, en rigor, por la palabra misma, a partir de la cual, en estado de precariedad - como lo había advertido Buber, en la primera parte- se perciben la soledad, los límites, la finitud del hombre.

2.4. Una nueva mirada sobre el lenguaje poético

Posteriormente al análisis foucaultiano, continuaremos el marco de nuestro trabajo desde la teoría del poema, a partir de las lecturas de los críticos españoles contemporáneos Fernando Cabo Anseguinolaza, José María Pozuelo Yvancos y Angel Abuín González, quienes con sus aportaciones y desde la organización y coherencia de sus perspectivas, señalaron aspectos importantes para las orientaciones de la lírica moderna.

Con la crisis de los diseños estructuralistas en el siglo XX, la “literariedad” quedó afectada como objeto de análisis concentrado solamente en una teoría del poema y dio paso a la noción de *texto*, particularmente el literario, el cual mostró su problematicidad de manera más amplia.

En el escenario se instaló el discurso, con raíz en las llamadas “poéticas textuales” y la importancia otorgada al *enunciado*, instancia que aparece como un factor regente por

sobre la enunciación y que distinguió sus rasgos problemáticos al mostrar nuevos recursos, los cuales procuramos identificar con posterioridad en el discurso poético de Francisca Aguirre.

Los estudios del lingüista Èmile Benveniste diferenciaron convenientemente los conceptos entre enunciación y enunciado, al distinguir entre “poner a funcionar la lengua por un acto individual de utilización” y el resultado de ese acto. (Benveniste, 1970 1977:83). El objeto-significante al que entendemos como *enunciado* y el producto de su espacio de materialidad está constituido como una unidad del discurso y en su superficie de inscripción encuentra marcas repetibles y de carácter social que entran en un juego de relaciones con otros enunciados, que “se caracterizan por ser secuencias, cerradas y acabadas, de palabras emitidas por uno o varios locutores.” (Marchese, 1986:127).

En el enunciado, la voz lírica comienza a buscarse en un momento único de su existencia y se produce un entrecruzamiento también único de las coordenadas de tiempo y espacio, que valen por sí mismas sólo en cuanto conforman y modelizan la expresión al aparecer integradas en operaciones y estrategias textuales. En esa materialidad repetible, caracterizadora de la función de los enunciados, el lenguaje se configura con una “imagen de sujeto”, como una construcción cuyo rasgo la define como el autor textual definido por su enunciado, susceptible de manifestarse de modos diversos y cuya subjetividad queda en el texto a través de déicticos personales, espacio-temporales y subjetivemas, a través de los cuales materializa su organización textual.

Situados en “el nuevo espesor de las palabras”, el crítico español Fernando Cabo Anseguinolaza analizó en el discurso la importancia del enunciado, rasgo al que destaca como aquél que rige la enunciación y la vuelve problemática y para comprender los desplazamientos del lenguaje poético aborda el problema de la lírica desde instancia enunciativa. Al desaparecer el “yo autorial” de la escena de la lírica moderna, el autor enfatizó la presencia de dos rasgos: el primero, un discurso cuya circunstanciación es débil y, en segundo lugar, la importancia del rol del propio enunciadador.

En su argumentación consideró la dependencia de la enunciación del lugar que el concepto de lo lírico ocupe en una idea moderna de la literatura, ya que entiende la poesía

como “un proceso de descreencia en la subjetividad y en su expresión lingüística” (Cabo Anseguinolaza, (1998:13). Este rasgo otorgó un poder nuevo al lenguaje poético que presenta en la modernidad una palabra en crisis, entendida como aquella que se desentiende de su enunciación y que postula su propio origen.

En un análisis sobre lenguaje poético y enunciación, cuyo título se coloca bajo el amparo de los dos nombres míticos de Narciso y Filomela²⁶, el autor español deja, en cada uno, la custodia de una *actitud* ante el lenguaje poético. Su planteo general expresa que

La actitud hacia el lenguaje y el planteamiento de la dimensión enunciativa del poema se exigen mutuamente y ambos se vinculan con el gesto regresivo (añoranza de un origen) que caracteriza en la modernidad a la literatura y a la lírica. (Cabo A, 1998 :16)

El crítico señala que la clave de la nueva formulación se sitúa en la problematización del *concepto de sujeto* como fuente de significación²⁷ y entiende que la lírica, al preterir la circunstanciación de la palabra poética a partir de fragmentos de su estructura global, realiza una forma de “reconstrucción de un lenguaje perdido”, que aparece como una capacidad que el texto lírico ostenta en el discurso a través de sus enunciados.

Esta posibilidad de reconstrucción permite que aún en medio de una apariencia de limitación, sea capaz de generar sentido, al mismo tiempo que, con el poder de su lenguaje, apareciera como la instancia que puede “anteponer su presencia a la figura ausente de quien lo emplea.” (Cabo Anseguinolaza, 1998:19)

Respecto de esta materialidad de la palabra poética como *ficción* el autor español distingue su problematización a partir de dos tendencias

(...) se dejan sentir dos líneas sobre la ficción, ambas son el resultado de la reflexión y problematización del lenguaje, entre la mimesis –por utilizar la terminología aristotélica- o en un sentido más general, de la representación. (...)

es, en suma, el conflicto de todo lenguaje entre su orientación deíctica o mostrativa de la que depende su capacidad de hacer referencia al mundo de conceptos y cosas y sus valores semióticos o retóricos, o aún tropológicos, de los que deriva la ambigüedad (...).

El lenguaje es caracterizado como *un tercero* en la conciencia poética moderna y el crítico en su descripción distingue dos orientaciones para la lírica: bajo el nombre de Narciso caracteriza al solipsismo en la expresión poética, convocante para autores como Rilke, Eliot, Lezama Lima o Valente, que significa en sí la problematicidad de la identidad misma, la de una “extrañeza ante la mirada propia” y expresa que el yo, -el sí mismo en cuanto “el otro”-, quedan mutuamente unificados.

Entre las formas de enunciación interna de esta modalidad se encuentran procesos de polifonía, de la memoria, de esquemas míticos, de la escenificación lírica, la heteronimia, el palimpsesto, las poéticas de la impersonalidad, entre otras formas de ficcionalización del yo, a través de las cuales se despliegan las tematizaciones alrededor de las que el tiempo y la memoria ocupan un lugar central.

En su segunda modalidad, característica de la figura originaria de Filomela, un sujeto enunciadador declina ante la potente musicalidad y la plasticidad de las palabras, lo cual pretende simbolizar la figura del afán por la expresividad pura, desprendida de lo enunciativo, con énfasis en lo musical sonoro, como pura voz anónima en el sustrato acústico del verso, que tiene entre sus cultores a Rimbaud y a Verlaine, como ejemplos de la escritura automática o la de la poesía pura, modificaciones que desde Charles Baudelaire reconvirtieron la obra de arte en una máscara enigmática, investida de ambigüedad, sin otro valor que ella misma. Junto con Mallarmé, intuyeron íntima y prácticamente los cambios de paradigma a partir de los cuales el lenguaje se instaló como un objeto de conocimiento, cuyo valor implica ahora el darse representaciones a sí mismo.

Las dos orientaciones del lenguaje -ratifica Cabo- constituyen un mismo origen compartido, que se advierte como un lenguaje distanciado del mundo y de la inmediatez del enunciadador y que es reemplazado por una *ficción extrañadora* como consecuencia de la fuerza interna del lenguaje y de los ecos de su pasado²⁸, ficción en la cual los

enunciados tienen anulada la marca enunciativa y ostentan su capacidad mostrativa sólo en sus deícticos.

A partir de esta relación novedosa, establecida entre el lenguaje y su enunciación se inicia una nueva conciencia poética entre las palabras y el enunciador ficticio que las dice.

Con la configuración de la imagen de un poeta que puede “disolverse”, que orienta su enunciación hacia un “lejano origen” y la de un lenguaje que se convierte en “mediador” de aquella palabra original, queda de manifiesto – en palabras del crítico español- la importancia del “poder del lenguaje para anteponer su propia presencia a la figura ausente de quien lo emplea”, una clave en el desarrollo argumentativo de Cabo Anseguinolaza sobre la lírica moderna.

Pero, tanto en la posibilidad de ser vestigio metamorfoseado, cuanto en la de ser lenguaje-canto, la modernidad que advino y asumió la complejidad de *pensar su origen* ha profundizado la significación de la cercanía con el mito en la importancia de una palabra originaria que tuviera resonancias para la lírica actual, un modo con el que el crítico argumenta, finalmente, que “(...) *la lírica adquiere posibilidad de ser origen de la palabra poética*”(Cabo Anseguinolaza, 1998: 36) como “fábula mitologizante moderna”, tanto como palabra ancestral sonora o como palabra generadora de lenguaje, con su limitante circunstanciada, ambas opciones como el principal *rasgo identitario*, fruto del mismo conflicto en la lírica de la modernidad.

La lírica se reconoce, entonces, como una modalidad que vuelve su atención hacia el lenguaje que la constituye y cuyo origen moderno y propio se configura como el poder de su potencia, que ya no podrá ser identificado con una subjetividad restrictiva como la que caracterizó la concepción de lo lírico, cuando en su recorrido histórico tuvo, como aparente base incuestionada, el estar fundada en la expresión primopersonal que establecía una relación directa con el sujeto hablante (rasgo que trivializó la enunciación durante un amplio período, asimilándose a una expresión que describió emociones efusivas en primera persona, confundándose con la instancia autorial).

Con la progresiva separación de los términos del binomio constituido por lenguaje y realidad, la confirmación de su desconexión condujo a advertir en la palabra originaria la idea de un *origen interno a la palabra misma*, en la que un sujeto tiene ahora “actitudes de experiencia” ya no identificables empíricamente, que se manifestarán en el discurso en enunciados con arquitectura interna, generados desde la ficción.

En la continuidad del marco de las aportaciones, el crítico Pozuelo Yvancos introdujo -en los términos de la Pragmática lírica- algunas nociones que no están definidas ya por la *literariedad* (como conjunto de propiedades inherentes al texto) sino por la distinción de una forma de producción y recepción comunicativas.

El autor define al texto literario como una construcción que se jerarquiza desde sus componentes internos, con ejes de relaciones de dependencia y sucesión. Se trata de una construcción en la que el discurso “se dice a sí mismo” y en la que una auto-revelación de su materialidad -la de sus enunciados- llega a ser un elemento del mismo discurso, sin ser el hablante de esos enunciados quien expresa, sino lo expresado por ellas, mientras los locutores yo-tú son inmanente a él.

La “discursivización” se singulariza como una función del sujeto de enunciación o rol de sujeto lírico, que no es identificable fuera del discurso y origina una pérdida de identidad, que en el poema produce su constante búsqueda.²⁹

Pozuelo Yvancos, al interrogarse sobre la especificidad pragmática y sobre la naturaleza del “yo” como fuente primaria de lenguaje, las comprende como un proceso por el cual se realiza un acto de lenguaje referido a un sujeto hablante y destaca que como función del discurso, quien habla como “yo” funda su identidad y se construye a sí mismo mediante distintas operaciones discursivas, a través de las cuales da a conocer su actitud respecto de lo enunciado.

Como la forma verbal del sujeto que habla, el “yo” funda un “*espacio enunciativo propio*”³⁰ en el cual ni lo subjetivo, ni el presente como dimensión temporal, ni la soledad del enunciador conforman una marca enunciativa.

De modo similar a la opinión de Cabo Anseguinolaza sobre los espacios de indeterminación en la lírica -en el sentido de su transformación en espacios de creación- Pozuelo Yvancos habla de “vacíos situacionales” que el lenguaje lírico tiende a crear a través de determinados procedimientos, entre ellos la situación autorreferencial enunciativa. Los mundos ficcionales que la literatura construye se presentan autónomos respecto del sujeto de enunciación, cuyos personajes y lenguaje son ellos mismos sujetos y no objetos.

La ficción que crea el “universo de discurso” se asimila a una “representación” sólo en el sentido por el cual

“(…) lo representado se enajena y sólo existe como *imagen* representativa o como presencia enajenada, como experiencia imaginaria de entes inexistentes. La ficción vive de esa duplicidad entre lo representado que desaparece como objeto y permanece sólo como imagen o presencia imaginaria”.³¹

Entre los rasgos principales de este “universo de discurso” se destacan cuatro que se constituyen como una experiencia de totalidad, una actitud del lector para salvar las resistencias que presenta la inteligibilidad en relación a los “vacíos” del texto, su reflexibilidad y la autorrevelación de la materialidad configurada a través de sus enunciados.

La construcción del lenguaje como imagen de la experiencia del presente, en la que está inmerso el sujeto, aparece como una instancia en la que se muestra la revelación de su ser en una materialidad representada (como inquietud, desasosiego, angustia o temor), como imágenes de experiencias que lo involucran como actualidad, a diferencia de acontecimientos ocurridos en el pasado o en el futuro.

En el espacio enunciativo lírico, el “yo” aprehende la vivencia del presente, como un enunciador que ha sido capaz de “abolir la distancia existente entre una representación y un sujeto, mientras el “tú” y el “él” se comportan como sus imágenes.

El autor define a la enunciación lírica en una ubicación o espacio que se constituye para ser región de “pensamiento, recuerdo o anticipación”, como una memoria en el presente, recrea una experiencia en la que se intercambian roles y el “tú” se manifiesta como una “imagen proyectada del yo”:

“(…) el sueño de un espacio o de una región o de un momento o de una acción de decir, en el que el tiempo se colma como actualidad y presencia (...), creación verbal en la que el tiempo deja de ser una línea temporal sino una imagen de presencia”.

En la fundamentación del crítico, la vivencia presente del yo aparece como aquélla que es ejecutada en el “corazón del tiempo” y deja atrás la posibilidad de ser una historia pasada en la que la experiencia no es un tema sino una vivencia en la que los sucesos no están clausurados, aunque puedan estar en el pasado.

Distingue además en su argumentación que este “espacio o grado de presencia del yo” está definido como un “esquema de discurso” o “espacio enunciativo que lo explica”, integrado con personas, realidades u objetos que, con origen interno en el lenguaje mismo se constituye en transgresor por la abolición de la linealidad del discurso, por la función reflexiva del yo y por ser este discurso una función del propio sujeto enunciativo, cuya identidad aparece como una subjetividad problemática. Subjetividad en la que las identidades personales ejecutadas por los deícticos “advienen, abdicando de su condición de cosas (objeto) a la categoría de sujetos”, ficticiamente –aquéllos- traducidos por “yo”, categoría que encuentra -no obstante- una dificultad en la enorme variabilidad y falta de especificidad de las formas de la primera persona enunciativa.

El tratamiento del discurso lírico como problema sobre el cual reflexionar y la consideración de la dimensión enunciativa es analizado en el trabajo titulado “El poeta como *homo dúplex*: ironía romántica y multiplicidad enunciativa”³², texto que presenta la idea de que en la lírica moderna hay confluencia de multiplicidad de voces, que parten inclusive desde una bivocalidad. Su autor Ángel Abuín González reflexionó sobre la paradoja a la que se enfrenta todo poeta frente al *palimpsesto* que significa el discurso

lirico en relación a la permanente pretensión de ocultamiento de la presencia de la enunciación y del enunciador en el contexto del enunciado. Se refiere a la ficción o simulacro como juego de representación o mimesis, una ficción establecida por la lírica moderna para un discurso compuesto por varias voces que configuran un diálogo interior y al que Abuín González analiza desde la importancia del concepto de *ironía romántica*, desarrollado por Friedrich Schlegel.

A su vez, en términos de González Maestro, con aquél concepto se explica que “el sujeto de la enunciación lírica puede aparecer en el discurso bajo formas distintas del *yo* (...) y que inducen al lector a verificar la posible persistencia latente de un sujeto único y estable a lo largo del discurso” (1994:133), lo cual implica, a su vez, que dicho sujeto lírico puede diluirse en procesos en los que se atomiza y delega su voz en ecos y máscaras vicarias.

El momento histórico en el que el *yo* poético dejó su lugar -empírico- de primera persona de singular y se disolvió en formas de un *yo* fragmentario -considera el autor- corresponde al período del primer romanticismo inglés y alemán, época en la que se observan algunos rasgos caracterizados por estrategias distanciadoras entre quien crea y su obra, junto con la precariedad de una realidad y de una “forma de dar cabida al otro en el discurso propio” (1998:113). Formas cuyo origen se rastrean desde las raíces del antiguo diálogo socrático y la estrategia de una confusión-simulación como método, seguido de una enseñanza a los oyentes. A ello apeló Friedrich Schlegel al remitirse a la *ironía romántica*. Dicha ironía se caracteriza por un distanciamiento entre el creador y su obra, la búsqueda de una nueva visión de la realidad que no se encapsula en un entusiasmo del sentimiento y la conciencia de un lenguaje insuficiente. Así se establecerían una serie de dispositivos irónicos para relativizar la construcción de una realidad, de la que -por otro lado- se desconfía a partir de sus contradicciones.

El poeta desaparecerá oculto en la voz del lenguaje y –como explica Abuín González- “la naturaleza del *yo* se precipita en una ‘polifonía disonante’ disfrazándose con todas las caras posibles y se crea una absoluta distancia entre el sujeto poético y el *yo* empírico” (1974:92).

Este concepto de ironía de Schlegel significó una duplicación enunciativa favorecedora del pensamiento entendido como diálogo (cuya base está en el espíritu socrático) y permite percibir las contradicciones asediantes de la mente y asociado a un proceso de *teatralización* como indicador de una búsqueda de la identidad.

El desapasionamiento irónico a través de la máscara del lenguaje remite a la idea de la realidad como transformación constante y a la ironía como disfraz y juego. Un juego entre ficción y realidad que -explica el autor- “junto con la liberación de la tiranía referencial determinan como consecuencia la fragmentación del sujeto lírico, dividido, necesariamente, para ser otro”, al tiempo que se hace referencia al machadiano *Juan de Mairena* como parte del pensamiento de síntesis entre poesía y filosofía junto al espíritu dialógico creativo de un proceso configurador de voces en el que destaca de Machado “la heterogeneidad del ser y de la existencia de los otros yo originados por la incurable otredad que padece el uno” (1900:16).

El concepto de ironía impacta sobre la relación sujeto-objeto. Quien piensa sobre algo y quien habla constituyen voces distintas que la poesía moderna problematiza desde el sujeto de la enunciación, con la multiplicación de perspectivas, liberadas de la emoción, ejemplo de lo cual está constituido con la abundancia “de imágenes y de acciones directas o indirectas, ligadas a la idea de representación: espejos y copias, reflejos y duplicaciones, (...) fingir, actuar, personificar o imitar.” (Calinescu, 1991:290)

El autor del trabajo justifica con su desarrollo la razón del título, al explicar que el poeta se presenta ante el mundo bajo la dualidad, en la inacción de *homo dúplex*, un poeta al que la facultad de la ironía le ha permitido “mirarse a sí mismo y mirar a los otros con los ojos de los otros”, proceso que instala en el texto lírico una dualidad oscilante entre lo íntimo y lo ajeno.

Se está frente a la posibilidad de una liberación de la voz enunciativa -yo- a partir de una nueva apariencia, ya que con la comunicación irónica -observa Abuín González- pueden dispersarse las más variadas fuentes de enunciación desde la fragmentación del yo. En la fluctuación, dicho sujeto de enunciación puede buscar su lugar en el enunciado de terceras personas que asumen el papel de enunciación, con lo que el yo abandona su

condición de fijo para adquirir multiplicidad. De este modo, la poesía contemporánea persigue la ruptura de la estabilidad del sujeto de enunciación lírico a través del potencial irónico.

En el discurso de la ironía queda la inscripción de una bivalencia que se refleja en la instauración en el enunciado de una dualidad de sentido y por la distanciamiento de la enunciación y el enunciado (es decir, del autor y de los personajes) tiene sus repercusiones en la dimensión enunciativa. En la continuidad de rasgos sobre la comunicación irónica, el autor explica que es “la más idónea para dispersar el mayor número de fuentes de enunciación y por lo tanto la lírica moderna tiende a la hipostasis irónica del yo, a su fragmentación y a su ruptura. (Abuín Gonzalez,1998:123), al tiempo que reconocemos a través de la oscuridad de las referencias deícticas un modo de impedir una reconstrucción -por parte del lector- de la coherencia del acto enunciativo, del mismo modo en que quedaba explicado por Cabo Ansequinolaza y Pozuelo Yvancos en las páginas precedentes.

Reyes ha explicado que “donde hay ironía hay desdoblamiento del locutor (...) y el que dice algo irónicamente se desdobra” (1994:54). El autor finaliza su escrito sobre la ironía con una ejemplificación que toma de la poesía de Ángel González y que le permite explicar que “la impresión de diálogo se define por la instauración de un interlocutor ficticio que diversifica artificiosamente el discurso poético”. (1998:130)

Hacia el final, el autor considera a esta poesía como un acercamiento a la poética de la indecibilidad, un modo de acceso a la perspectiva irónica que se hace consciente de lo contingente y de la imposibilidad de alcanzar la verdadera naturaleza de las cosas a través de la escritura poética.

Con las líneas principales de nuestro abordaje (“crisis de la experiencia” y “crisis de la representación”) y los autores que seleccionamos para cada apartado, nuestro análisis confirma desde las lecturas pertinentes, un diálogo desde el cual se comprenden los desplazamientos de un pensamiento en distintas etapas hasta llegar a la época moderna, recorrido al que se le sumó el aporte buberiano del hombre como sujeto problemático, clave de una crisis y, en la literatura, lugar de la formulación de nuevas

formas enunciativas líricas, a partir del *lenguaje* configurado como una nueva *imagen de sujeto*.

A partir de la crisis de experiencias comunicables que había detectado Benjamin, en la literatura asistimos al desarrollo de formas en la manifestación de una voz lírica en crisis, dado el abismo entre el lenguaje de que se disponía y las nuevas experiencias para comunicarlo.

Los distintos autores analizados presentaron la visión de una *fundación* de *identidad* para quien habla como “yo” desde diversos ángulos: ficción mitologizante, espacio enunciativo propio, esquema de discurso o ironía y multiplicidad enunciativa, diversas alternativas de simulación en la lírica moderna que nos despliegan conceptos para ratificar una ubicación propia en el “extrañamiento” característico en la “crisis de experiencia y de la representación” modernas, que se abordarán desde la fuente del discurso en los textos aguirreanos en los próximos capítulos.

Capítulo 3: Nuevas apariencias en la fuente de un discurso

En este capítulo analizaremos el desarrollo de la trayectoria poética de Francisca Aguirre a partir de la problemática derivada de la fuente del discurso en los poemas y sus posibilidades. Este proceso se ha circunscripto a los textos desde la publicación de *Ítaca* (Cultura Hispánica, Madrid, 1972) hasta *Historia de una anatomía* (Ediciones Hiperión, Madrid, 2010), de acuerdo con los límites consignados para nuestra investigación.

Dicho análisis implicó la observación de la tendencia de su poesía en sus perfiles más salientes, que caracteriza, a su vez, su apariencia de composición doble: la regida por un sujeto enunciador solitario, en proceso de dispersión, afianzado en estrategias disolventes de su presencia y la construida por un sujeto *en morada*, con una vocación plural y poético-comunitaria. Con este rasgo de apariencia dual queremos hacer referencia, por un lado, a un sujeto enunciador lírico que se dispersa en el sentido de identidades en conflicto hasta desconocerse, en virtud de un proceso de ficcionalización y, por otro lado, nos referimos a una progresiva búsqueda de consolidación enunciativa en un marco dialógico entre dicho sujeto enunciador y un “tú” figurativizado bajo un rol de escritores consagrados. Una estrategia dialógica con la cual el sujeto lírico se pregunta o se admira, inmerso entre identidades (imágenes de escritores) a lo largo del tiempo, caso especialmente registrado en *Los maestros cantores* (2000).

En cada una de estas apariencias es posible advertir una caracterización modelizada de la realidad que la palabra vehiculiza y que hemos señalado como una tematización del *desamparo* (a partir de una experiencia en crisis) y de la *morada*, (en la que la relación alberga un tono principalmente celebratorio, pero que no abandona, no obstante, el tono reflexivo y el cuestionador), desde donde se plantea una visión de la realidad.

Nuestro recorrido por las alternativas de enunciación de dicha voz lírica que busca su amparo en el lenguaje nos conducirá a una mirada de sesgo genealógico de la cuestión, en el sentido de una inscripción de la obra aguirreana en el marco de un complejo de

escritores pertenecientes a la serie poética española que se inició con la posguerra, que verificó etapas de ruptura y en la que la voz autoral femenina “convivió” fuera del canon.

La crítica planteó sobre las épocas poéticas de la literatura española de posguerra una configuración general que distinguió dentro del canon generacional

(..) dos posturas, una mayoritaria, “rupturista”, que propone un corte, dado por la guerra civil e inaugura una nueva estética que -a excepción de las tesis señaladas del primer Castellet, Bousoño y Cañas (que no se adscribe sin embargo a tal canon)- es vista como antesala de otras tantas fragmentaciones que originan, a la vez sucesivas rupturas. La postura contraria, “continuista” propone una línea directa desde el '27 hasta el '50 (Fox, Siebemann, Silver), entendiendo la poesía social como paréntesis, desviación y retroceso en el eje continuo del simbolismo poético. (Scarano, 2005: 175)

3.1 Una interioridad se habla a sí misma

En el abordaje del concepto de voz enunciativa se la ha definido como “una experiencia inseparable de su enunciación” (Martínez Bonati, 1993:221), con locutores principalmente yo/ tú inmanentes y representaciones imaginarias de ese acto de habla. Dicha autorreflexividad discursiva es entendida como un “decirse a sí mismo”, que se expresa como manifestación de la materialidad de “un hablar consigo mismo en soledad” (1960), tal como lo indicamos en la Introducción, (pp18). Para Martínez Bonati, la lírica no es un hablar acerca de un hablante sino la expresión de ser una revelación del hablante en el acto de lenguaje. El autor ha explicado la concepción de la poesía como “el despliegue de la potencia lingüística de poner de manifiesto a través de algo que se dice (representa) algo que no se dice. (Martínez B, 1960:175) En definitiva, la lírica asumida en la forma de un soliloquio, por el que el hablante se siente a sí mismo como ser y se intuye como interioridad.

Ítaca, la primera obra de Aguirre, presenta el estatuto comunicativo organizador de relaciones regidas por un sujeto enunciativo femenino, cuya voz lírica concentra la tematización del *desamparo*. Dicha voz que tiene la apariencia de ser hegemónica y rígida

se disuelve a través de dos estrategias. La primera de ellas opera por disgregación de voces, a partir de sujetos plurales como los “camaradas”, los “dolientes”, los “fugitivos” en espacios que se corresponden con los del mar y la isla. En estos ámbitos de disgregación y peripecias de grupo, se perfila un ambiente opresivo en el que el silencio marca la experiencia y, al mismo tiempo, se torna contradictorio por la apariencia de ser resignadamente acogedor.

La segunda estrategia planteada para el sujeto enunciador lírico inscripto en esta tensión se distingue a través del empleo de antropónimos, como la que enmascara las voces en espejo de Penélope y Francisca. Como lo ha explicado Scarano (2013) ³³

Hacemos referencia a la estrategia de una poesía con nombre de autor, que conecta ‘personas’ sin renunciar a su condición de acontecimiento verbal (2013:11) (...) Si entendemos la autorreferencia como el repliegue del texto sobre sus propias condiciones de construcción, la emergencia de la autoficción es un signo “meta” que hace de este yo con nombre el objeto privilegiado de su indagación. (2013:61)

En “Telar”, el último poema de *Ítaca*, su estructura especular dispuesta en dísticos irregulares presenta dos facetas de reflexiones íntimas, en las que el sujeto enunciador habla a un tú/ se aconseja a sí misma, desde la potencia de dos nombres Penélope y Francisca. Al comprender que “el nombre es visto como el primer lazo que la realidad de la persona establece con el lenguaje, aún antes del pronombre personal, por eso un autor no es una persona “sino un nombre de persona” (Lejeune, 1994: 59-61) dichos nombres se presentan primero en estratégica escisión para encontrar su hilo primordial en el antropónimo que rige el verso final del poema: “Francisca Aguirre, acompáñate”, en una ostensión autoficcional que ha disuelto toda voz hegemónica y rígida.

Se recrea un camino lúdico que progresa a partir de los antropónimos y atraviesa el espejo del yo/tú hacia una Penélope máscara que a lo largo de *Ítaca* aparece como inevitable duplicidad, como una fisura de sujeto que no busca restaurarse, hasta llegar el antropónimo “Francisca” del verso final, en un empeño de “confusión”.

La tensión irresuelta en el poema -planteada en los términos confiables y reflexivos de las preguntas retóricas- se dirime en una ostensión del nombre propio y en la voluntad de su ocultamiento, mientras “se teje y desteje” un nombre hasta su ausencia, en una trama entre compañía y ocultamiento en la *sospecha* del nombre.

La presencia del nombre propio en el enunciado prorroga el “juego” confusional entre la ficción y una pretendida biografía, que no tiene por objetivo resolver una sospecha ambigua

Quién cuidará de ti cuando el cansancio
ocupe el sitio de tu fortaleza?

(...) Tú lloras demasiado, demasiado:
¿no será que sospechas de ti?

(...) Penélope ¿qué hacer con lo constante
En el reinado de la ambigüedad? (...)

(...) ¿Quién cuidará de tí cuando se te resbale
El nombre que te oculta?

Francisca Aguirre, acompáñate.

La voz enunciativa de *Ítaca* transita un proceso de revisión de vida en un espacio en el que una imagen de mar se constituye en una circularidad opresiva que, alternativamente, oficia como favorecedora de la actividad reflexiva del sujeto lírico. A su vez, *Ítaca* aparece como la imagen signo de una insularidad condicionante que rodea la experiencia y la delimita en su soledad. Tanto la imagen de un círculo externo -marcando la de uno interno -*Ítaca*- y aún otra más íntima, la del sujeto enunciativo, pretenden configurarse en la obra como espacios comunicantes cuya articulación se produce desde una inestabilidad constante, rasgo de una crisis manifiesta desde los enunciados.

La voz lírica le otorga a la figura del mar -en cuyo espejo se revela a sí misma y, a la vez, se distorsiona- la exclusividad de escuchar y entender sus palabras que replican sus emociones, mientras se autopercebe en el espacio al que la voz lírica llama “minotauro acuático” desde una imagen de desamparo, ámbito de encierro en el que vuelca la soledad y busca respuestas

Ítaca y yo fuimos al minotauro acuático

Para pedir socorro

Y el mar nos respondió: socorro.

Triste fiera: socorro

(“Triste fiera”, *Ítaca*)

La imagen gustativa del agua salada se consolida como un índice compartido: el de la imagen del mar y el de las lágrimas del sujeto enunciador, advirtiéndose una relación entre tamaño y emoción en el juego entre mar y llanto, relación caracterizada por la desproporción, como observamos en “Sísifo de los acantilados” perteneciente a El Círculo de Ítaca

Sólo tú serpentina de sal,

Mantel de espuma

Que, puntual, se extiende ante mis pies:

Sólo tú escuchas

Mis palabras partidas.

He olvidado los dioses y sus templos:

La sal me trajo hacia su origen. Hacia tí.

(...) Sólo tú, empujón húmedo,

Escuchas esta desolación

Con las imágenes del mar y también las de la tarde, los poemas desarrollan un despliegue de temporalidad entre la herida que deja el desamparo y una experiencia del recuerdo, ambos rasgos configuradores de una mirada existencialista en la voz lírica.

La emoción de la soledad parece conducir aquel proceso de revisión de la experiencia de la voz enunciativa en el que el “vivir de memoria” marca un ritmo, evalúa

el presente desde la congoja y se expresa, a través de la imagen de una cicatriz que ha dejado la vida, oculta bajo la tela del tiempo.

La circularidad que se reitera en la obra se permite ensayar un proceso de conocimiento -en el ir y venir desde la playa hacia el mar, hacia la playa de sí misma-, materializado en las imágenes principales -mar-llanto-tarde-, que favorecen la accesibilidad a sus realidades internas, desde las que el sujeto lírico manifiesta su escisión en el ámbito de la identidad.

En *Los trescientos escalones* (Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, San Sebastián) publicado en 1977 se presenta una estructura dividida en tres partes: Actitud presente (con quince poemas) Resultados (veinte poemas) y La infancia continúa subiendo la escalera (con sólo tres -pero significativos poemas-) con un paratexto sostenido: las dedicatorias a poetas.

El título general es homónimo al último poema de la tercera parte, “Los trescientos escalones”, indicación de una pensada organización interna, nuevamente en circularidad (detalle que también había aparecido en *Ítaca*, entre su título general y el poema homónimo de El Círculo de Ítaca.)

Se advierte el protagonismo de un sujeto lírico que explicita un vínculo temático con el dolor, con el procedimiento de la intertextualidad como recurso importante de la poesía moderna, resultado del cual se instalan junto a unos versos clásicos otros tradicionales, reelaborados con el efecto de una representación nueva, además de revelarse como preferencias literarias del discurso aguirreano.

La estrategia de escritura en este texto reestetiza el verso y destaca la presencia de dos claves poéticas inaugurales: la palabra de César Vallejo en “Homenaje I” y la machadiana en “Homenaje II”, con las referencias al silencio y al dolor. Dicha intertextualidad se ratifica desde las formas específicas de la adición textual simple y la modalidad de sustitución reelaborada, sin perder la potencia de los subtextos en el contexto poemático.

El sujeto lírico aparece en la escena de un territorio desde la imagen imposible de un mar sin olas, que convive con la igualmente imposible vivencia de la voz enunciativa sin la percepción del dolor. Así lo observamos en el poema Homenaje II, de reminiscencias machadianas

Y no es verdad, dolor, yo te conozco,
Yo soy tu eternidad, yo soy tu playa,
La humedecida arena que inevitablemente
recubre tu marea.
Sin mí, ¿qué sería de ti?
(...) sin mi gastado litoral
Serías un mar sin olas,
un cielo del revés.

En “Homenaje I” (en relación al subtexto del poema de Vallejo) se hace presente un juego de carencias, a partir de la contraposición: sin aguacero/con aguacero,

Me moriré en Madrid
un día cualquiera
me moriré sin aguacero
me moriré
(...) de un silencio mayor que yo
mayor que el mundo
Y se me irán quedando
marchitas las palabras

desde aquel eco de Vallejo

Me moriré en París con aguacero,
un día del cual tengo ya el recuerdo.
¿Me moriré en París? ¿Y no me corro?
tal vez un jueves, como es hoy, de otoño.

(“Piedra negra sobre una piedra blanca”)

Las reelaboraciones presentan oposiciones disfóricas (en cuyos hipotextos se advierten “maestros entrañables” para Aguirre) como las incorporaciones en “Homenaje II” en las que la palabra se expresa como canción

En el corazón tenía/ la espina de una pasión
No pude arrancarla un día
y el corazón se pudrió.

.....

Yo voy cantando, viajero,
_la tarde cayendo está-
”En el corazón tenía
la espina de una pasión
logré arrancármela un día
ya no siento el corazón.”

O en las que se advierten en “Los trescientos escalones”

Estaba todo quieto en la casa apagada.
Hasta el día siguiente, hasta sabe Dios cuándo
el silencio reinaba como un ídolo antiguo.
(...) Me he levantado para cerrar la puerta del armario.
Está mi casa sosegada
Apenas en el aire zumba tenue la remota sirena de un barco.

que rememora aquella de “La noche oscura del alma”

En una noche oscura
con ansias en amores inflamada,
salí sin ser notada,
estando ya mi casa sosegada.

En la voz machadiana, homenajeadada en “Reclinatorio abandonado”, el protagonismo del sujeto lírico se instala en dos espacios, el de la experiencia de un silencio de contemplación (en el que pueden percibirse tanto un desasosiego cuanto la

quietud de una tarde) y en el del recuerdo de una música, como forma perceptiva de la memoria

Está la tarde quieta y transparente,
Y el vivir está turbio y desasosegado.
Llega de la enramada verdecida
Una oración.
La tarde- dorada aleación de fracaso y consuelo-
nos ofrece su duración
con la modestia de un reclinatorio abandonado.
(...) Oh, señor de las horas acordadas, tú que asombraste al universo
Con ese resplandor de sosiego que llamamos la tarde
(...) la tarde aquella que tú tanto amaste.

Antonio, mi buen amigo, en esta tarde clara
(...) veo los álamos del río con su ramaje yerto.
Dame tu mano y paseemos.

Con las alusiones a don Antonio, Olga Orozco o César Vallejo, junto a otras memorias familiares infantiles, fundamentalmente las de la tercera parte, el sujeto lírico se recrea en enunciados en los que la vida aparece como una travesía cotidiana, en la que el paso del tiempo junto al dolor se manifiestan como presencias de una materialidad instalada también junto a la imagen del llanto (o su versión de las lágrimas). En ellas, la medida de lo humano resalta en un sujeto enunciador con la autopercepción de un dolor escuchándose a sí mismo, como en “Lágrima extendida” o “Testigo de excepción”

Ciertos amaneceres me producen
La sensación de un pálido naufragio.
(...) Qué día submarino se avecina:
Hay algas, pero no brillan los corales.
¿En dónde habré dejado el remo, la brújula?
Mi ancla, ¿dónde quedó?
(...) Oh día submarino, música acuática y salobre,

Eres como una lágrima extendida,
Como un naufragio que no se consuma

En el caso de “Testigo de excepción”, la voz lírica se dirige a un destinatario interno plural -“creedme”- (que profundizará su función dialógica), un destinatario de una emoción de amplia dimensión, en un juego reflexivo entre una amplitud y la pretensión de contenerla

Un mar. Un mar es lo que necesito.
(...) 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 las heridas.
Un mar al que contarle todo.
Un mar, creedme, necesito un mar
Un mar donde llorar a mares
Y que nadie lo note.

Finalmente en la tercera parte de la obra, el espacio de la casa -lo íntimo- y uno aún menor como el de la imagen de un ropero entreabre unas puertas a la memoria y prefigura una conexión posterior con recuerdos que devienen *desperdicios*, en clara alusión a *Nanas para dormir desperdicios* (2007)

El armario, con su puerta entreabierta, da a las costas de Francia.
Oigo los barcos que salen o entran por el puerto del Havre.
(...) Me he levantado para cerrar la puerta del armario.
Está mi casa sosegada,
Apenas en el aire zumba tenue la remota sirena de un barco.

(“Los trescientos escalones”)

La música ocupó un lugar primordial en la vida de Francisca Aguirre, como lo ha señalado la autora en entrevistas y declaraciones, que han confirmado 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”.³⁴

Pero es en su obra lírica donde la música adquiere un valor expresivo y un sentido que nos permite comprender cuánto entraña y oculta dicho espacio de percepción como modo de reflexionar sobre la “crisis de la experiencia” y sus derivaciones, como ocurre en *La otra música* (Cultura Hispánica, 1978) entendida como una escena primaria de aquella percepción de música cuyas imágenes cobran relevancia como texto narrable desde la clave del “suceso de vivir” hecho música.³⁵ En este conjunto que representa la música en esta obra es posible una distinción entre música *de* la vida (como ritmo que acompaña las distintas vivencias) y la música *en* la vida de un sujeto enunciador que vincula lenguajes y los hace partícipes de su experiencia de niñez y de adultez.

La otra música (1978) se divide en dos partes -La otra música e Interludio atonal- que organizan equilibradamente el volumen, con diecinueve poemas cada una y repeticiones de lexemas como título de obra, de parte o título de poema, un recurso también presente en *Ítaca*. El texto está dedicado mayoritariamente a poetas y artistas y apela a formas musicales para los títulos de todos los poemas de la primera parte, un rasgo de este perfil musical ficcional: Canción, Réquiem, Flamenco, Moderato, entre otras. Sus dos dedicatorias corresponden al nombre artístico del guitarrista flamenco Paco de Lucía: “porque sin música la vida sería un error” y a Pepe Rumeu y le sigue un fragmento del poema “Experiencia de sombra y música” (Homenaje a Haendel) de José Hierro (perteneciente al libro *Cuánto sé de mí*), como parte del paratexto.

El sentido del título de la obra vuelve a cobrar relevancia con el epígrafe de Hierro, si recordamos la distinción pitagórica por la cual la realidad se expresaba a través de los números, concepción que denominó “esferas” a los planetas, cuyas distancias tenían similares proporciones a las existentes entre los sonidos de la escala musical, los que daban tonos graves a las esferas cercanas y agudos a las lejanas, con sonidos que se combinarían armónicamente en una “música de las esferas”:

No era la música divina
De las esferas. Era otra
Humana: de aire y de agua y fuego.

Aguirre nos sitúa ante “otra música”, en la que la palabra se presenta como una ambivalencia de experiencias y se torna fuego, agua y aire y en la experiencia de “ser poema” se hunde en esta profundidad y vuelve rescatada por la música para “entender la trama de lo humano”.

En su primera parte, un enunciador lírico marcado por la carencia percibe una relación disfórica con la vida a través de imágenes de pérdida y robo. Si recordamos en la obra anterior (véase *Los trescientos escalones*, “Un toque extraño”) el impacto de una vivencia mostraba de qué modo la música era asociada con una condición de extrañeza que el enunciador asumía por el sólo hecho de vivir

Esta mañana al levantarme
Me he causado a mí misma una leve extrañeza.
No se puede decir que fuera yo distinta
(...) Pero advertí un matiz, un tono intermitente,
Algo que estaba en mí sin quedarse del todo,
Como el recuerdo de una música
(..)Y anduve sola y primeriza y musical
En medio del fervor de la mañana
Y me sentí empezar sin que acabara nada
Y me supe posible para el tiempo (...)

En la nueva propuesta, la música se profundiza en ambivalencias, entre la experiencia doliente y la acogedora y se percibe un sujeto lírico que participa como acompañante sin opciones del flujo vital, ora desdichado, ora alegre, contenido en la música; además hay rasos de atenuación de la emoción en la imagen del dolor

Era una música incalificable;
su único atributo era la música,

la música que todo lo envolvía
que todo lo narraba desde su partitura.

(Réquiem)

“Canción” presenta los mecanismos de escisión e inserción del proceso intertextual en dos versos con marcador explícito pertenecientes al anónimo Romance del Conde Arnaldos al tiempo que el enunciador lírico formula su presente, entre dudas y “en los escombros de los días”, sin rumbo cierto

Yo no digo mi canción
sino a quien conmigo va
.....
Va, quién va?
La tarde y la paciencia.
La tarde y la canción buscan un paradero
(...) Y escarbo yo con ellas
en los escombros de los días (...)
y voy, allá voy, torcida
con mi canción
para quien conmigo va.
Va, ¿quién va?,

La voz lírica contiene una suma de vivencias al recibir las de rechazo, las del recuerdo y el reconocimiento de los vestigios de aquella música-vida, en un texto en el que las anáforas y repeticiones refuerzan las imágenes de una “ingrata melodía” que se representa a través de sonidos discordantes

(...) también araña y desmenuza
también arranca y descompone.
Los fugitivos cantan con los dientes juntos
(...) expelen una ingrata melodía
que suena a chirriar de puerta
a miedo, a llanto, a despedida.

(Música de la huida)

En el caso de “Flamenco” se describe la imagen de un “agujero” cual abismo o llanto

Esa música es toda ese agujero
un sordo abismo que reclama
la primer soledad
el primer llanto en la primera noche.

La segunda parte de la obra tiene la impronta autorreflexiva de un sujeto enunciator que no observa “las músicas” sino una música que, paradójicamente, aparece como la imagen de un silencio y, en la contemplación de sí misma, se cuestiona, como en “El refugiado” (en intertextualidad con el poema de Juan Ramón Jiménez). En esa música, la voz enunciativa dubitante parece experimentar en su reflexión un proceso de desdoblamiento que amenaza la música de la palabra

¿Soy yo, o soy sólo el mendigo de mí misma?
¿Seré yo esta criatura que contempla el mundo
con la desolación de un refugiado
que ni siquiera idioma tiene?
(...) Llega de alguna parte –quizá desde el salón de la memoria-
Un denso canto gregoriano.
(...) crece hasta tapanlo todo, excepto
la figura andrajosa y mendicante
que escapa de un rincón a otro.

La voz lírica parece recordar sólo acordes desmembrados que llegan desde otras zonas más estables y alegres de la memoria, desde un tiempo lejano e indefinible espacialmente, como leemos en “Nosotros”, que vincula lenguaje y música a partir de la Sinfonía de Schubert

Volvemos, volvemos y recuperamos los queridos muertos
los habladores muertos, mi padre y su lenguaje
(...) las palabras, los encinares, las doradas colinas

aquel mirar enamorado que nos legara don Antonio,
sus campos de Castilla
mientras volvemos, como el movimiento último
de la sinfonía de Schubert que no puede acabar.

El libro cierra su música interna con los mismos acordes con los que buscó la comprensión de su incompletud y su legado aparece como el de una experiencia de música en las palabras y de las palabras, de todo aquello de cuanto ha hablado el corazón en la “extensión de su mundo”, donde se manifiestan los ecos de un “pentagrama de lo audible” frente a la experiencia posible de la suspensión de lo comunicable y de lo murmurante. Un legado que el sujeto enunciador quiere preservar, como se expresa en “Cláusula testamentaria” (2000:207)

Así quisiera yo también dejar
a expertos e investigadores
el esqueleto de mi corazón,
(...) para hacer mi trabajo
no cuento más que con palabras:
palabras tan escasas, tan pobres, tan perdidas.
(...) Os dejo un almacén de voces, de quejidos,
Un andamio de grietas.

3.2 Una fragmentación en la temporalidad

Ensayo General (Esquíu, Ferrol) es la cuarta obra de Francisca Aguirre, escrita entre 1981 y 1993 y publicada en 1996. Texto de complejidades, que preside un epígrafe de Francisco de Quevedo (*Falta la vida, asiste lo vivido*), con rasgos que expresan la evolución de una maduración discursiva determinada por una diversidad de voces enunciativas con referencia mítica (como Casandra, El Coro, La Troyana, Cronos) como una de las maneras de ocultar o deformar la ostensión de un sujeto enunciativo de las primeras obras.

En su estructura tripartita, combina la función dramática, a través de figuraciones de referencia teatral clásica en voces enunciativas masculinas y femeninas, en los siete textos de la primera parte:

Soy la vigía del desastre, la farera del retroceso y el esplendor de la desdicha. Qué océano infinito se extiende ante mi vista inquisitiva: vigilo por igual lo que implacable avanza hacia la muerte y lo que, muerto ya, se demora en las apariencias de la vida. (...) Moro en la plenitud del desconcierto y no tengo más ley que la mirada.

(La vigía, 2000:217)

(...) Hablo porque mi corazón lo necesita pero el muerto que habita en mi sangre, sabe que mis palabras son sus hijos y que antes de que nazcan una mano asesina los borra con premura de manera que mi silencio sea más elocuente que mis gritos.

(Casandra).

Le sigue Argumento (Los cantos de la Troyana), un conjunto de treinta y dos sonetos con clara remembranza quevediana como segunda parte. Con el epígrafe de Francisco de Quevedo *Falta la vida, asiste lo vivido* se determina un marco que tematiza la relación perenne entre la vida y la muerte y expresa los dos extremos de un tiempo que se disuelve, mientras muestra en el sujeto enunciativo fatiga y desgaste a través de imágenes como la corrosión, las cenizas o figuraciones de “hueco, abismo, descenso, orificio”, así como abundancia de imágenes mortuorias tales como “entierro, silencio, mar inerte, infierno, nada y olvido”.

Desde la perspectiva enunciativa, la vida aparece como un adiós y “el polvo del olvido” se contrapone al “polvo enamorado” quevediano, cuya clave estaba determinada por la supervivencia del sentimiento amoroso frente a la corrosión del tiempo y de la muerte. Leemos en un fragmento de un soneto:

(...) Detrás de aquellos años milagrosos
estaba el porvenir con sus desiertos
zonas de soledad y sus inciertas
promesas de entusiasmos herrumbrosos.

Detrás de la subida estaba el pozo
y detrás de la dicha estaba el llanto
y más allá del llanto el desconsuelo.

En el Epílogo de la obra, monologa una voz lírica desesperanzada:

Hoy todo está vacío, las ventanas no dan a ningún sitio. Cúbrete la cabeza con cualquier harapo y espera, espera entre tus pertenencias: la noche está cayendo y es posible que mañana las cosas vuelvan a su antigua historia y este páramo desolado sea, alguna vez, tu tierra prometida.

Hay continuidad de imágenes que se advierten desde los textos de otros años previos, como la presencia de las lágrimas

El cielo está cada vez más bajo, no lo mires. Niégale el llanto amargo que te abrasa, acércate hasta el mar y deja allí tus lágrimas.” (Casandra)

La circularidad ha dado paso a imágenes de profundidad y descenso, coherentes con la percepción de agobio de la voz lírica en su larga meditación a lo largo del tiempo, en un escenario del dolor de la existencia en el que el amor se intuye como una “extraña fiera”. Se advierte en la poesía aguirreana de esta época una evolución que transita con movilidad de imágenes, sin estatismo: se inició con la preeminencia de una voz enunciativa solitaria, con la imagen del silencio de la ausencia de respuestas en *Ítaca* y continúa con la consolidación de imágenes de tránsito, como la de una escalera, representativa del vivir, como ascenso dificultoso y el descender, el callar como desgaste vital en *Los trescientos escalones*. En la voz enunciativa de este tránsito observamos una construcción en cuyos tramos se proyectan los recuerdos de la memoria en las grietas internas del sujeto lírico, cuyos rasgos se manifiestan a partir del perfil de la voz enunciativa que se advierte a partir de una operación de intensificación en el ámbito de la categoría existencial del *desasosiego*.

Durante la década del '80 no se registran publicaciones de la autora, situación de aparente silencio que se verificó también en otros momentos. Sus publicaciones se reanudan en la década del '90, en primer lugar con *Espejito, Espejito* (Universidad Popular San Sebastián de los Reyes, 1995), texto dedicado a su hija Guadalupe y a sus hermanas Susy y Mágina. El epígrafe de Franz Kafka reza *Una jaula fue en busca de un pájaro*, en una pretendida imagen acentuada de vacío. En esta obra, Aguirre combinó un estilo autobiográfico, propio de su escritura en los setenta, junto con poemas en los que prevalece, entre el de otros autores, un sesgo machadiano. A modo de ejemplo destacamos

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 Quijote. (1995:39)

Doce y media. Cómo pasan las horas.

Doce y media. Cómo pasan los años.

Constantino Cavafis

Cómo vuelan los años,
Cómo huyen, cómo pasan.
(...) Los antiguos espejos
se han quedado sin alma
y cuando les pregunto
tiemblan igual que el agua,
tiemblan como mis ojos,
se asustan, se dilatan
el azogue les huye
y el tiempo los empaña.

(1995:42)

Posteriormente escribió *Pavana del desasosiego* (1999), una obra cuyo título hace referencia a la pavana como forma musical italiana (*padovano*) y danza cortesana (que entre sus orígenes registra la alusión a los movimientos solemnes del pavo) y que se

profundizó a finales del siglo XVI como danza de carácter *melancólico*. Por extensión se aplica también a la música que la sobrevivió después de que la danza había desaparecido. Además, en el título se hace referencia a la categoría existencial del *desasosiego*, que afecta a la entidad de la voz enunciativa que se descompone en un autodiálogo y que tiene a Fernando Pessoa como un significativo antecedente.

Con *Pavana del desasosiego* prosigue una relación poética en la cual un hablante lírico reconoce resonancias musicales que tematizan el paso del tiempo desde un proceso de interiorización, como una imagen evolucionada de la música, junto al sesgo de la memoria. Se trata de un canto que aparece a resguardo del olvido y que se ha elaborado como una “historia detrás del tiempo”, con lo cual la obra aguirreana -como ha expresado el crítico español Emilio Miró- “prosigue la inquisición ontológica que la autora inició con *Ítaca*”:

Detrás del tiempo siempre hay otra historia,
Una historia que fue y no fue
como en los cuentos infantiles.

Detrás de los barrancos del olvido
Crecen extrañas flores sin perfume
Que cuentan un relato de susurros
Un memorial de sobresaltos:
(...) Arrodillada la memoria canta
Algo que fue su vida en otro tiempo:
(...) quisiéramos volver a la esquina de entonces,
Cuando vivimos algo en cuya melodía
Huimos derrotados.

(“Memoria arrodillada”)

Los poemas del conjunto contienen una dedicatoria (“A Susana y Arnoldo Liberman” que hace plural el agradecimiento “(...) de compartir su vida con nosotros”), costumbre que se continúa de otros volúmenes como *Los trescientos escalones* y *La otra*

música y le siguen dos epígrafes -de Paul Celan y de Fernando Pessoa-, que rescatan sucesivamente el sentido del decir y la sensación pessoana “de que todo es sueño”.

A los fines de nuestra investigación y en relación a este último autor, el catedrático Jesús Maestro en el estudio titulado “La expresión dialógica como modelo comparatista en el discurso lírico de J. L. Borges y Fernando Pessoa (Hacia una crítica de la razón dialógica)”³⁶ analizó con minuciosidad las características de la expresión dialógica particularmente desde el punto de vista de la enunciación lírica.

Luego de definir al diálogo como el proceso semiótico interactivo en el que dos o más sujetos hablantes alternan su actividad de intercambio de enunciados, a partir de la enunciación dialógica un concepto de sujeto y de alteridad “se constituyen en realidades de esta experiencia interactiva desde el momento en que toda alteridad (tú) representa para el yo de la enunciación una posibilidad de ser” (1998 :270). El autor define a la lírica como expresión de un sujeto hacia otro, rasgo de donde deviene su dimensión dialógica. En el análisis de una serie de modelos semióticos que detalla, divide dos grandes líneas en el discurso lírico según ostente expresión dialógica o carezca de ella. En el primer caso, la expresión dialógica “fragmenta a través del uso dialogado del lenguaje, la imagen del sujeto que la genera, en un lenguaje que avanza por continuidad mediante secuencias expresadas por varios interlocutores” (1998 :282)

Por el contrario, el autor describe al discurso que carece de expresión dialógica como a aquél que “sólo puede fragmentar la imagen del sujeto mediante la referencialidad del lenguaje que inscribe con frecuencia al yo lírico en el decurso de una temporalidad existencial (...) sujeto implicado en una secuencia infinita y discontinua de yoes que la fragmenta” (1998 :283).

En los planteamientos de proceso o vivenciales que se formalizan en discursos dialógicos, aparecen las duplicaciones y heterónimos del yo como signos de alteridad que interactúan con el yo lírico (que están presentes en muchos de los poemas de Pessoa), un rasgo que también se advierte en la estrategia de algunos poemas aguirreanos.

El conjunto de poemas de *Pavana del desasosiego* tematiza la memoria en una zona difusa, “a-localizable” y los objetos al semantizarse desde un perfume o en la imagen de “extrañas flores” permiten que el sujeto lírico pueda convertir la vivencia en contenido de enunciación, en un concepto *procesual* del sujeto humano y sin que el discurso tenga implicaciones con la alteridad:

Detrás de los barrancos del olvido
Crecen extrañas flores sin perfume
Que cuentan un relato de susurros
Un memorial de sobresaltos.
(...) Arrodillada la memoria canta
Algo que fue su vida en otro tiempo
(...) quisiéramos volver a la esquina de entonces
Cuando vivimos algo en cuya melodía
Huimos derrotados.

(“Memoria arrodillada”)

Los recuerdos siguen un movimiento variable en el texto: un ritmo de descenso, un bajar en años hacia la memoria, desde un sujeto de adultez, o un ascenso desde la perspectiva de un sujeto de infancia. Este planteo ya se había configurado con el desplazamiento desde un bajar/ callar y un subir/vivir del sujeto enunciador en *Los trescientos escalones* (como se expresaba, por ejemplo, en el poema homónimo “Los trescientos escalones.”)

En *Ensayo General* la voz enunciativa percibe una percepción de ahogo entre sucesivas localizaciones internas (la niebla, el vaho, la ceniza) que se manifiesta a través de una ausencia de nitidez, experiencia por la cual el sujeto enunciador experimenta el acercamiento a la inmensidad interna de su nostalgia, que instala en ella la autopercepción de *desamparo*, como se expresa en “No hay que llorar” (1999 :310)

Todo duerme en un vago desconsuelo,
todo descansa, mudo y entregado,

sumido en el desgaste de la vida,
arropado en la paz del desamparo.

Poemas como “Eso que no comprendes”, “Desde ninguna parte” o “Del otro lado” revelan una trayectoria en permanente búsqueda hacia “un acercamiento desvalido a todo lo que importa”, un derrotero del vivir como una experiencia por caminos “entre mares y desiertos”. Otros planteamientos se formalizan en los poemas a través de una estrategia dialógica configurada por signos de alteridad como duplicaciones mediante secuencias entre un sujeto lírico y un destinatario interno, en fragmentación. Leemos en “La visita”

No aturdas ahora, temeraria,
No te escondas detrás de tus octavas,
De tus endecasílabos brillantes y tus rimas,
No huyas arropada en un romance.
(...) No es como tú esperabas, verdad, querida mía?
Vivir tiene estos riesgos.
ésta es tu casa, te apetece un café?
Vamos a hablar despacio,
Voy a poner a Schubert, voy a cerrar la puerta.

Todo intento de comprensión de la vida se pretende desde la cercanía y la familiaridad, entre imágenes de las vacilaciones del sujeto enunciador entre un café y una música, mientras se trata de entender “la clave del vivir”: hacer presente el pasado y su música, cuando han desaparecido las palabras. En la escisión entre un sujeto que habla y el sujeto habitante del lenguaje” aparece una estrategia de desdoblamiento que deja constancia de un sujeto escindido, presente en la existencia de un “otro”

(...) Pero ¿pero no puedes acercarte un poco?
O mejor, ¿no sería posible que te fueras?
Cuánto tiempo ha pasado, cuánto tiempo
Desde que tú y yo éramos una,
Desde que las esquinas de la vida siempre daban al sol.

Y tú siempre diciéndome lo mismo
Siempre son tus explicaciones comedidas
Con tu sabiduría de contable.

(“No hay que llorar”)

En definitiva, es posible distinguir en la obra aguirrana un desplazamiento en la cuestión del enunciador que evoluciona a partir de una voz lírica rígida y monológica hacia desde un desdoblamiento en autodiálogo, que participa en los cambios de la forma de apertura de una conversación que se postula en el nivel de enunciación como diálogo entre dos, como una comunidad fraternal.

Con el planteo del dialogismo como “una forma de reflexividad alterada, (...) orientada hacia la alteridad” (Maestro, 1998 : 312) y dos modalidades de la interacción dialógica: la textual (a través de la intertextualidad) y la enunciativa (con un diálogo con un interlocutor del mundo literario) se distingue la nueva publicación aguirreana *Los maestros cantores*, a cargo de la Editorial Calambur (Madrid, 2000), escrita entre 1992-2000 y que integró además, las Obras Completas de Francisca Aguirre (1966-2000).

Constituye un universo de 31 textos en prosa, sin epígrafes en el que se presenta el colectivo del oficio de la palabra, el de la literatura de todas las épocas, especialmente jerarquizados desde la tematización de una *morada* para el lenguaje.

La voz lírica ejercita una forma de vínculo creativo, un re-descubrimiento de sí mismo en un discurso apelativo hacia el “tú” en una instalación de la expresión dialógica. Con diversos recursos como la omisión de apellido de autor (señal de conversación en confianza) junto con una estrategia de realzamiento vincular de cercanía emocional que impone un tono coloquial con una alteridad, los rasgos característicos de estos nuevos textos hacen alusión a una recreación lírica de una relación de sujeto enunciador con una imagen de escritor-poeta, en la doble característica de un vínculo celebratorio y reflexivo, en un entorno amable, cariñoso:

¿Cómo hiciste cariño? ¿Cómo hiciste? Y no me digas que lea tus libros. (...) Estaría bonito, vida mía, que a estas alturas me salieras con ésas. (...) ¿Qué pasaba contigo huerfanito?

(“Preguntas en octava, amigo Kafka”)

Como lo ha explicado Maestro, (...) “Toda pregunta constituye siempre un imperativo epistémico, desde el que un hablante exige a su interlocutor un conocimiento, es decir, una interacción en su modalidad de saber (frente al poder y al querer) y por ser interrogativa, toda enunciación postula virtualmente un destinatario inmanente (1998 :309) como leemos en

¿Cómo es que siempre que te busco encuentro al otro? El desdichado, el triste, aquél en cuyos brazos nunca desfalleció Matilde Urbach. Sólo él me habla y me consuela.

En cambio, el triunfador, el experto en sajón antiguo, (...) el que salía siempre del laberinto, (...) ése nunca me ha hablado.

(...) ¿Quién es el que camina por Palermo, buscando sin descanso la rosa de Coleridge? (...) Pero tú, tan hecho a las palabras, tan entregado al verbo, tan secreto auditor del adjetivo, tan dueño del acento, tú deberías saber quién te acompaña. (2000: 348)

A través de la reelaboración intertextual el sujeto lírico pretende mostrar un patrimonio cultural y específicamente literario heredado con el que se ha identificado como lectora primero y co-partícipe en la experiencia del oficio de poeta después. Es decir, un sujeto operante desde un autodiálogo fundante, a su vez, de un diálogo que se expresa desde sus añoranzas y también desde sus heridas, como lo hace al referirse a Garcilaso

Cuando leo tus versos temblorosos, tus sonetos, tus dolientes endecasílabos, tus églogas, tu vida, siento que la nostalgia me devora... No tiene Elisa lágrimas bastantes para llorar conmigo! (¿Qué hacías tú en la guerra, Garcilaso?).

O al convocar a Luis Rosales:

Hablabas con el lento rumor de un largo río, (...) hablabas en tu casa encendida, como si las palabras fueran libres, como si fueran dueñas de su historia y tú su ocasional acompañante, su enamorado atento y servicial. (...) Ay, mi querido Luis...

(“Un corazón como una casa”)

Toda la obra se diagrama en torno a un sujeto enunciador desde su desdoblamiento, cuyos extremos se extienden entre el *desamparo* y la fraternidad lírica como *morada*. En esta propuesta de camaradería entre imágenes de lector y escritor, el sujeto enunciador aparece auténticamente acompañado desde una afectiva conversación textual, entre subtextos e intertextos en diálogo.

Un primer grupo se estructura a partir de temas existencialistas como la muerte y la tragicidad de la vida, especialmente expresados en los textos de Kafka, Quevedo, Alfonsina Storni, Federico García Lorca; el tiempo y su paso como en Manrique, Garcilaso, Teresa de Ávila, Rilke, el desconcierto vital como el caos que representa el amor se advierte en Juan de Yepes, Lope, Borges, Bécquer, Machado (Leonor), Delmira.

El otro grupo de textos se constituye alrededor de la morada en torno a la palabra como razón celebratoria, grupo dentro del cual distinguen estrategias en torno a un “homenaje” a lo largo de las épocas: Manrique, Miguel de Cervantes Saavedra, García Lorca, César Vallejo, Pablo Neruda, Miguel Hernández, entre otros

Seguramente sí, seguramente. ¿Qué ibas a hacer si no con Clavileño, con Rocinante, con Sancho y hasta con el barbero? (...) Lo sé, lo sé perfectamente, caballero. Nunca nos abandonarás, siempre estarás a nuestro lado, dispuesto a defender lo indefendible, a desfacer entuertos. Mi señor don Miguel de Cervantes y Saavedra, mientras sigas velando por nosotros, nada podrán hacernos los verdugos.

(...) tened piedad de mí, sed generoso y allá donde os halléis tal vez en un sereno aparte campesino o a solas con Quevedo, permitid que una vez, tan solo una, pueda escribir un verso como éste: “Por desplumar arcángeles glaciales...”. Bien pensado, señor, tal vez sea imposible. Bien pensado, tal vez mi señor don Miguel Hernández para qué necesito yo repetir ese milagro. Escrito está y para siempre.

Gracias os sean dadas, príncipe.

(¿Querriais hacerme el favor, sire?)

En 2006 la Editorial Bartleby publicó *La herida absurda* (dedicada “Para Sylvia y Abelardo Castillo”) subdividida en dos partes: Negativos, con diecisiete poemas y Transparencias con dieciocho poemas, dos partes que están precedidas por significativos epígrafes: la primera, perteneciente a Miguel de Unamuno: “Tinieblas es la luz donde hay luz sola”; la segunda, Transparencias, a su vez, ostenta dos epígrafes, pertenecientes el primero a Paul Celan:

“Lo último que nos queda a los dos:

algo de lenguaje

algo de destino”,

y a Cátulo Castillo, con una referencia intertextual extraída del tango “La última curda” (Castillo-Aníbal Troilo):

Ya sé, no me digás, tenés razón!

la vida es una herida absurda,

y es todo, todo tan fugaz

que es una curda, nada más!

mi confesión!”.

A diferencia de textos anteriores de la autora, todos los poemas carecen de título y, nuevamente, muchos de ellos están dedicados. Si bien la vida y el lenguaje siguen siendo razones primordiales de la escritura, este nuevo texto presenta una organización en torno a dos temas ya conocidos para la escritora: el de la herida, dolor o llaga que causa la vida y el de la memoria, desde la percepción de un sujeto lírico integrado a una gestión de seres errantes, náufragos de un trayecto vital

Náufragos en los márgenes del tiempo
vamos a la deriva de un recuerdo
que alguien vivió o soñó contra corriente
y ahora está varado en nuestra orilla.
No es nuestro y sin embargo cómo duele...”

Dicho sujeto se reconoce con una existencia desdichada y pretende buscar un tiempo -el de la infancia- perdido en el tiempo

Cuesta vivir a la sombra del tiempo
Dónde andarán los sonos de la infancia?
Cuesta vivir después de haber vivido
Cuesta mucho vivir cuando anochece
cuando se borra el mundo y todo falta.
La vida duele tanto, niega tanto...

En Negativos, en el penúltimo texto de la Primera parte, las imágenes del mar y del corazón se confunden en una asociación ambivalente, que puede ser rastrada desde los ecos de *Ítaca* y atravesar en sus transformaciones, ratificadas con el juego de los opuestos y claroscuros, como “claro y transparente” y “turbio”

Este mar no lo conoce nadie
salvo el propio corazón y su incierto destino.
Unas veces es claro y transparente,
otras turbio como las ciénagas
Sólo los polizones que los guardan
saben que la marea los arrastra,
Aquí sólo empuja el silencio.

Pero el regreso a la vida protegida, a la morada del lenguaje aparece posible para la voz lírica nuevamente desde una música:

Cuando la vida enseña sus pezuñas
(...) sé que debo volver a Brandeburgo.

Fue cuando yo era niña y no sabía
Cómo vivir el miedo sin morirme, (...)
yo quería vivir en esa música
una música que reía desde el llanto.

El texto tematiza la vida que, desde su abismo, tiene un lenguaje que no se comprende sin la música, definida como aquella “canción de lo que vive sin palabras”, como el eco de la infancia “que una vez fue el principio de la música”. Palabras que ratifican que, para el sujeto enunciador, la asociación entre el tiempo y la música estaban consolidadas, como lo recuerda aquel texto de *Los trescientos escalones*

Esta mañana, al levantarme,
me he causado a mí misma una leve extrañeza.
(...) O tal vez era yo,
yo únicamente y mi retina musical,
mi córnea melodiosa
que miraba a través de una película de notas juguetonas:
y todo andaba envuelto en un claro estribillo de campanas.
Y estuve sola y primeriza y musical
en medio del fervor de la mañana
y me sentí empezar sin que acabara nada
y me supe posible para el tiempo, (...)
(“Un toque extraño”)

Nanas para dormir desperdicios (San Sebastián de los Reyes, 2007) recibió el Premio “Valencia” de Poesía otorgado por la Diputación de Valencia. En este texto una voz enunciativa profundiza desde la categoría del “desperdicio” una nueva clave para la comprensión de su identidad. La estructura que organiza este texto está presidida por el amparo intertextual de Quevedo con el epígrafe correspondiente al poema “El sueño”: *Yace la vida envuelta en alto olvido* (rasgo paratextual que destaca la importancia del autor conceptista en los textos de Aguirre)³⁷ que convoca al recuerdo del llanto en el hipotexto. Le siguen una dedicatoria y 31 poemas-nanas titulados y muchos, particularmente dedicados.

El *disperditium* latino tiene en sus orígenes dos acepciones: la primera es *residium*-i: residuo, resto; le sigue la de *reliquiae*: restos, sobrevivientes de combate, residuos de los alimentos, despojos, cenizas. El término 'desperdicio', a su vez, ha pasado al español como destrucción, ruina, perdición, alusión a lo que queda, después de haber sido utilizado, residuo de lo que no se puede aprovechar o se deja de utilizar por descuido. A partir del nuevo concepto, un sujeto enunciador sostiene una relación con desperdicios variados, tangibles e intangibles en una "geografía" desleída, en la que se adentra con un propósito definido: cantarles nanas para que dichos desperdicios se duerman, gesto sostenido desde el eco de aquella nana hernandiana.

Accedemos así a una lectura en la que la voz lírica incursiona en una realidad residual de un espacio tanto íntimo cuanto comunitario, tanto hostil cuanto amable, que promueve a pensar cuál es el material del que está hecho el recuerdo y cuál es el secreto de su sustentabilidad, preguntas con las que la voz lírica recorre una memoria de sobras, pero también de reliquias en la búsqueda de su identidad sustentable, en medio de la fugacidad.

El nombre y la memoria serán los dos movimientos principales en el vínculo primordial entre dicho sujeto lírico y la figura de los desperdicios en un espacio que es ocultador de una temporalidad percibida en fragmentos y ruinas:

No sé muy bien cómo explicarles
lo que resulta ser un desperdicio (...)
hemos considerado, apresurados, ...
que aquello...
que apenas si nos atrevíamos a nombrarlo,
Eso, precisamente eso,
sobraba en nuestro espacio. (...)
pero aquel resto, "aquel aquello,
Nos resultaba tan cercano
tan dolorosamente nuestro, ...
"Aquel aquello" canta (...)
La vida puede ser también un desperdicio.

El título de la obra tiene al lexema “desperdicios” inserto en una lectura cuyo objetivo no es el reconocimiento lírico de una ciudad, pues se ha soslayado el nombramiento de todo entorno reconocible; se busca estrechar sólo el vínculo con dichos desperdicios. “Nanas”, como intertexto explícito del subtexto *Últimos poemas*, del poeta de Orihuela, contiene, a su vez, parte de las “Nanas de la cebolla”, aludidas en la “Nana de los despojos” (2007:40):

Siempre que pienso en “los despojos”
en lugar de escuchar una nana
lo primero que oigo es el Réquiem de Mozart.
después hago un esfuerzo
y canto despacito la nana de Miguel
“En la cuna del hambre
mi niño estaba
con sangre de cebolla
se amamantaba”

Ea,

Ea.

Ea.

A partir de la “Nana del desperdicio”, el sujeto enunciador comienza a transitar una topografía emocional y en dicha realidad residual canta nanas con las cuales buscará su identidad sustentable. El espacio de una ciudad innominada dejó su lugar a un espacio de desperdicios, es decir, un espacio de recuerdos que en forma sucesiva los nombra: se trata de “restos” de memoria, privilegiados por la voz enunciativa desde su actividad reflexiva. Dicha voz se presenta dubitativa frente a la situación del nombramiento, entre una nebulosa de demostrativos que conforme avanza la lectura se unen a índices de contraste frente al paso del tiempo, como “ese canto” y “esta nana”, “sonido y chirrido” o “corrosión”: “Y ahora mira lo que suena. /Este chirrido no es aquello. (“Nana del sobresalto”).

“Aquello”, “resto,” “eso,” “aquel aquello” son los nombres para el desperdicio. El intertexto entrecomillado “aquel aquello”-que refiere al subtexto de Miguel Hernández en El rayo que no cesa- “¿Recuerdas aquel cuello, haces memoria /del privilegio aquél, de aquel aquello/ que era, almenadamente blanco y bello, /una almena de nata giratoria?”- se delimita y sustrae de la construcción nominal originaria y, desplazado, construye el nombre indefinido, coherente con la difícil denominación del desperdicio, que junto con la ambivalencia integran otro rasgo de la definición

Pero aquel resto, “aquel aquello,
Nos resultaba tan cercano
tan dolorosamente nuestro, (...)

pero aquel desperdicio,
“aquel aquello”
¿no habíamos quedado en arreglarlo?

Y finalmente, su música, el tono, su ritmo, una melodía con la que el desperdicio acalla su llanto aparece como aquello recuperable, su vínculo con el sujeto enunciator, el nexo que lo salva, la memoria indeteriorada de lo que fue, razón justificada para una nana:

“Aquel aquello” canta,
tiene la melodía de las cosas mínimas,
La canción de los restos.

“Aquel aquello” dice:
no prescindas de mí, no me abandones.

(Nana del desperdicio, 2007:12)

El sujeto lírico no tuvo como pretensión la sola designación de un objeto a través de su nombre sino que buscó transformarlo, restituirlo desde su ser de desperdicio. Un difícil cometido en una espacialidad acumulativa y una temporalidad que se revela en recuerdos como sobras. Como explica Nicolás Rosa en *El arte del olvido* (2004:58-59):

El olvido nos revela que la identidad está perdida y que el sujeto se extravía en la selva de las identificaciones. (...) No se olvida lo necesario, se olvida lo que se desea. Es la

fuente y condición indispensable para que la memoria se revele en el recuerdo, y transforme la identidad de aquél a quien se revela como olvido. (...) No es la memoria la que conserva sino el olvido: el olvido es la condición lógica de la memoria.

Y en el espacio de la escritura, el fragmento de temporalidad de un sujeto de infancia aparece como el modo con el que se actualizan otras sobras, las del hambre y la memoria de carencia saciada con música, entre las” nanas de la cebolla” y la de los “despojos”:

Vaya canción de las sobras, /eso sí que era una nana para dormir el hambre. /
Vaya canción aquella/ (...) vaya canción aquella que cantaba mi abuela con aquella voz
(...) cantando aquella nana mientras el hambre nos dormía.

Una vez definido el desperdicio, entre sus denominaciones se dispersan claves de orientación, como la diferencia entre residuo y desperdicio, aquél más intangible, éste más pegajoso, más denso, o nuevas ambivalencias, como en la Nana de los residuos (2007:45).

Claves que proporcionan características, como el olor y tono del silencio, de una memoria transformada por residuos de dolor de un tiempo de desdicha (como en las “Nanas de las cartas viejas”) o que vive el proceso del olvido, como en las “Nanas de las flores mustias”: “Para que recuerden antes del abandono/, antes de convertirse en desperdicio/que un día fueron luz perfume y asombro.”

Desde la aparición de un nombramiento, el espacio de los desperdicios se ha convertido en “modificado”, desde una imprecisión hasta un destino, un “resto” entre la vivencia y su clausura, entre su custodia y el deterioro, entre el abandono y la protección, (como desarrollaremos en el Capítulo 4)

Así, el sujeto enunciador logra constituir con cada desperdicio un registro de signos tangibles e intangibles que desde la indefinición inicial se ha rodeado de rasgos identitarios con forma de memoria sustentable, que la voz lírica logró componer respecto de su origen y de su sentido. Una filiación para el presente que lo oriente en la crisis de

integración de un espacio de su interioridad en el que, en una inestable escena de duda, los desperdicios son el centro de un tiempo desvanecido que, a su vez, pueden custodiar un sueño con la acción envolvente de unas nanas o “canciones de cuna”.

Finalmente, en 2010, en *Historia de una anatomía* (Madrid, Hiperión) se presenta la búsqueda incansable por entender la vida adentrándose nuevamente en ella. Aparece en la escritura aguirreana una mirada desde la que se reconoce implícitamente una construcción del cuerpo como representación social simbólica que edifica, a su vez, una definición de persona. (Le Breton, 1995). Se trata de una voz lírica que a medida que establece relaciones y puede reconocer sus carencias hace cuerpo (*incorpora*), subjetiviza y reelabora una imagen de su cuerpo-cosmos lírico, a partir de las figuras de la alusión y de intertextos reelaborados.

El epígrafe de John Coetzee nos orienta al decir “Un cuerpo dice la verdad. No siempre, ni a la primera, pero siempre es el cuerpo el que la dice”; le sigue una división del texto en dos partes: en la primera, en cada título la voz enunciativa se instala sucesivamente en una imagen de órganos vitales en los que se esconde -como en las *Nanas*- otro verdadero objeto poético: una subjetividad problemática que analiza cada órgano separadamente como detalle de una búsqueda interior, que, con un tono de ironía, por momentos, parece comprender que, como la vida, el cuerpo es una nueva forma de hablar de caos:

He pensado muchas veces que lo sucedido
esa información tan poco convincente
sobre el estado de mi anatomía
(...) al parecer dio como resultado una especie de caos.

No sabían lo que pasaba con mi corazón
ninguno supo explicarme cómo funcionaba mi hígado.
Y mucho menos el páncreas.
la única posibilidad que tenía
era aceptar que mi curiosa anatomía
y el relleno con que la habían dotado

eran los responsables de mi extraño vivir.
Y que mi historia era su historia. (...)
nadie elige su amor dijo Machado
y por lo visto tampoco elige nadie sus riñones
su páncreas su osamenta.
Y muchísimo menos
el sobresalto ante el milagro de la vida.

(Radiografía)

Dicho sujeto lírico revisa su vida desde sus sobresaltos y configura desde esta mirada las heridas y sus “huecos”, a través de la materialidad de enunciados en los que una estrategia de escritura “desde la anatomía” resalta las formas de resonancia del “suceso de vivir”, proponiendo una lectura ágil y coloquial

Una cabeza
demasiado cuerda
una cabeza hecha a la medida
de las cosas que un día nos dijeron
que eran el contenido de la vida.
(...) Esta vida hay que ver qué desatino
esta terrible vida a la que amamos tanto.

La imagen del agua (en otros libros aguirreanos reconocida a través de lágrimas o la sed) es explicada por el sujeto enunciador desde una pauta de sencillez, coherente con el coloquialismo; no obstante, la estrategia permite incorporar desde la intertextualidad la importancia de Machado en toda la obra aguirreana: leemos en “La sed”:

En cuanto tengo sed no hay quien me pare:
agua y agua y agua es como si quisiera ahogarme.
Y siempre que me meto en esta aventura
acabo recordando los versos de Machado:
*Bueno es saber que los vasos
nos sirven para beber;
lo malo es que no sabemos*

“La paciente dice haber nacido el 27 de octubre de 1930.

El dato nos conduce a un período de la historia de nuestro país francamente malo, por no decir, malísimo. (...)

Dicho esto, vamos a pasar a los datos y antecedentes personales.

(“Expediente”)

A lo largo del resto de los doce textos, la voz enunciativa recorre, entre intertextos y preguntas retóricas, una propuesta que aparece sostenida por la coloquialidad, la reflexión que vincula pensamiento y poesía y la intertextualidad con Antonio Machado, como la que leemos en “Datos Biográficos”, en una estrategia desde la que se realiza el eco de aquel “Retrato”

Fue mi padre un hombre
alegre por donde los haya.

Mi infancia son recuerdos de sus cuadros,
sus canciones su risa su amor por mi madre
y algunas horas terribles

que recordar no quiero.

(Datos biográficos)

que amplifica aquel eco machadiano

Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla
Y un huerto claro donde madura el limonero;
Mi juventud, veinte años en tierra de Castilla;
Mi historia, algunos casos que recordar no quiero.

Así como en “Anecdotario” el sujeto enunciativo ratifica –dentro de las “pocas cosas claras” que se sostienen- la vigencia permanente de la música

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.

La obra diseña el planteo de una relación directa entre la “curiosa anatomía” y el “extraño vivir”, que en un círculo final vuelve temáticamente sobre la configuración de un cuerpo -un territorio- y “mi extraño vivir”, desde una percepción de una voz enunciativa que acentúa un perfil filosófico y en el que no está ausente la contradicción vital. En “Sorprendente”, el último texto del conjunto, un sujeto enunciativo sin certeza combina el humor con un nuevo recuerdo de Machado, en una variante que procede de una carta del poeta a Unamuno (16-1-1918) en el que explicó el sentido de un “nuevo pensar, que no puede probar nada de cuanto alienta en nuestro corazón”.

Confiamos
en que no será verdad
nada de lo que pensamos.

Las claves en las imágenes sobre el corazón, las lágrimas, la memoria, la cabeza –órganos y sentidos transformados en objetos líricos- tematizan el objeto de observación y análisis sobre el sujeto enunciativo como otro modo de acercarse a su problemática, en una modalidad que muestra que, aún transformados y separados, aparecen como la búsqueda ontológica persistente de la voz lírica aguirreana problematizada por entenderse a sí misma.

Capítulo 4: De la intemperie

“Algo quedó perdido en algún hueco
En un espacio extraño y vagabundo
Que busca inútilmente su cobijo.”

(Francisca Aguirre)

El cambio de paradigma del siglo XX puso de manifiesto nuevas formas de autorrepresentación de la palabra, formas que indicaron con la potestad del lenguaje, la “función de autorrevelación de su materialidad textual como elemento predominante”. (Stierle, 1977:431)

En este nuevo capítulo profundizamos la indagación en las posibilidades de los enunciados aguirreanos –y su fuente de emisión subyacente- para analizar de manera específica la caracterización modelizada de la realidad desde la tematización del *desamparo*. En la trayectoria poética de la autora -revisada en el capítulo anterior- la relación entre *desamparo* y *morada* en el lenguaje se constituyó en una clave de interpretación que no es excluyente sino de convivencia entre dichas tematizaciones, en el marco amplio de aquella crisis doble a la que mencionamos como “crisis de la experiencia” moderna y “crisis de la representación”.³⁸

En esta tematización del *desamparo*, uno de los modos de configuración de la experiencia está signado por la tensión del desasosiego, dentro de la categoría de la **intemperie**. Nos referimos a ésta como una categoría existencial más abarcadora, mientras que las tematizaciones del *desamparo* y de la *morada* se constituyen como aquéllas que la expresan, ambas en el marco de una estrategia lírica de antítesis en el discurso de un sujeto enunciadador que habita dicho desamparo. Se trata de una voz lírica que busca su rastro y se experimenta en mudez y deterioro, desde las imágenes del encierro, las de la música (en contraposición con las del silencio) y la de los desperdicios, con rasgos que ejemplificaremos con poemas de distintos textos, entre ellos, *Pavana del desasosiego* (1999), *La herida absurda* (2006) y *Nanas para dormir desperdicios* (2007).

De manera operativa distinguimos para nuestro análisis el término **intemperie** (del latín *intemperies* (f)) en su primera acepción (DRA) como “ambiente o entorno que se encuentra sometido a las variaciones o inclemencias del tiempo. Sin techo.” El vocablo se ha asociado con la desigualdad del tiempo y dicho lexema señala, además, la destemplanza (de los elementos o de los humores de los hombres) y la inclemencia o tempestad.

El vocablo *desamparo* aparece referido a un estado o sentimiento de desprotección acompañado de una sensación de vulnerabilidad, de soledad, de tristeza o incluso de miedo, sentimientos que confirman en el sujeto la percepción de abandono.

El concepto de *desasosiego* también es afín a este contexto y tiene sus orígenes en la voz latina *turbatio*-onis (y su par *anxietas*-onis); define a la angustia y carácter ansioso de aquél que tiene el alma acongojada.³⁹

Desde aquella primera, remota e ignota “caverna antropológica” que protegió al hombre de la intemperie del afuera⁴⁰, el tema del desamparo se ha presentado como una forma de crisis cuya modelización de lo real queda articulada a partir de la tensión entre un ámbito interior y otro exterior, ámbitos a través de los que transita el sujeto enunciator de una palabra retorizada, por la que se “(...) profesa más o menos conscientemente una metafísica existencialista en la cual el tiempo alcanza un valor absoluto. Inquietud, angustia, temores, resignación, esperanza, impaciencia que el poeta canta, son signos del tiempo y a la par, revelaciones del ser en la conciencia humana. (1998 :44).

El sujeto enunciator toma forma en un “espacio enunciativo” en desamparo, que se hace opresión, profundidad, voces y así se expresa en “Esquinas suplicantes” (*Pavana del desasosiego, 1999*)⁴¹

Me llaman las esquinas suplicantes
Llenas de desazón, llenas de angustia,
Y siento en su llamada un ruego ardiente.

Las esquinas me llaman con urgencia,
Con una voz que siempre reconozco,
Con un acento torpe y tartamudo,
Que me recuerda sombras de otro tiempo,
Miserables dulzuras olvidadas (...)

En este texto, la voz que llama -cuya acción es varias veces repetida- reconoce una “topografía de esquinas” en las que la memoria se da cita desde “sombras de otro tiempo” que, al mismo tiempo que habían sido pretendidamente olvidadas, aparecen reconocidas por un acento “torpe y tartamudo”, en un ejercicio de anagnórisis desde un espacio de lejanía (la memoria) de la voz enunciativa. Una voz enunciativa que en “Propietarios” (*Ítaca*, 1972) había rescatado sus posesiones, provenientes, paradójicamente, de una percepción de ausencia y falta de pertenencia, valiéndose del recurso acumulativo, cuando expresaba

Porque no somos dueños de nada,
Ni aún del propio dolor
que con asombro hemos mirado tantas veces.
(...) Dueños de desearlo todo: qué tristeza.
Dueños del miedo, el polvo, el humo, el viento.

En este texto, con el recurso de la enumeración, la imagen logra transmitir la percepción del desamparo y retoma, a través de la alusión como figura lógica de “hablar insinuante o por enigmas”, una trayectoria que recuerda textos lejanos como el de Horacio (“pulvis et umbra sumus”) hasta el verso de Herrera “Sombra es desnuda, humo, polvo, nieve”, pasando por el verso gongorino “en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada”⁴², entre otros.

Así como nuevas reiteraciones en los sustantivos en “Del otro lado” pretenden el intento de comprender el tránsito de la vida hacia lo que fue:

(...) Vamos de la sonrisa al desconsuelo
Tanteando a la luz de la piedad.
De la derrota al salvamento vamos
De la absoluta ruina a la abundancia
De un cargamento de despojos.
Pero, cuánto esplendor, cuánta leyenda
En el viejo almacén de la chatarra.

4.1 Desde la opresión circular hacia la profundidad

Cuando Michel Foucault, al referirse a la figura del círculo, le otorgó valor positivo había expresado que

“La representación, en el sentido más general, la imagen, la apariencia, la analogía desde fines del siglo XV hasta comienzos del XVII se dieron en el espacio fundamental de la esfera. (...) La curva cerrada, el centro, la cúpula, el globo, son los movimientos mediante los cuales se dan, en silencio, todos los espacios posibles de esa cultura.”

Pero con la ruptura epistemológica de finales del siglo XIX, el autor francés distinguió que

(...) las grandes figuras circulares en las que se encerraba la similitud fueron dislocadas y abiertas para que pudiera desplegarse el cuadro de las identidades; ahora este cuadro va a deshacerse a su vez y el saber se alojará en un nuevo espacio”
(Foucault, 2008)

En esta nueva organización que cuestionó la representación, las identidades dislocadas buscarán otras figuras en el espacio. El círculo como imagen del encierro aparece en la cosmovisión aguirreana como una representación de la opresión, una identidad de la voz lírica que la configura como una interioridad que, semejante a una isla cerrada, es oprimida desde la imagen de un mar agobiante. En dicha percepción de encierro, la palabra poética aparece sumida en *desamparo*, en el que se desdibujan y

reaparecen los recuerdos, a partir de un proceso de interiorización desleída de la palabra, que pugna por no desaparecer y que está caracterizada por la acumulación verbal y la adjetivación disfórica, como leemos en “Brote de sombra”

No puedes más, no puedes,
Te cerca, te avasalla, te persigue
Pero no hay sitio al que escapar
Todo está demasiado lejos
Demasiado perdido o demasiado inalcanzable. (...)
Es una vieja historia, tan vieja como tú,
Tan absurda y extraña como tú,
Tan incompletas ambas, tan lisiadas.

*Pavana del desasosiego*⁴³ (como referimos en el repaso de obras aquirreanas del capítulo anterior) se inicia con los dos epígrafes regentes dedicados a Paul Celan y a Fernando Pessoa. A este último poeta corresponde también el fragmento de “Tabaquería” (que formará parte, a su vez, de la selección realizada para *Los maestros cantores* (2000), en una práctica de incorporación de intertextos frecuente en Aguirre.

El texto se diagrama entre una voz enunciativa y sus coordenadas espacio-temporales, en cuyos enunciados se tematiza la memoria desde una percepción de *desamparo*, puesta de manifiesto a través de una estrategia de a-localización, como ocurre en poemas como “Eso que no comprendes”, “No era ningún lugar” o “Arrabal de penumbras”.

La voz lírica se constituye como una difusa y lejana percepción de música, advertida con la apariencia de una memoria escondida, cuyo tiempo se busca, inmersa en el desamparo y a resguardo desde un aparente olvido.

La temporalidad de dos sujetos, el del sujeto de niñez y el del sujeto enunciativo adulto, permite advertir en la mayoría de los textos de *Pavana del desasosiego* una nostalgia dolorosa e intempestiva, que se manifiesta a través de la estrategia de una escisión de la voz enunciativa

(...) Sales de ti y te escondes
Detrás de los espejos.
(...) Sabes que ya no están y todavía
Sigues tras tu cristal, agazapada,
Mirándote llorar entre las ruinas.

(“Detrás de los espejos”)

Con la tematización del *desamparo* se instaaura el ritmo de la profundidad a través de imágenes de descenso y de pretendido ascenso, que se establece a través del movimiento de un bajar en años de un sujeto de adultez hacia la memoria de un sujeto de infancia, al mismo tiempo que el de un ascenso del sujeto de adultez desde el recuerdo, movimientos que ya se habían identificado en *Los trescientos escalones (1977)*, en el poema homónimo

(...) y para eso pasaste días enteros
Pintando una escalera interminable
(...) una escalera para mí
Una escalera para que pudiera subir,
Vivir,
Y una escalera para descender,
Callar,
Y sentarme a tu lado como entonces.

La voz lírica establece en su relación con el tiempo, surgida de la memoria, la orientación para sus principales imágenes, como el poema que expresa:

Bajan, atravesando el firmamento,
(..) Nadie sabe qué son ni adónde pertenecen
(...) pero la sangre se acelera,
La memoria tiritita como un naufrago.

Este movimiento de descenso también se observa en imágenes de corte más cotidiano, como el que rememora el sujeto enunciador desde la sencillez de recoger un objeto que se ha roto, frente a lo cual se convoca a la memoria, desde un descenso

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.
(...) Suelo inclinarme entonces con ternura
y recoger despacio, uno por uno,
esos frágiles testimonios de un vacío...

(De Transparencias, *La herida absurda*)

La voz enunciativa establece en esta relación con el tiempo surgida desde la memoria una orientación hacia los polos del silencio (y su contrapartida, el sonido) al configurar en torno a ellos una definición de vida en términos de intemperie, signada por el *desamparo*. Con dicha tematización, además de aquella configuración circular disfórica, se registran las imágenes adquiridas de “tumba”, “socavón”, “agujero”, entre otras. En dicha experiencia temporal en desasosiego, un sujeto enunciativo que duda, en la imagen de un “tú” -que es “yo”- aparece en “Preguntas”

Algo te cerca, algo te rodea,
No sabes lo que es ni lo que dice,
No sabes a qué huele ni entiendes lo que canta.
¿O eres tú y tu miseria, tu consabido pánico?
El aire se ha espesado como el tiempo.

La condición de la vida para el sujeto enunciativo desamparado integra necesariamente a la memoria y a la música, como lo demuestran muchas de las imágenes de sus textos. Sin estos acompañantes, el resultado aparece como el definido en los primeros versos del poema que sigue

(...) Sin pasado y sin música, vivir es sólo un hecho,
Un accidente turbio que se encona
Y araña en las paredes del silencio
Mientras inexplicablemente nieva.
El tiempo puede ser interminable
Cuando el futuro vive en otra parte
Y un corazón vacío de recuerdos
No es más que un sobresalto en la intemperie.

También lo observamos en “No vuelvas”, texto que presenta a la temporalidad desde la metamorfosis de una voz lírica con la estrategia de la reminiscencia mítica

No permitas que el tiempo
Con su engañosa voz de pájaro
Te arrastre hacia su cueva miserable
Y te cante al oído la nana de la muerte.
No lo escuches, criatura, no lo escuches,
Tápate los oídos como Ulises (...)

Además del registro del descenso (como abismo y hueco) se recuperan las imágenes acuáticas en sus variedades de mar, lluvia, llanto, rasgo que constituye también el juego entre sonido y silencio. La imagen marítima visual, sonora y anímica del sujeto enunciador se advierte en un espacio hiperbólico de búsqueda que en la intensificación de la emoción favorece el acercamiento de dicha voz lírica hacia su nostalgia profunda.

Dicha figuración del mar ha mantenido su importancia en el conjunto de la obra aguirreana, desde las primeras meditaciones sobre la vida y los dilemas del ser hasta “el mar de los años” en el paso del tiempo y su desembocadura final (eco de tradición manriqueña), y que se expresaba de este modo en “Sísifo de los acantilados” (*Ítaca*, 1972)

Lágrima desatada,
Sísifo de los acantilados
qué ausencia buscas en la orilla

qué pérdida es la tuya,
que te obliga a arrastrarte
sin futuro. (...)

ahora manifiesta el contrapunto con el silencio en una experiencia enunciativa
cuya antítesis como sonoridad se distingue en “Había poca luz” de *Pavana del
desasosiego*

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. (...)
Había poca luz y mucho desconsuelo.

El ejercicio de desprendimiento y separación paulatina que realiza el sujeto
enunciador (a partir del desamparo y del desasosiego) adscribe no sólo a las imágenes
del silencio sino al rasgo extremo de la mudez, como se expresa en “Desmesura”, texto
en el que la experiencia de la voz lírica es experimentada como agonía, en una escena
de sílabas que intentan “vivir en la intemperie”, cuya temporalidad es último testigo
del encuentro entre hablar y callar, entre palabra y mudez. El adverbio “no” cierra con
rotundo énfasis el tiempo que transcurre hacia la palabra en conflictividad, en un
“Tiempo sin tiempo”

Dijo que no. Y el Tiempo se quedó sin tiempo.

Pero dijo que no. Cerró los labios
y escuchó el gorgoteo de las sílabas
luchando por vivir en la intemperie.
Dijo que no y el tiempo oyó el silencio. (...)

Entonces, sólo entonces,
oyó a su corazón ladrando
y se volvió despacio a los espejos

(...) Y no supo qué hacer con tanta desmesura:
cerró los labios y escuchó al silencio.

La misma fuga de las palabras está presente en “Eso que no comprendes”, texto en el que la voz enunciativa constata sólo la presencia de una música, ante la huida de palabra, que busca inútilmente, entre tanteos

(...) no escuchas más que un grave acorde,
que te arropa y te cuenta
algo muy viejo, pero muy amado.
Pero tú, pájaro callado,
detrás de los barrotes de tu jaula,
oyes sin entender, oyes y gimes.

En otros casos, la presencia de la voz enunciativa se organiza con un procedimiento de reducción que se sintetiza en la palabra “adiós” e intenta una explicación titubeante para definir la vida. Con el recurso de la intertextualidad, aquélla se entiende como una imposibilidad del sujeto lírico para *nombrar* la experiencia. El poema lo expresa a través de una construcción con terceto medial que evoca, en sonoridad y sentido, al “un no sé qué que quedan balbuciendo”,⁴⁴ de San Juan de la Cruz, que por medio de la alusión en la reelaboración intertextual provoca una imagen de extrañeza y falta de concreción de un proyecto vital,

La vida se reduce en este instante
A un tembloroso adiós (...)
Yo también digo adiós como la tarde
A un no sé qué que un día fue mi vida
Y otro día partió no sé bien cómo.

Una voz enunciativa cuya memoria busca la imagen en la que “algo araña y abandona el corazón” y toma la figura de los “escombros del tiempo” para dejar traslucir una crisis identitaria:

Las lágrimas se fueron con la vida.
Todo duerme en un vago desconsuelo,
Todo descansa mudo y entregado
Sumido en el desgaste de la vida,
Arropado en la paz del desamparo.

En su percepción de carencia, la voz enunciativa establece desde los signos de su materialidad una escritura que se esfuma, una imagen de mundo que acusa una realidad en crisis cuya modelización se expresa a través de un espejo que ya no refleja, y, por el contrario, presenta máscaras, como en “Desmesura”:

(..) Y el tiempo inauguró sus máscaras
hubo un pequeño espanto en los rincones
temblaron los espejos agobiados
defendiendo impotentes el azogue. (...)
Entonces, sólo entonces,
oyó a su corazón ladrando
y se volvió despacio a los espejos
y los vio tiritar con mucho frío
y pedir compasión desde su escarcha.

La “crisis de la experiencia” moderna ha mostrado su incapacidad de traducción hacia relatos comunicables y tiene ahora un modo de representación que se nutre de imágenes como las inestables de un mar que no da respuestas, de oráculos que ya no leen el futuro o la de la imagen de un azogue roto, a través del cual se perciben borrosamente las lágrimas. La voz enunciativa se hace partícipe de una experiencia que aparece como una percepción que se traduce en una historia cuya enunciación es débilmente recordada y en cuya crisis los enunciados se manifiestan desde la imagen del llanto. Todo lo cual parece desconocer una experiencia que, en armonía, habría quedado constituida como el nodo de doble conexión entre la palabra, inefable y subjetiva y la palabra comunitaria, que se hace accesible por medio de un relato

significativo. La desconexión en esta tematización del *desamparo* ha manifestado una situación en contrario, al estar frente a una voz lírica que al enmudecer como narración comunicable aparece, como sujeto enunciador, con la forma de su propia instauración con la apariencia de un *texto en desamparo*

Desde un tiempo sin Tiempo, sin memoria,
desde un vivir sin música y sin canto
llega un asombro manso y desolado (...)
Somos una leyenda que se borró a sí misma
un petroglifo roto al que le falta texto
pero le sobra sangre.

4.2 El “desperditium”

¿Quién iba a imaginar el desperdicio
que vivía en el moho de aquel recuerdo jadeante?
(Francisca Aguirre)

La representación del espacio de la esfera, como el centro o el globo, -que había constituido aquel espacio fundamental en siglos anteriores-, significó una imagen disfórica respecto de la tematización del *desamparo* y constituyó una clave en la obra aguirreana.

La evidencia de crisis que mostraba aquella representación circular dio paso - como hemos observado- a otras imágenes que se posicionaron en el espacio retorizado y, en este caso, nos referiremos a una configuración nueva de desamparo, cuya imagen se centra en el *desperdicio* y sus variantes, como el residuo y el resto.

Entre lo inhóspito y lo hospitalario del tiempo y una dimensión nueva del espacio existencial, la categoría de la **intemperie** ha posibilitado para nuestro estudio diversos abordajes, como el de Jesús Camarero, en su análisis sobre espacio, literatura y arquitectura o el de García Canclini, quien reflexionó acerca de aquello de lo que se puede prescindir y también sobre lo que un sujeto pretende preservar. Esto nos permitió pensar la imagen del

desperdicio -como una etapa final –después de las imágenes de la opresión y la de la profundidad (en torno al silencio y su música) en el trayecto de la tematización del desamparo.⁴⁵

En las ciudades arquitectónicas, el espacio vincula nuestra vida con los objetos que nos rodean y en el espacio retorizado hace lo propio un sujeto enunciador problematizado que, en una arquitectura semántica, intenta construir y preservar una matriz significativa que, fundamentalmente, radica en la memoria.

A las tensiones entre abierto o cerrado, amplitud o miniatura, global o fragmento, completud o ruina, se le agrega la figura del *desperditium* latino como una forma de modelización de lo real desde la categoría de la **intemperie** y la tematización del *desamparo*. Se trata de un ámbito en el que el sujeto lírico percibe otro modo de habitar su subjetividad, en este caso entre residuos, desperdicios y restos... de memoria.

El autor francés Georges Pèrec definió al espacio como “(...) una duda: tengo que delimitarlo sin cesar, lo tengo que designar, nunca me pertenece, nunca se me otorga, tengo que conquistarlo yo” (1974^a:122)⁴⁶. Esta definición nos permite indagar sobre la pregunta acerca de qué proceso de experiencia intenta realizar el sujeto lírico al conservar un espacio íntimo como el espacio de la memoria y percibir, en un tránsito en *intemperie*, el desgaste de su propio ser en el tiempo.

Por otro lado, la misma voz se pregunta acerca de qué es aquello de lo que se puede prescindir en dicho espacio, ámbito que se entiende como un complejo entramado en el cual queda configurado también un modo de comprensión de “la dimensión espacial”⁴⁷ de nuestra existencia.

Como explicó Pozuelo Yvancos (1998:70) la experiencia peculiar de una vivencia del presente ha supeditado el fluir temporal que emerge como actualidad y permite al sujeto poético una proyección en la esfera de su experiencia. Se produce así “la identificación del tú no sólo con lo dicho, sino en el acto de su vivencia, que coincide con la ejecución de su lenguaje” y, como conciencia y temporalidad, “desde el fondo de sí mismo, el sujeto lírico puede actuar como memoria” (Pozuelo,1998: 65).

Olvido y memoria establecen así otra tensión entre dos modos aparentemente antitéticos, tensión con la que la vida seguirá su curso hasta el deterioro, con la imagen del *desperdicio*, que configura una de sus formas más resistentes, a pesar de su apariencia de acabamiento, una marca de lo que se deshace y se desgrana, finalmente, como residuo.

¿De qué manera es posible asociar la imagen del desperdicio con la de pertenencia a un espacio habitado como interioridad? Según consideraciones de un análisis de Martín Heidegger⁴⁸, el pensador alemán vinculó en su exposición dos conceptos-clave: habitar y abrigar.

Por el primero -habitar- entiende el ser hombre, estar en la tierra como mortal, mientras que el segundo término tiene la implicancia de “residir junto a las cosas”. Abrigar y cuidar (etimológicamente *bauen*, del alto alemán) se constituyen en *ser* en la medida en que se habita. Al respecto el filósofo explica que

“El verdadero cuidar acontece cuando realbergamos algo en su esencia, cuando lo rodeamos de una protección. Por lo tanto, el rasgo fundamental del habitar es cuidar, (...) en medio de lo hospitalario y lo inhóspito del tiempo.”

Y continúa

“El espacio entonces queda configurado con todo lo que se ha dispuesto, aquello a lo que se ha hecho espacio y por lo tanto puede ser abrigado y cuidado, siendo la frontera “aquello a partir de donde algo comienza a ser”.

En sus párrafos finales, el filósofo expresa que “(...) La auténtica penuria del habitar es aprender primero a habitar, buscar su esencia. La falta de una patria es pensándolo bien, la única exhortación que llama a los mortales a habitar.”

Si “El habitar es un residir junto a las cosas,” el sujeto enunciador aparece como aquél que es, al mismo tiempo, quien vive albergado por su historia pero, a su vez, percibe el riesgo que significa el deterioro de su experiencia en el tiempo.

Esta nueva conciencia de experiencia está presente en la imagen de una voz enunciativa que puede habitar entre desperdicios (como ya hemos distinguido desde su doble acepción latina, véase Capítulo 2)

El análisis que desarrollaremos sobre *Nanas para dormir desperdicios* (2007) contiene las imágenes del desperdicio, la de los residuos y las sobras. Al amparo intertextual de Francisco de Quevedo (“Yace la vida envuelta en alto olvido”) y de la nana de Miguel Hernández se instala un sujeto enunciativo en una “geografía” desleída en la que se adentra con un propósito definido: cantar nanas para que estos desperdicios se duerman. Temas aguirreanos que ya aparecían en espacios como el mar o su variante del llanto, se sitúan entre la imagen del *desperdicio*, ocultador ínsito de una temporalidad que se percibe en fragmentos y ruinas⁴⁹, como observamos, por ejemplo, en *Espejito*, *Espejito* (1995):

De improviso, un olor conocido te acompaña.
No sabes cómo ha sido,
ni cuándo fue el suceso,
pero el perfume mustio del desastre
de pronto te sonrío como una flor desesperada,
una flor muerta como la desdicha,
y repentinamente viva como el odio. (1995:44)

El designio, como una fruta vieja
impregna al mundo con su olor marchito,
con ese aroma degradado que nos hierde
con un vago vestigio de antigua lozanía,
pues la decrepitud guarda en su médula
el perfil único de la juventud. (1995:32)

Ingresamos en una lectura en la que se incursiona en una realidad residual de la materia de que están hechos los recuerdos, un espacio que el sujeto enunciativo recorre en busca de su sustentabilidad, con reflexiones y preguntas, a través de una memoria que se

ha teñido de resto y de despojo, pero también de reliquia, en la búsqueda de su identidad en medio de la fugacidad.

Como Heidegger había expresado (...) “La relación del hombre con los lugares no es otra cosa que el habitar pensado de un modo esencial”, en la propuesta aguirreana la relación materializa en enunciados cuya clave está en la memoria y la posibilidad de dejar entrar en sus fronteras al sujeto enunciadador, quien busca habitar en restos, en sobras de un espacio acumulativo y una temporalidad desleída, pero sobre cuyos despojos aquella se revela, para intentar restituirse desde su nombre y su ser de desperdicio. En este marco, los dos movimientos principales en esta relación primordial entre la voz enunciadora y la imagen del desperdicio gestionarán a través del recurso de la dificultad de su nombramiento, como explicaremos a continuación.

Nanas para dormir desperdicios presenta una estrategia textual de repertorio acumulativo, caracterizada por la brevedad. La serie que se abre con el nombre sustantivo orienta el libro con la “Nana del desperdicio” (a la que hicimos inicial referencia introductoria en el Capítulo 3). Dicho lexema “Nanas” opera como intertexto explícito en el subtexto *Últimos poemas*, del poeta de Orihuela Miguel Hernández y contiene, como intertexto, parte de las “Nanas de la cebolla” a las que se alude, a su vez, en la “Nana de los despojos:”

Siempre que pienso en “los despojos”
en lugar de escuchar una nana
lo primero que oigo es el Réquiem de Mozart.
Después hago un esfuerzo
y canto despacito la nana de Miguel
“En la cuna del hambre
Mi niño estaba
Con sangre de cebolla
Se amamantaba”

Ea,

Ea.

Ea

La dificultad de nombrar, de definir el desperdicio inicia el proceso de su comprensión, que se presenta entre una nebulosa de demostrativos que, conforme avanza la lectura, se unen a índices de contraste frente al paso del tiempo, como “ese canto” y “esta nana”, “sonido” y “chirrido” o “corrosión”, como se expresa en la “Nana del sobresalto”: “Y ahora mira lo que suena. /Este chirrido no es aquéello.”

La autorrepresentación bajo la forma del desperdicio significa, por parte del enunciador, un corrimiento de las seguridades que otorgaba un mundo previo, pero en cuya escena actual el sujeto lírico trata ahora de definir un *nombre* para aquéello que se reconoce no saber cómo definir:

No sé muy bien cómo explicarles
lo que resulta ser un desperdicio,
porque lo grave de esta historia
es que nadie conoce realmente eso que, de forma extraña y muy precipitada,
denominamos desperdicio.
En estos casos el bautizo es serio (...)
aquéello de tan difícil catalogación,
tan raro, tan absurdo
que apenas si nos atrevíamos a nombrarlo, eso, precisamente eso,
sobraba en nuestro espacio.

(“Nana del desperdicio”)

La experiencia aparece como una crisis cuya representación se ve afectada desde su nombramiento y la voz lírica parece requerir una “tecnología” enunciativa desde la imagen del desperdicio, que se constituye a partir de pronombres y adjetivos indefinidos como “Aquéello”, “resto,” “eso,” y el “aquél aquello”, que, en definitiva, lo desdibujan.

El intertexto entrecomillado que refiere al subtexto que Miguel Hernández emplea en *El rayo que no cesa*: “¿Recuerdas aquel cuello, haces memoria /del privilegio aquél, de aquel aquello/ que era, almenadamente blanco y bello, /una almena de nata giratoria?”, opera como un procedimiento que se ha delimitado y se sustrae de la construcción

nominal originaria y, desplazado, construye el nombre indefinido, coherente con la difícil denominación del desperdicio.

La música, su tono y ritmo, (música con la que el desperdicio acalla su llanto) aparece vinculada con el enunciador en su “habitar junto a las cosas”⁵⁰, un nexo que lo salva desde la memoria de lo que fue y, encuentra una razón justificada para una música, tal como se expresa en la primera nana

Aquel aquello” canta,
tiene la melodía de las cosas mínimas,
la canción de los restos.
“Aquel aquello” dice:
no prescindas de mí, no me abandones.

Entre las denominaciones para la definición del desperdicio, se dispersan claves de orientación para el lector, como la diferencia entre residuo y desperdicio, aquél más intangible, éste más pegajoso y más denso, o algunas ambivalencias, como en la “Nana de los residuos”

El residuo tiene algo de acabamiento,
y algo que se resiste a desaparecer
y sin embargo, inexplicablemente se empeña en agotarse.

Alguna vez debimos ser algo completo
y ahora somos este residuo,
esta añoranza de aquel harapo o desperdicio
que durante un tiempo
contemplamos intacto. . .

Nombrar el desperdicio y transformarlo desde la palabra no sólo significa reconocerlo a partir de su desamparo (como un modo en que lo habita su subjetividad) sino también constituye un medio de restituirlo desde su ser de desperdicio, esfuerzo de

difícil cometido a partir de la imagen de un espacio acumulativo y una temporalidad que se revela en recuerdos que aparecen como sobras.

Nicolás Rosa -quien en *El arte del olvido* (2004:58-59) ha explicado el vínculo entre memoria y olvido- explica que

El olvido nos revela que la identidad está perdida y que el sujeto se extravía en la selva de las identificaciones. (...) No se olvida lo necesario, se olvida lo que se desea. Es la fuente y condición indispensable para que la memoria se revele en el recuerdo, y transforme la identidad de aquél a quien se revela como olvido. (...) No es la memoria la que conserva sino el olvido: el olvido es la condición lógica de la memoria.

Al parafrasear a Rosa, antes de que el sujeto enunciator se “revele como olvido” en el espacio enunciativo, la imagen de los desperdicios trae para la voz lírica un tiempo que tenía una apariencia habitable y se constituía como un abrigo en la tensión constante entre *desamparo* y la *morada* en el lenguaje.

Cada desperdicio desde su característica, como el olor o el tono del silencio, aparece como una memoria transformada, a su vez, en residuos de un tiempo de desdicha, (como en las “Nanas de las cartas viejas”) o que vive el proceso del olvido, como en las “Nanas de las flores mustias”, texto en el que el enunciator manifiesta el orden del proceso vital: “Para que recuerden antes del abandono/, antes de convertirse en desperdicio/Que un día fueron luz, perfume y asombro.”

En la soledad de dicha voz enunciativa que observa y recuerda, está delineada su experiencia de desamparo en medio de su abrumadora búsqueda de completud, un soliloquio que resalta en la inestabilidad de las formas del desasosiego, de la opresión y de los desperdicios.

Estas imágenes se configuran como un registro de signos tangibles e intangibles en la búsqueda de su identidad en medio del desamparo, identidad que se construye como una memoria sustentable respecto de su origen y de su sentido filiatorio, para orientarse en la crisis de experiencia.

Dicha imagen de los desperdicios constituye el centro de un tiempo que aparece desvanecido pero que, a su vez, es capaz de sostener un sueño con la acción envolvente de unas nanas que se consolidarán como palabra (memoria) cobijadora, entre poetas cantores (como veremos el próximo capítulo.)

El sujeto lírico conforma una imagen de experiencia reelaborada para sostenerse aún entre desperdicios de memoria y ha buscado en los restos lo que queda, al delinear en la arquitectura de esos restos las reliquias de su existencia entre dos rasgos: el valor y la pérdida.

La categoría de la *intemperie*, (con la que inicialmente hemos denominado a la forma modelizada de la realidad sobre una de cuyas tematizaciones -el *desamparo*- hemos trabajado) tiene a la voz enunciativa con la pretensión de habitar su subjetividad en la palabra hecha memoria.

Un modo a través del cual también se expresaba el sujeto enunciativo desde *Ítaca*, en “Sepulturera” (1972:69)

Ah! miserable que vives de memoria,
miserable insensata que nada abandonaste
y todo fue dejándote.
Criatura empedernida, obstinada sepulturera:
nada de lo que te dejó se fue del todo,
siempre hubo para ti ese legado póstumo:
los huesos, los vestigios
y el permanente “no me olvides”.

Miserable obediente,
guardadora de la carcoma
vives entre tus muertos y tus muertes
limpiando el polvo de tus sepulturas,
ordenando con esmero las cruces. (...)

Todos los ámbitos secretos y lejanos son revisitados por el enunciador desde las imágenes insinuadas con la musicalidad del desperdicio, en una enciclopedia recorrida fugazmente, en consonancia con un tiempo de vértigo y sin orden, que revela en sus transformaciones que lo que queda *-resto-* es signo de lo que hubo *-reliquia-*.

El nombre para los desperdicios parece redimirlos del desamparo y del anonimato, del olvido y de la mudez y los preserva en una *morada*, la de la palabra hecha memoria.

En el momento en que dicha voz enunciativa los nombra, las imágenes representadas por los espacios internos se modifican desde una imprecisión e inestabilidad hasta un destino.

Entre la vivencia y su clausura, la custodia y el deterioro, la protección y el abandono, en la inestable escena de duda y carencia, las imágenes del desperdicio y las sobras aparecen como una memoria envejecida, o bien, como un olvido custodiado. Porque, si en la primera Nana “La vida puede ser un desperdicio” entonces, un desperdicio puede amparar la fragilidad de la palabra en medio de una crisis de “pobreza de experiencia”, es decir, en su intemperie. Con la imagen de las sobras y los restos, la voz enunciativa se ha remontado a los espacios que le dieron abrigo y con las reliquias de los desperdicios ha pretendido luchar contra la disolución amenazante para su propia identidad.

4.3 Un desamparo de patria

El desamparo existencial cuyo registro hemos recorrido en los dos apartados anteriores se une finalmente a un *desamparo de patria*, que entendemos como una implicación del sujeto lírico en una pluralidad que lo incluye, también desde el desasosiego, en su necesidad de pertenencia a un conjunto habitado desde el lenguaje. Una experiencia cuya falta o ausencia constituía -como expresó Heidegger - “(...) la única exhortación que llama a los mortales a habitar” y que se considera una de las claves de la modernidad tardía, determinada por una apariencia general de fragmentación, que revela el debilitamiento del ser, característica que observamos en gran parte de los enunciados del discurso aguirreano.

Desde el *paterfamilias* al padre de generaciones, la patria es pensada como el territorio real o simbólico de agrupación y de lenguaje en el que sus miembros conviven con objetivos comunes. Creemos que este apartado final en el capítulo habilita para la consideración de la manifestación -en la voz lírica- de dicha pertenencia, rasgo que la hace partícipe del devenir de un destino humano único (inclusive el cívico) y actuante desde el lenguaje que la da a conocer.

Si recurrimos nuevamente a la lectura del epígrafe celaniano de *La herida absurda*

Lo último que nos queda a los dos:

Algo de lenguaje

Algo de destino

podemos distinguir en la presencia de sus dos claves lenguaje/destino una esencialidad en la que yace una doble pertenencia: la de los conceptos de vida y lenguaje que recorren, a su vez, la temática aguirreana entre la carencia y el valor otorgado a dicha pertenencia, conceptos aquéllos que en nuestra investigación se desarrollaron -como hemos explicado oportunamente- en los términos de *desamparo* y de *morada* en el lenguaje.

La poética aguirreana dejó de manifiesto a través de los enunciados de su discurso la presencia de la tensión en el vínculo entre dicho *desamparo* y una *morada* y en la búsqueda de agrupación hace uso de posibilidades formales de aquella fragmentación en el discurso del sujeto lírico.

Nuestra pretensión en este último apartado intenta distinguir desde qué formas de la disgregación se presenta el sujeto enunciador lírico, las que se integran al conjunto de la serie que hemos denominado como tematización del *desamparo*. Este recorrido que realiza una conciencia fragmentada que busca su unidad se ha ordenado a través de una selección de imágenes que dan cuenta de que la autopercepción del sujeto de discurso vivencia una declaración de unidad (a través de un “nosotros” o de su terminación verbal) cada vez más lejana, pero que aún se sigue buscando desde una voz lírica reflexiva y sede

de identificación con fracturas, desde la cual el lenguaje se convierte en una escena de un simulacro de experiencia. Como lo expresa este fragmento de “Totalidad” (*Ítaca*)

Somos materia hecha pedazos,
pedacitos dolientes que no saben
porqué se han disgregado
y que no obstante se comportan
como si aún fuesen un todo.

O aquel sujeto lírico en contraste con una experiencia pasada

(...) Recordamos los días del vino compartido
Las palabras, no el eco,
Las manos, no el diluido gesto.

(“Ítaca”)

Aún en los límites del desamparo es posible advertir una conciencia grupal desarrollada por la voz lírica desde sus inicios. La estrategia de definición que desde una distancia enunciativa se utiliza en un sujeto enunciador en “Los camaradas” (*Ítaca*):

Son un cortejo disgregado
Un arenal en marcha:
Ellos podrían ir a cualquier parte:
Porque donde ellos van allí comienza Ítaca.

Una disolución desde el desencuentro, sin lenguaje y sin agrupación, entre los ecos y en el naufragio de los recuerdos, también se describe en “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.

se aprende a vivir como los ciegos
y se desata el tacto como un morse angustioso
al que faltaran sílabas.

Se registra en algunos textos la formación de una conciencia grupal que en “Ya nada podréis” (*Los trescientos escalones*) aunaba los términos de “patria y “alfabeto” desde una vivencia en la que el sujeto enunciador iniciaba desde lo mínimo una recreación del mundo con la estrategia del nombramiento, “reviviendo de nuevo en universo”, al decir

Y todo es una patria extensa y manual
un alfabeto misterioso
con el que estoy nombrando, recreando (...)

La posibilidad de ser una leyenda grupal también se esboza en *La herida absurda*

A lo mejor, como algunos sugieren,
todo esto no es más que una leyenda,
una hermosa leyenda que los siglos
han ido conservando y transmitiendo
para que nuestra especie no se extinga.

Una especie en la estrategia del nombramiento se utiliza con los lexemas “Estirpe desdichada” en Negativos, del mismo libro, texto en el que se alude a la Patria y al *nosotros*. En este caso, inicia con una estructura con tres partes que se distinguen claramente: en la primera, la construcción que incluye anáfora, repetición y paralelismo (para favorecer la identificación de sus principales ejes), desde la ironía instala una aparente bondad de ideales a los que enumera; le sigue un segundo grupo encabezado por dos versos con pronombres relativos de cantidad y una tercera parte que cierra esta primera estructura y -a través de un “debería”- sugiere una consecuencia por los actos contra el lenguaje, que se han traducido en hechos; hacia el final el enunciador llama a la especie “estirpe desdichada y asesina” y pide el amparo de los dioses

En el nombre sagrado de la vida
En el nombre asombroso del futuro,
En el conspicuo nombre de la Patria,
En el nombre 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.

¿Cuál es la mirada que el sujeto lírico tiene sobre el lenguaje en esta etapa de *desamparo*? Dos textos nos presentan dicha visión de un lenguaje defendido a partir de la contemplación de su precariedad. Uno es el titulado “Oficio de tinieblas” (segunda parte de *Los trescientos escalones*) en el que la preponderancia textual sitúa al lenguaje en calidad de **oficio**. Pensar y ejercer dicho lenguaje aparece como una “osadía”, un “tanteo” y una “defensa” para la voz enunciativa, tres rasgos necesarios para su configuración en esta etapa de desamparo. Se trata de un escenario en el que una versión de la crisis de la experiencia es vivenciada por el sujeto lírico que intenta, desde su disgregación, habitar el lenguaje con la conciencia de la precariedad que el texto sugiere. Se dirige, con el vocativo “hermanos míos”, a quienes comparten dicho lenguaje y tiempo que muestra los frágiles elementos con los que dicho oficio se compone

Este oficio, Dios mío, tan precario,
de ir conjuntando la mirada y el verbo
(...) este oficio de vísceras que ignoran,
esta revolución de trogloditas
en busca de una unidad tribal.

Y defenderlo con onomatopeyas,
con sílabas, palabras.
Palabras nada más ayes, quejidos.
Qué oficio, hermanos míos, qué tarea,

qué oficio tan humilde y ambicioso,
qué meta tan inalcanzable

Una visión parecida presenta “Clausula testamentaria” (penúltimo poema de *La otra música*), texto en el que el sujeto enunciador expresa su deseo de dejar “a expertos e investigadores /el esqueleto de mi corazón/ su total y desarticulada anatomía”, rasgo que muestra también un concepto grupal (el de lo anatómico enrevesado entre palabras) hacia un *desamparo* final; en el texto dicha voz lírica agrega que

Para hacer mi trabajo
no cuento más que con palabras:
palabras como sobresaltos
palabras atacadas de antigua taquicardia
palabras devoradas por ciegos sentimientos
palabras tan escasas, tan pobres, tan perdidas.
Os dejo un almacén de voces, de quejidos,
Un andamio de grietas.
Y os dejo una esperanza y un ruego en esas grietas
Oh, dueños del futuro:
haced vuestro trabajo con ahínco.

En “El préstamo” (*Pavana del desasosiego*) la realización lingüística, desde el título, se configura desde la carencia, desde una ausencia del propio idioma como sustrato y posesión. La imagen de la palabra desconocida, escrita en francés, se constituye en la experiencia de un *doble desamparo*: el de lenguaje y de patria, que manifiesta la ausencia como carencia de soportes potentes y fundantes para la voz lírica. Con una estrategia de intensificación, el texto potencia un esfuerzo escriturario con los lexemas “charco de tinta”, “pluma”, “escribiendo”, “palabra”, “tristeza”. La escritura extraña, ajena, aparece como **préstamo**, mientras son **propias** las lágrimas de la voz enunciativa y la palabra “tristeza”, que se escriben vitalmente. La imagen del llanto aparece nuevamente, aunque ahora como la única experiencia que se transforma en añoranza del territorio conocido y consolidado: la del idioma español

frente al francés, espacio representativo del territorio extraño del exilio. En definitiva, con la imagen de la palabra extrañadora se consolida también el exilio del sujeto enunciator lírico, como un nuevo *desamparo*: el exilio que la aleja de su propia voz lírica. En esta escena de desdoblamiento en la que la escritura se hace préstamo e intercambio para una comunicación imaginaria se continúa el registro “sin reposo” de la emoción de la tristeza

Cayó la noche sobre las aceras
Como un charco de tinta:
Apoyaste la frente en los cristales
Y lloraste despacio en español.
Unos niños cantaban a lo lejos:
Au cair de la lune
Mon ami pierrot
Prete moi ta plume
Pour écrire un mot.
Y con la pluma que ellos te prestaron
has venido escribiendo sin reposo
la palabra tristeza.

La palabra, como la vida, han formado una amalgama que el sujeto enunciator vivencia como desamparo en “Triste asombro” y, como un precedente para *Los maestros cantores* (2000) leemos:

Seguramente el mundo era tan imposible y duro como ahora;
seguramente entonces vivir era muy grave, muy difícil,
muy arduo, como ahora. (...)
“Mis queridos antiguos, no sé cómo pensaros
no sé cómo pensaros, no sé cómo acercarme
a la loca leyenda de vuestro corazón”

Y el fragmento de “No era ningún lugar”, con la imagen del jilguero, el canto-
‘palabra, aparece también como una morada en el desconcierto

Pájaro callado,
detrás de los barrotes de tu jaula
eso que no comprendes es tu historia.

Todos los lexemas y frases de los que hemos dado cuenta, tales como “idioma”, “sílabas que faltan”, “patria”, “alfabeto misterioso”, “petroglifo”, “desolación que gangrena el lenguaje”, “oficio precario”, “palabras tan escasas, tan pobres, tan perdidas”, entre otras, dan muestras de un conjunto a cuya pertenencia la voz lírica se reconoce en estado de *desamparo*, un estado al que también se hará alusión en Anónimos (Los *maestros cantores*), que nos conectará con la nueva etapa de *morada*, en el Capítulo siguiente:

Sois los dueños del habla, los amos de la lengua: y no os conozco. (...)
¿Cuál de vosotros, desconsolado, acudió a las palabras como último refugio y lloró en la noche: *Ardé corazón, ardé/ que no os puedo yo valer?* ¿Quién sería el amante desesperado que dijo: *Alamitos del prado/ si tenéis lengua, /no digáis de mi vida, vida/lo que hay en ella?*

Capítulo 5: Encontrar una morada en el lenguaje

Sois los dueños del habla, los amos de la lengua:

y no os conozco. (...)

Sé, sin embargo, que os lo debo todo.

(Anónimos)

En los capítulos previos se distinguieron las dos formas de modelización de la realidad adjudicándoles un nombre para sus respectivas tematizaciones con los términos de *desamparo* y de *morada*, con lo cual quedó configurada la categoría de la **intemperie**. Con dicha configuración “un decir” se presenta como “una experiencia del yo en lo dicho, en el acto de su vivencia, que coincide con la ejecución de su lenguaje” (Pozuelo Yvancos, 1998 :73) y, consecuentemente, la experiencia de la voz enunciativa se instalaba entre la incómoda ambigüedad de dos ámbitos: por un lado, el de una inestabilidad producto de la autopercepción de *desamparo* y, por otro, en un ámbito configurador de solidez de una *morada*, en un proceso en el que el sujeto enunciativo continúa una búsqueda de la experiencia del habitar su subjetividad.

A través de la tematización del *desamparo* recorrimos la instancia por la cual dicha voz enunciativa lírica se advirtió en situación de quiebre de identidad y adquirió la apariencia de un vacío sustantivo por el cual “el decir” tradujo el solipsismo en sus enunciados, un solipsismo que se presentaba en imágenes como la del hueco, la del espejo o el cristal roto, junto a otras formas de materializarse en los enunciados como las variantes de imágenes de mar, agua o lágrimas.

Nuestro análisis en este capítulo pretende mostrar los principales rasgos de una nueva construcción del “decir” que, desde la “crisis de la representación”, alberga una identidad sustentada ahora en el fundamento de una *imagen de poeta*, un “otro” instalado como morador en “el decir”. Dicho sujeto lírico (como dispositivo semiótico diseñador de un espacio y en un proyecto de escritura que realiza “ese doble movimiento de

constituir el lenguaje que lo constituye” (Pezzoni) asumirá -desde dicho diseño de poeta-formas representadas en el lenguaje bajo modalidades de características dialógicas.

En 1925 en sus *Reflexiones sobre la lírica*⁵¹, Antonio Machado había expresado utilizando la metáfora del espejo, que

Se diría que Narciso ha perdido su espejo, con más exactitud, que el espejo de Narciso ha perdido su azogue, quiero decir, la fe en la opacidad de lo otro, merced a lo cual y sólo por ella, sería el mundo un puro fenómeno de reflexión que nos rindiese nuestro propio sueño, en último término, la imagen de nuestro soñador.

La identidad se había configurado como ausencia y pérdida, con imágenes que devolvían una mirada introspectiva que se percibía desde la extrañeza ante el otro y lo que él es. Esta problematización del conflicto de la palabra que se acentúa a partir de la epistème moderna, registraba “un proceso de descreencia en la subjetividad y en su expresión lingüística” (Cabo Anseguinolaza, 1994:13) en el marco de la “crisis de la representación”, como un fenómeno frente a la identidad, que también analizaron distintos autores como Giorgio Agamben en una obra de 1982 (y al que menciona Cabo Anseguinolaza en su análisis sobre el lenguaje poético)

(...) io e sempre soltanto colui che proferisce il discorso e vede il proprio volto riflesso nell'acqua, ma ne il riflesso né l'eco della voce – che non sono altro che un nulla_ possono afferrarlo o garantirne la consistenza al di là della singola istanza di discorso (questa é, propriamente, la tragedia di Narciso) ²

O como José Angel Valente en “Pasma de Narciso” (1991:22-23) quien distingue al decir que “En la mediación del espejo o de las aguas, el sí mismo se descubre como otro y ambos quedan amorosamente unificados -pasma de Narciso- en la visión.”

² “Yo soy siempre el único que pronuncia el discurso y ve su propio rostro reflejado en el agua, pero ni el reflejo ni el eco de la voz -que no son más que una nada- pueden captarlo o garantizar su consistencia más allá de la única instancia del discurso (ésta es, propriamente, la tragedia de Narciso” (La traducción es propia). En su trabajo sobre enunciación y lenguaje poético Cabo Anseguinolaza menciona a Giorgio Agamben y su obra *El lenguaje y la muerte* (1982: 92-93). Valencia: Pre-Textos.

La fuente discursiva se constituyó en un decir cuya ambigüedad aparente convocó a un sujeto enunciador lírico conflictivo, con una identidad cuyos rasgos ficcionales se re-presentan en el discurso aguirreano con aquella imagen de *poeta*, una imagen con la que avanzará en la construcción progresiva de formas de lenguaje intermediadas por los enunciados del discurso, en cuyas señas advertiremos ahora la aparición de una nueva modalidad, la de un “decir” instituido como una palabra *en morada*, de manera antitética a los rasgos que se presentaban en el decir en *desamparo*.

Desde la observación de sus características distintivas, en el análisis de esta nueva identidad hemos identificado el pasaje desde una voz sobreviviente frente al riesgo de la mudez y de la pérdida, hacia la constitución de una voz lírica de *poeta* entre pares, a la que podemos configurar como la voz lírica percibida en un proceso de “fraternidad compensatoria” de aquel desamparo y en la que se advierte, además, el reconocimiento de un magisterio surgido de entre algunos de sus miembros mayores, como parte identitaria, como ocurre con la imagen de Antonio Machado.

Con esta comprensión del modo con el que dicho sujeto enunciador lírico se construirá como poeta, se advierte una instalación de la voz lírica en un *amparo* del decir, así como ese mismo sujeto enunciador se percibía en un decir *en desamparo*, entre la corrosión de la melancolía de los recuerdos y el hueco o el encierro generado en la temporalidad.

Un “decir” que (como habíamos explicado en el Capítulo Lenguaje y experiencia) asume consigo la experiencia del “nuevo espesor” de la palabra poética, con los rasgos delineados por dos aspectos: el primero, el de un discurso cuya circunstanciación aparece en debilidad y el segundo, con el de la importancia que se le otorga al rol de “sujeto enunciador lírico”, que se experimentaba como problema al sentir “la extrañeza fatal ante la imagen propia.”(Espinoza Elías, 2007:73) y desde cuya identidad de poeta se intenta superar.

Observaremos cómo la perturbación identitaria se subjetiviza en clave de *poeta* a partir de una imagen de sujeto lírico lector y cófrade entre “hermanos” en el lenguaje,

“maestros cantores” cuyas configuraciones intervendrán “signados por el conflicto con su propio “yo” y determinados por la alteridad” (Maestro (1998: 305-8).⁵²

Cuando la palabra se comprendió como un extrañamiento, como una forma de “encantamiento” por la cual el sujeto enunciador parecía habitar en un laberinto cambiante, aparece la posibilidad de la transformación que aquellas referencias (en los diseños de Narciso y Filomena) que confluyen en diseñar una identidad de origen para la lírica moderna.⁵³ Los conceptos de Cabo Ansequinolaza se habían destacado como una formulación que entendía que la lírica, al preterir la circunstanciación de la palabra poética a partir de fragmentos de su estructura realiza una forma de “reconstrucción de un lenguaje perdido”, que aparece como una capacidad que el texto lírico ostenta a partir de los enunciados de su discurso.

Dicha posibilidad de reconstrucción permite que, aún en medio de una apariencia de limitación, sea capaz de generar sentido, al mismo tiempo que con el poder de su lenguaje se presenta como la instancia que puede “anteponer su presencia a la figura ausente de quien lo emplea” (Cabo Ansequinolaza, 1998: 24), constituyéndose como *un tercero* en la conciencia poética moderna. El autor español señaló las dos orientaciones del lenguaje identificándolas como la de un hablante lírico con ostensión de su precariedad y como la de un lenguaje puro, desentendido del sujeto enunciador y ambas posturas configuraron un origen compartido, en el entramado de una *ficción extrañadora*.

Como lo referimos en el capítulo del marco teórico, dicho origen en las orientaciones se manifestó como la fuerza interna del lenguaje o los ecos de su pasado⁵⁴, una materialidad de la palabra poética acerca de la cual Cabo Ansequinolaza había observado que

(...) se dejan sentir dos líneas sobre la ficción, ambas son el resultado de la reflexión y problematización del lenguaje, entre la mimesis –por utilizar la terminología aristotélica- o en un sentido más general, de la representación. (...) es, en suma, el conflicto de todo lenguaje entre su orientación deíctica o mostrativa de la que depende su capacidad de hacer referencia al mundo de conceptos y cosas,

y sus valores semióticos o retóricos, o aún tropológicos, de los que deriva la ambigüedad (1998: 12).

La identidad-poeta en el discurso aguirreano quedó diagramada primeramente como un “espacio del decir” de *poeta solitario*, cuya creación se realizó en el marco de una concepción de palabra como precariedad, ambientada desde el conflicto y, a su vez, en una segunda instancia, como un espacio de un *decir de poeta* entre “maestros cantores” que se hermanan en un despliegue de diálogo (como aquel machadiano “canto y cuento”), un “decir” que incluye entre sus rasgos algunas características del poema-homenaje.

5.1 Una *morada* entre identidades

El concepto de identidad implica la conformación o autoconstitución de una subjetividad de trama compleja, de perfil problematizado, alejado de visiones esencialistas que asumía, sin contratiempos ni controversia, la existencia de una “invariante” o esencia común. Por el contrario, el interrogante sobre la identidad implica construcción e indagación (Pérez Tapia, 2000; Castellanos & Grueso, 2009).

En el siglo XX los cambios socioculturales con la caída de antiguas formas y categorías amenazaron con una “pérdida del anclaje en la tradición” (Birulés, 1996) y frente a la inestabilidad, el sujeto hablante aparece sometido a “condiciones constantes de incertidumbre” y un estado de construcción y reconstrucción permanente, que fragmenta una “supuesta unidad” de la experiencia. Dicha categoría de la identidad no comprende al sujeto como un núcleo estable y sin cambios sino que lo abarca como una articulación de situaciones y condiciones de fragmentación y contingencia. Por lo cual, la provisión de una identidad implicará una nueva identificación e incluso la reinvención de sí mismo.⁵⁵

Como una antítesis de su par presentado con el concepto de *desamparo*, señalamos que la nueva tematización de la *morada* pretende definir una re-presentación de un “lugar” (como espacio, tiempo o acto de decir entendido en los términos expresados por

Pozuelo Yvancos para la enunciación lírica) en el que el diálogo de la voz enunciativa con un “otro”, a veces homenajeado, otras, cuestionado, aparece ficticiamente posible en dicha morada del lenguaje.

Siguiendo los términos del crítico español aludido, hicimos referencia a esa “zona” en la que el poeta se instala y habita como un ámbito en el que establece la experiencia del tiempo, comprendido como (...) “lugar creado para la conciencia del presente como vivencia temporal” desde la instancia del diálogo poético. Recordemos en qué términos se definía la enunciación poética

(...) no sería otra cosa que la creación de una región donde esta brecha del tiempo se ejecuta y donde la experiencia humana se realiza en el mismo corazón del tiempo, siendo por ello una constante emergencia de la propia temporalidad, no como historia pasada sino como vivencia presente. (Pozuelo Yvancos, 1998: 43)

Y continúa

(...) espacio donde esa revelación se ejecuta, en el instante esencial de la vivencia del tiempo como existir actualizado, presencial, lo que supondría que la poesía es el lugar donde se ha realizado el viejo sueño de la filosofía: pensar en el corazón del tiempo y salvar de ese modo la ruina del tiempo histórico y biográfico.

(P. Yvancos, 1998: 45)

Como analizó el filósofo Martín Heidegger (citado en el capítulo anterior) sobre aspectos relacionados con la exhortación a pensar la esencia y posibilidades del lenguaje) podríamos sugerir una analogía entre el *habitar* y el *decir* como una “región” en la cual se habita desde el lenguaje. Si es posible analizar una manera en la que “los hombres somos en la tierra” -según explicaba el autor alemán-, de modo análogo y en una similitud con el habitar, la manera en la cual la voz enunciativa se sitúa en el espacio del decir se constituiría en los enunciados del discurso como el espacio lírico que aparece como una manifestación ficcionalizada de su ser. De este modo, la identidad del sujeto lírico “morador en el decir” se presenta como la de aquél que habita en la palabra, desde el presente de su vivencia de la temporalidad.

En el texto heideggeriano al que hicimos referencia en el capítulo anterior la manifestación del hombre como ser humano aparecía con el significado de “estar en la tierra como mortal” y definía al habitar con un verbo del alto alemán (“bauen”) que permite la relación entre los verbos “yo habito” y “yo soy”, al tiempo que sugiere que el hombre *es* en la medida en que habita, término con el cual, al mismo tiempo, se refiere a la acción de albergar, cuidar y dar protección. Si “El verdadero cuidar acontece cuando de antemano dejamos a algo en su esencia,” cuando realbergamos algo en su esencia, (es decir, cuando, en correspondencia con la palabra, la *habitamos*) el ser del hombre (en nuestro caso, en tanto voz enunciativa) despliega recursos en el habitar.

La manifestación sensible, materializada en una *morada* del lenguaje se constituiría entonces como el espacio lírico de “un decir” con la capacidad de otorgar amparo desde la palabra y por lo cual dicha voz enunciativa inquiere sus razones de ser y de su origen, para aproximarse a algunas “certezas” desde su yo ficcional. En el discurso aguirreano, desde una identidad “viuda de certidumbres”, el sujeto enunciativo- poeta que se presentaba desde la carencia y de frente a su desconcierto, se expresará posteriormente desde una nueva posición, en el amparo del lenguaje.

Es posible comprender esta evolución al leer, de modo contrapuesto, los ejemplos que lo mostraban, desde “Telar”, en *Ítaca*,

¿Quién cuidara de tí cuando el cansancio
Ocupe el sitio de tu fortaleza?

Tú lloras demasiado, demasiado:
No será que sospechas de tí? (...)

Quién cuidará de ti cuando se te resbale
El nombre que te oculta?

hacia una compañía con sede en *un otro*, como revela, entre otros textos, el siguiente: ¿“Sigues siendo un aventurero?”, como parte de la propuesta de *Los maestros*

cantores (2000), texto que manifiesta con claridad los juegos de una identidad dialógica desde el amparo del lenguaje:

Lo sé, lo sé perfectamente caballero. Nunca nos abandonarás, siempre estarás a nuestro lado, dispuesto a defender lo indefendible, a desfacer entuertos. Mi señor don Miguel de Cervantes y Saavedra, mientras sigas velando por nosotros, nada podrán hacernos los verdugos.

La identidad de poeta solitario se había revelado en la experiencia de una construcción de sentido elaborada a partir de una voz enunciativa en un territorio de dudas, situada en el extremo de sus límites, en un naufragio entre la palabra y la mudez, como se había percibido con los juegos especulares de *Ítaca*

En la noche fui hasta el mar para pedir socorro
Y el mar me respondió: socorro. (...)
Ítaca y yo fuimos al minotauro acuático
Para pedir socorro
Y el mar nos respondió: socorro.
Triste fiera: socorro.

(Triste fiera)

O desde un diálogo permanente, irresuelto, desdoblado, como versión de un sujeto enunciativo en permanente autopercepción reflexiva, como el que se manifestaba en “La confianza”

(...) ¿Cómo no imaginé que la desolación
Tenía un rostro tan humano?
¿Cómo fui tan osada que le supuse
Máscaras odiosas y la tranquila lejanía
De las viejas leyendas?
Penélope, ¿cómo has sido capaz de presenciar la muerte
Sin comprender que te contaminaba?

No estamos en presencia de una figura lírica como la de aquel poeta-demiurgo al que refería el perfil del aedo inspirado, el artesano universal originador del cosmos⁵⁶, aquél (...) forastero que no sea uno de los servidores del pueblo, un adivino, un curador de enfermedades o incluso un aedo inspirado que complazca con sus cantos” (Timeo), ni la del Romanticismo en la versión del “genio creador” solitario.

En la estrategia del sujeto enunciador interno aguirreano, la retórica se configuró con la forma de una imagen de poeta que trabaja con la palabra, una práctica que aparece como un oscuro afán, como la que hemos advertido en “Oficio de tinieblas”, en *Los trescientos escalones* (1977), texto ya citado en el capítulo anterior y en el que la experiencia vital aparecía unida a un oficio defendido por una voz lírica hermanada con otros. Dicho sujeto enunciador se manifiesta en el lenguaje como un ejecutante de onomatopeyas y palabras, a las que asimila con “ayes y quejidos” y realiza un proceso de descripción de una tarea calificada como “sombria”.

La comprensión del origen “interno y extraño” del lenguaje en la nueva *episteme* moderna analizará ahora la nueva naturaleza del poema, que ejemplificamos con “Descubrimiento”. Su título, de algún modo anticipatorio, es seguido por un epígrafe de Luis Rosales, tomado del subtítulo “Autobiografía” perteneciente a *Rimas*, de 1951. Un sujeto enunciador relata cómo ha sido su modo de vivir, presentado a través de la imagen de un naufrago entre las olas, con estructura construida en versos mediales, de los cuales el octavo y noveno constituirán la clave intertextual para el poema aguirreano. Una reelaboración intertextual sobre la que, como rasgo característico de la poesía moderna, Reyes había observado que “(...) entre el texto citado y el texto citador hay siempre alguna relación de semejanza entre todos o en algunos de los rasgos del texto. (...) el texto citado es una imagen de otro pero esa imagen no es nunca completa y rara vez, fiel.” (Reyes, 1995)⁵⁷

Como el naufrago que contase las olas que
le bastan para morir.
Y las contase y las volviese a contar, para evitar errores
hasta la última.

Hasta aquella que tiene la estatura de un niño y
le cubre la frente.
Así he vivido yo con una vaga prudencia de caballo
de cartón en el baño.
Sabido que jamás me he equivocado en nada,
sino en las cosas que yo más quería.

Dicho sujeto lírico aguirreano, oculto entre los pliegues de las primeras desinencias verbales, da inicio a un acto de lectura poemática que aparece como acción precedente desde un tiempo innombrado. La asociación sospechosa entre una escritura ausente y el sustantivo indefinido “nadie” como una “desaparición” subjetiva, enmarcan, al mismo tiempo, un ámbito de presencia rotunda: el de un verso innominado pero contenido ya “en el propio reino del poema”.

Una prudente distancia de indefinidos y una espacialidad imprecisa como “ese verso” y “durante algunos años” rodea la segunda estrofa y compone con una imagen visual y una cálida una escena preparatoria para la formación de un proceso de intuición progresiva de contacto con una verdad que el sujeto enunciador aprehende de a poco.

“El decir” se consagra con contundencia cuando dicha voz lírica, envuelta en una nueva repetición sintáctica, parece descubrirse por primera vez, como si se consagrara desde una epifanía con la potencia de un “fiat”, con un “hágase” con el que se construyera finalmente un vínculo dialógico:

Y esta tarde,
mientras iba ordenando mis derrotas
lo he repetido en alta voz,
y el verso y yo
muy juntos
nos lo hemos dicho todo

El verso “nos lo hemos dicho todo” tiene una clave para el rasgo identitario: un “decirse” desde el reconocimiento y elogio de la propia escritura. La trabazón entre la

palabra poética y la voz enunciativa componen “el hecho poético” desde una identidad de poeta junto a su verso, desde la acción de un decir en soliloquio con la palabra, en la morada del lenguaje.

Hacia el final del poema, con el procedimiento construido como intertexto implícito (a partir del explícito de la cita de Rosales) el texto concluye con una comprensión reveladora del enunciador, que hace volver nuestra mirada hacia la lectura del epígrafe para evaluar su construcción intertextual. El nuevo texto aguirreano ha realizado un movimiento hacia el subtexto granadino de origen y ha operado “una especie de anamnesis intelectual” en la que aquél aparece como un elemento “desplazado” (Jenny, 1976:115), al mismo tiempo que es posible leer una nueva creación en la reelaboración aguirreana:

Y hemos ido a mirar
los restos de cartón mojado
y hemos mirado atentamente
el uno por el otro
lo que quedaba del ingenuo animal.

5.2 Un “decir con otros”

Desde la etapa de la “crisis de la palabra” en el que la modernidad disoció “experiencia y percepción de la realidad en dominios separados” (1990: 40) hemos llegado ahora a una conexión entre palabra y ficción que posibilitó que la lírica diseñara su propia identidad en la medida en que fue convocada la atención sobre el lenguaje que la constituía y, en el caso de nuestro estudio, con una identidad de *poeta*. Con ella, la propia subjetividad ejerciéndose en el acto de lenguaje hace su aparición en el hecho de que le “habla a alguien”, entendiéndose como una intervención que una voz lírica dirige a un “tú” como estrategia dialógica para celebrar la palabra y reflexionar con ella sobre temas de la existencia. La construcción de esta voz lírica en el discurso aguirreano se concentrará en designar ahora al sujeto enunciativo que tiene la palabra y a quien dirige

su palabra como “el texto que reflexiona sobre su propia naturaleza poética a través de otro”. (Espinoza Elías, 72)

El texto en el que analizaremos esta identidad que se complejiza se titula *Los maestros cantores* (2000),⁵⁸ en el que un enunciador lírico se posiciona en diálogo con una “palabra de poeta ” que se expresa desde la ficcionalización para dialogar y dar a conocer otras voces o “fragmentos de voz” (que coincidirán en un único espacio de enunciación) en una experiencia dialógica de reflexión sobre tópicos diversos, caracterizada por la relación con la alteridad en cada esquema ficcional.

La palabra aguirreana reelabora esta travesía desde la materialidad de enunciados, muchos de ellos en intertextualidad. Se trata de un texto que convoca a un “tú” de variados tiempos y temas para entablar un vínculo “dialogante” entre un “decir” hermanado entre poetas, después de haber percibido las señales de una identidad como palabra en *desamparo*.

Los maestros cantores (2000) se presenta como un compendio textual (algunos de los cuales como homenaje), diseñado al modo de “imágenes de experiencia de poetas, narradores, dramaturgos y juglares. Un colectivo de voces cuya selección es asumida con criterios diversos por el sujeto enunciador y adopta la apariencia de un camino entre pares, de entre los cuales se jerarquiza especialmente el magisterio de Antonio Machado y al poeta Miguel Hernández, entre otros destacados.

Su estructura general no ha perdido de vista aquel esquema de dos visiones fundantes, descritas por Cabo Ansequinolaza al que nos hemos referido en páginas anteriores⁵⁹, pero que, por su importancia, se justifica la insistencia sobre la referencia. Aludimos fundamentalmente al énfasis en un hablante lírico (imagen de Narciso) que “se refleja constante y equivocadamente en el poema” con su identidad perturbada de lector y cófrade entre “maestros cantores” del lenguaje.⁶⁰ El sujeto enunciador queda formalizado como vivencia de palabra de poeta que, en las “formas de imágenes del propio yo proyectadas ficticiamente como representaciones de la conciencia última del sujeto” (Pozuelo Yvancos, 1994:62) se modelizan en el texto con formas -entre otras- como las del elogio como clase textual.

En la expresión de su propio conflicto, la voz enunciativa reflexiona sobre la naturaleza poética del decir y se manifiesta hacia su relación con la alteridad fundamentalmente a través de dos estrategias: la primera, preguntar (se) y cuestionar y la segunda, admirar y celebrar. Dirigiéndose al “otro” poeta, -su alter ego en la mirada en las aguas del río en el mito de Narciso-, una imagen de sujeto enunciativo -poeta aparece oculto entre la voz de los versos, advirtiéndose el juego de identidades entre la voz que habla y la voz *con quien se habla*, como se lee en ¿Qué hacías tú en la guerra, Garcilaso? (2000:323)

Cuando leo tus versos temblorosos, tus sonetos, tus dolientes endecasílabos, tus églogas, tu vida, siento que la nostalgia me devora. (...) ¡Oh, mi incansable amante, mi empecinado soñador, no tiene Elisa lágrimas bastantes para llorar conmigo!

O en ¿Qué mano retuviste en sueños, Don Francisco? (2000:326)

Hay en tus versos una fragua loca, un fuego alucinado y errabundo. ¿Tuviste alguna vez entre los brazos esa desolación inadmisibile, (...) allá donde te encuentres sabe, al menos, que yo te sueño en manos de la dicha, mientras la mano aquella que tanto perseguiste avanza entre tu polvo enamorado, lo aparta, lo separa y por fin acaricia con lujurioso amor tu absorto, abandonado corazón.

En los diálogos autopoéticos que reflexionan “una experiencia de lo indecible, como es la de la propia subjetividad” (Dolors Oller, 212) el enunciativo lírico construye su morada en la palabra cuestionante y reflexiva, escondida entre las máscaras que se presentan como maestros cantores hermanados en la cofradía del lenguaje, en una nueva faceta de la voz lírica, a lo largo de travesías espacio-temporales diversas.

Los enunciados del discurso se organizan en torno al “cantar y contar” -como lo expresó Antonio Machado con aquél “canta una viva historia/ contando su melodía”⁶¹- con núcleos cuyas experiencias estéticas rinden el homenaje del *elogio de la palabra ajena*.

Consideramos necesario en este punto relacionar la importante tradición elegíaca de la literatura española con la clase textual correspondiente al poema-homenaje, ya que características de ambas se presentan en la nueva obra aguirreana, bajo la configuración de un elogio al lenguaje mismo.

El carácter de la tradición elegíaca en la literatura española quedaba comprendido entre “el lamento por la muerte de una persona querida y los asuntos placenteros”, lo cual constituyó una literatura

nacida probablemente de los lamentos y elogios mortuorios fue fuertemente influenciada por la épica hasta formar un género literario (...). La Elegía es, por antonomasia, la poesía de la exhortación y de la reflexión sobre los temas más diversos: políticos, morales, sobre el sentido de la vida humana, (...) los temas autobiográficos entre los más destacados

El esquema elegíaco clásico, que se componía de una presentación del acontecimiento, anuncio de la muerte, lamentación, llanto y magnificación, panegírico y consolación directa (es decir, en líneas generales, las consideraciones sobre la muerte, el lamento de los sobrevivientes y alabanzas del difunto) distinguió con ambos rasgos -el lamentatorio y el consolatorio- una trascendencia de los límites del poema elegíaco y permitió algunas estrategias que se observan en el sujeto enunciador en la poética aguirreana. El poema-homenaje, por su parte, se ha definido como un

Texto metapoético cuya emoción discursiva dominante es el elogio a un artista o escritor a quien el enunciador adjudica un carácter modélico en el campo estético o social y con el cual establece de manera explícita un vínculo ético o estético.⁶²

En esta definición queda considerado un entrecruzamiento de tres rasgos: una emoción construida discursivamente en la forma de elogio, un reconocimiento que se materializa a través de la intertextualidad y, finalmente, un proceso de legitimación autopoético.

Luego de esta distinción, en muchos de los poemas-homenaje está presente una interrogación dirigida al escritor, mencionado en varias ocasiones sólo con su nombre, una forma de titulación del poema, que le da inicio. Dichas interrogaciones que se dirigen a la alteridad -que en otras épocas se trasladaban discursivamente al muerto- en la mentalidad del siglo XX y específicamente en la obra aguirreana, se concentraron en el tiempo, en la inseguridad de lo que podía sobrevenir, en el lenguaje mismo y en el vínculo entre el sujeto enunciador y el “tú” poeta que ha sido leído y admirado. En esta dialogía que inicia con dicha formalización de enunciados interrogativos junto a índices de segunda persona, es importante recordar -como explica Jesús Maestro- que

Toda pregunta constituye siempre un “imperativo epistémico” desde el que un hablante exige a su interlocutor un conocimiento, es decir, una alteración en su modalidad de saber (frente al poder y al querer). (...) por el mero hecho de ser interrogativa toda enunciación postula virtualmente un destinatario inmanente. (1998:309)

Dichas interrogaciones quedan enmarcadas en los rasgos generales del poeta moderno, quien ya no se lamenta de la muerte sino que descreo o duda de ella y pueden operar como pervivencias modificadas de preguntas retóricas, desde el *¿ubi sunt?* horaciano, como las rememoraciones y las reflexiones de tono profundo, como las de las Coplas de Jorge Manrique, que traen la alusión a lo que ha ido: “¿Qué se hizo el rey don Juan?/Los infantes de Aragón/ ¿qué se fizieron? o las de la *Égloga I* de Garcilaso

¿Dó están agora aquellos claros ojos
que llevaban tras sí como colgada
mi alma doquier que ellos se volvían?
¿Dó está la blanca mano delicada
llena de vencimientos y despojos?

Pero en el discurso aguirreano, la presentación del homenajeado -una imagen del *otro* con quien se habla en el ámbito amparador de un enunciado- alterna entre dos modos: en interrogativas (son las más frecuentes) y en estructuras enunciativas, desplegadas en

el cuerpo textual mediante la estrategia de la intertextualidad, las alusiones, citas y reelaboraciones que desplazan a la lamentación antigua.

El sujeto lírico de los enunciados del discurso aguirreano retoma en esta obra tópicos universales, como el del tiempo y el de la muerte y los reelabora con las señales de una iniciativa escrituraria con otra búsqueda: la de encontrar amparo en la *morada* del lenguaje, en el marco dialógico que instaura una voz lírica que, desconociéndose a sí misma, se dirige al otro. La antigua consolación reaparece con una tranquilizadora actitud del sujeto enunciator hacia la palabra de un *otro* en el espejo de Narciso, que produce un desplazamiento desde aquellos tópicos hacia alusiones en las que la importancia se sitúa fundamentalmente en una palabra “entre dialogantes” en la asociación yo-tú, que en la obra se hace presente, como expresa Espinosa Elías (2006:74):

Cuando el yo deja oír la voz del otro en su propio discurso, “el otro” deja de ser una cosa de la que se habla para convertirse en un sujeto que habla por sí mismo, una perspectiva inquietante pues permite expresar su propia voz a una voz diferente como la conciencia de otro.

Algunos ejemplos sobre la interrogación en párrafos de distintos poemas-homenaje son los que siguen

Empezando por la muerte, señora miserable e insistente con la que al fin tuviste que acostarte, dime ¿qué hiciste tú con semejante aborto?, (...) ¿cómo hiciste, muchacho desmedido, (...) para esquivar el beso de esa puta?. (...) Luego tomabas nota detallada en aquellos cuadernos en octava. ¿Cómo hiciste, cariño, cómo hiciste?.

(“Preguntas en octava, amigo Kafka” (2000:321))

Con el característico rasgo de la división de espacios⁶³ la muerte y su entorno ambienta las preguntas del sujeto enunciator en “Qué mano retuviste en sueños, don Francisco?

Del otro lado, ya en la nueva orilla, ¿qué hará tu corazón con lo vivido? (...) Tuviste un viejo asunto con la muerte, un romance implacable y perentorio, una pasión

aciaga y machacona. (...) ¿Te miraron alguna vez esos ojos que anhelabas? (...) allá donde te encuentres, sabe al menos que yo te sueño en manos de la dicha mientras la mano aquella que tanto perseguiste avanza entre tu polvo enamorado...

En “¿Cómo sobrevivir a la nostalgia, Rainer María Rilke?” (2000: 336) el sujeto enunciador lírico resalta una pretensión de amparo y se expresa de este modo:

¿Cómo pasaste, dime, aquel invierno, entre las torres tristes de Duino? Quiero que sepas que, en cualquier momento, cuando te venga bien, cuando desees, te tengo preparada una tacita de café. Yo sé lo malo que es andar a solas y lo reconfortante que resulta, entonces, tomarse un cafecito bien caliente.

En el texto “No creo que hayas muerto para siempre” (2000: 344), el descreimiento de la voz lírica respecto de la posibilidad ficcionalizada de la muerte del poeta revela una actitud ante ella y las huellas del nombre del poeta homenajeado, la mención de toreros, el descreimiento sobre el entierro (en alusión al fusilamiento del poeta), los jazmines de Granada y la adjetivación “versos prodigiosos” (en alusión a otra obra del homenajeado) configuran un entorno de señales para el diálogo ficcionalizado:

Te lo digo completamente en serio: no creo que hayas muerto y menos para siempre. Tal vez eso les pase a los toreros, pero a tí no. Si ni siquiera están seguros de haberte enterrado, si no encuentran tus huesos. Pero sé que vives, que andas por Granada escribiendo sonetos, versos de amor que de pronto aparecen y nadie sabe cómo, pero están. (...) Seguramente es eso, Federico. (...) Pero tú no hagas caso niño mío, tú sigue con tus versos prodigiosos, (...) acaricia despacio los jazmines (...) y vive para siempre entre nosotros.

Cada poema-homenaje diseña un acercamiento a la conversación como una estrategia de simulación de una oralidad tierna y comprensiva, materializada desde los apóstrofes a la imagen del poeta, a la del amigo de generación o al maestro, en un diseño que recorre desde la “admiración estética” a la actitud hermanadora en el lenguaje. Dicho procedimiento apostrófico en el recurso del nombramiento del escritor enmarca una cercanía conversacional contenedora, que favorece la percepción de sentirse “en morada”.

Estos nombramientos tienen la clave indicial de “un decir” que ha encontrado su anclaje amparador en la palabra como lugar de encuentro y como camino compartido con quienes ejercieron el “oficio de la palabra”, perpetuado en el tiempo y al que el elogio -desde la modalidad del diálogo- rinde homenaje.

Otro de los rasgos en los poemas está constituido por una localización difusa de aquél a quien se dirige el diálogo, en un lugar presentado a través de adverbios de lugar como arriba/ abajo, indefinidos de lugar como arboleda, mares, cielos o construcciones con estructuras subordinadas situacionales: “donde habita el olvido”, en este caso, además, un intertexto con Cernuda. Dicho lugar simbólico aparece ahora como aquél más conveniente para tener una conversación, para el encuentro con la palabra poética. En “¿Aún sigues esperando el alba, Luis Cernuda? (2000: 343), por ejemplo, la voz enunciativa señala un simbólico lugar con una estructura sobre la base de una construcción subordinada con valor adverbial de lugar y una cita final:

Ya estás, amigo mío, donde habita el olvido, ya estás donde el deseo no hace daño.
Pero cuando me acerco hasta tus versos siento que sigues esperando: miro cruzar
la luna por el aire y veo tu fantasma con la frente en la mano, en el alba de México,
de la lejana México: sentadito en la escalera, esperando el porvenir, pero el
porvenir no llega.

En otras ocasiones, el sujeto lírico cuestiona al “otro” con quien dialoga en un aparente ámbito equivocado y se arriesga a discrepar con él, a reclamarle ser poeta en tierra extraña, como ocurre con “¿Qué hacías tú en la guerra, Garcilaso?” (2000: 323), actitud que señala en el texto un índice de franqueza, construido con la estrategia del dialogismo desde un destinatario inmanente

(...) ¿qué hacías tú en los campos de batalla, si lo tuyo era el prado nemoroso, el
murmullo del río y los pastores? Si tu ambición estaba en las palabras, en las
remotas ascuas de los verbos, (...) Lo justo hubiera sido que murieras de amor,
como Abelardo, que hubieses acabado entre unos brazos, repitiendo “te quiero”.
Pero morir en una tierra extraña, morir lejos de Elisa, caballero, lejos del cielo que

abrigó tus ansias. Cuando leo tus versos temblorosos, tus sonetos, tus dolientes endecasílabos, tus églogas, tu vida: siento que la nostalgia me devora. Qué estafa, amigo mío, qué injusticia. Contigo fue el destino bien avaro. (...) ¡Oh! mi incansable amante, mi empecinado soñador, no tiene Elisa lágrimas bastantes para llorar conmigo!

O el que refiere a Teresa de Cepeda (2000:324)

Si no hubieras tenido tanta prisa, Teresa de Cepeda, tú que fuiste tan previsora en tantas cosas, tú que soñabas con cambiar el mundo y fuiste a aparecer tan a destiempo, justamente cuando todo lo tenías en contra, cuando ser hembra era casi un delito.

En la figurada experiencia de conversación, cada texto discurre entre movimientos intertextuales, preguntas, aseveraciones y reelaboraciones que conducen a una nueva configuración del *otro* desde la iniciativa del sujeto lírico “dialogante”, con la centralidad depositada en el lenguaje, desde el cual irradian tangencialmente los tópicos.

Si hablamos de la *palabra* como *música* y *júbilo*, las principales novedades intertextuales se observan en subtextos como los de Manrique, Machado, Juan Ramón Jiménez, Miguel Hernández, Jorge Luis Borges, entre otros.

En “Un río llamado Manrique” (2000: 322) el “tú” al que se dirige el sujeto enunciador se re-elabora a partir de la imagen de un río como palabra o idioma, con enunciados que lo presentan como un fluir sonoro de libertad y creatividad “del que bebieron y bebemos”, fluir del cual el hablante lírico se hace partícipe. Desde dicha imagen, “se navega” hacia “un puerto único”, con la estrategia de nominalización instalada para el poeta de Segura de la Sierra y que le otorga su característica de copla sonora, en el extremo opuesto a la mudez, mientras la temporalidad y la espacialidad se vinculan como extremos guiados por un poeta-“argonauta”, en una estrategia con la que se instituye una actitud que, desde su condición hermanadora en el lenguaje, es magisterial y de reconocimiento

Tú sí que verdaderamente fuiste un río, un río que atravesó la mar (...) río del que bebieron y bebemos. Gracias a tí, tu río profundo, el tiempo fue una metáfora

surcando el horizonte, fue un adjetivo que bautizó al mundo, fue una copla sonando allá en los Andes. (...) Manrique, mago ilustre, tú mejor que Merlín, hiciste del prodigio un hecho diario, (...) Qué legado asombroso, qué herencia innmerecida capitán.

Desde dicho “río sonoro” inicial, la voz enunciativa particulariza a poetas, distingue y admira a partir de construcciones en las que las categorías de la lengua adquieren rasgos musicales, entre procedimientos, como el intertextual, que fluctúa entre mecanismos de escisión e inserción en diversos poemas

Porque donde tú estés, Rubén, debe haber música. (...) Fuiste la melodía hecha palabra. Qué canción asombrosa la de tus adverbios. (...) Tus adjetivos suenan a nocturnos, los nombres suenan a cantatas, incluso los humildes relativos tararean un dulce valsecito. (2000: 332)

O como ocurre en “Un corazón como una casa” (2000: 349), texto en el cual la voz enunciativa elabora desde la admiración una imagen de la palabra del granadino Luis Rosales

Hablabas, en tu casa encendida, como si las palabras fueran libres, como si fueran dueñas de su historia, (...) Oírte fue como escuchar al mar y comprenderlo. Sé que en algún rincón del compasivo cielo tú y Manolo Rivera debéis estar charlando con Onetti, mientras Rulfo sonrío sin decir palabra.

“Buenas tardes, Juan Ramón” (2000: 340) también rescata en la voz lírica el misterio de la naturaleza sonora en la palabra. Como en la mirada manriqueña, la imagen de la navegación vuelve a predominar y muestra de qué modo la voz lírica busca habitar la morada del lenguaje:

Supiste ver y oír como ninguno: los pájaros, los árboles, las fuentes. Tu mirada era un largo pentagrama. Navego entre tus versos mejor que por las olas y respiro más hondo en tus endecasílabos que entre la tibia brisa del oxígeno.

En un enunciador que evoca la palabra de Pablo Neruda

Todo sonaba mágico y primario en el gran caracol de tus poemas. (...) Debajo de las nubes de Isla Negra a la orilla de un mar que te reclama, oigo el eco auroral de tus palabras...

Música y palabra poética se han unido, lejos del lenguaje en desamparo, al que aludíamos en el Capítulo 4, como se observa en ¿Cantan los astros para tí, Darío? (2000:332)

Fuiste la melodía hecha palabra: ...qué canción asombrosa la de tus adverbios, qué trino fulgurante el de tus verbos. Tus adjetivos suenan a nocturnos, los nombres son cantatas, incluso los humildes relativos tararean un dulce valsecito. (...) y el azul desde entonces sonó en re y las olas se izaron como arpas.

El legado, la herencia que se inició con los juglares y con Manrique permite la identificación de una jerarquía de “título nobiliario en el discurso cortesano (sólo adjunto a reyes, usado para dirigirse a un superior o posición de autoridad en la nobleza) hacia Miguel Hernández. El enunciador declara de imposible comparación “con toda flauta o dulzaina” que intentase competir con un verso hernandiano y es manifiesta la admiración de la voz lírica hacia el verso “Por desplumar arcángeles glaciales”, al que toma como rasgo modélico, como se lee en “¿Querriais hacerme el honor, sire?” (2000: 346)

Caballero, no sé qué hacer para acercar mi voz a vuestra altura (...) vuestros verbos auxilian las palabras como si fueran ángeles guardianes, (...) permitid que por una vez pueda escribir un verso como éste: “por desplumar arcángeles glaciales”. Bien pensado. (...) mi señor don Miguel Hernández para qué necesito yo repetir ese milagro. Escrito esta para siempre. Gracias os sean dadas, Príncipe.”

Finalmente, el discurso aguirreano cierra con el texto titulado Anónimos (2000:350), con el realce de fragmentos de juglaría, los que -aún ausente el nombre de poeta- la estrategia busca jerarquizar sólo el oficio de poeta

Sois los dueños del habla, los amos de la lengua: y no os conozco. No sé nada de vuestra vida, ignoro por completo quiénes fuisteis. Sé, sin embargo, qué os lo debo todo.

(...) ¿Quién sería el Conde Arnaldo? Quién sería, quién el mágico poeta, el músico secreto que cantó por primera vez: ¿Qué pájaro será aquél /que canta en la verde oliva?/Corre y dile que se calle/que su canto me lastima.”

La afectividad que mantiene la voz enunciativa con sus voces dialogantes internas y la admiración que le provocan los escritos del homenajeado (observable, por ejemplo, en frases como “lo leí en tus textos” o “lo he podido leer en tus novelas”) constituyen rasgos correspondientes a los elogios, materializados en una búsqueda de apropiación de una *palabra de poeta*, como forma de legado generacional y oficio hermanado en el tiempo.

El sujeto enunciativo lírico de *Los maestros cantores* reescribe con originalidad la tradición literaria, vinculándose amablemente con ella; se advierte la distinción de aportes propios de la escritura aguirreana, desde los cuales queda configurado como creación un procedimiento por el cual -desde una fraternidad literaria compensatoria en un juego de identidades- se instalan los pares, las voces poetas de un diálogo ficticio en un sólido ejercicio de lenguaje poético.

Capítulo 6: Conclusiones

Al llegar a este punto en el desarrollo de nuestro tema elegido, en el capítulo final presentamos los aspectos interpretativos que consideramos más relevantes relativos al proceso seguido, aspectos que registramos como una evidencia aportada a favor de la hipótesis planteada oportunamente.

Desde las páginas precedentes el diseño final de nuestro trabajo puede leerse como el resultado de una construcción cuya traza “arquitectónica” ubica a la poeta Francisca Aguirre en el campo literario de mediados de siglo XX con dos rasgos que se exhiben claramente: su trayectoria transgeneracional y su exclusión del canon literario dominante en épocas anteriores a la década del '70. Este carácter marginal fue uno de los acicates de su literatura en tanto se trata de una trayectoria poco explorada por la crítica -aunque no por ello menos valiosa-, trayectoria en un territorio del que formaron parte también otras poetas españolas de la misma época-.

En un nuestro plan de abordaje de los textos imagínese el lector (en aquella traza a la que hicimos referencia) un arco de medio punto y dos categorías teóricas que constituyeron los pilares de nuestro marco teórico:

1. La “*crisis de la experiencia*” (de raigambre filosófica)
2. La “*crisis de la representación*” (de naturaleza estética)

Esta opción para el diseño de la investigación estableció una puesta en diálogo entre tales categorías y la doble crisis se dinamizó en el cruce con la antinomia existencial buberiana (intemperie y aposento). Estas relaciones configuraron para nuestro análisis un aporte para la elección de los términos de *desamparo/ morada*, a partir de cuyas tematizaciones se tramitaron las obras de la autora de Alicante desde la complejidad de un discurso poético cuyos enunciados manifestaban aquellas crisis.

Dichas tematizaciones que se segmentaron en los textos interactuaron con las categorías de modo comparable, estrategia que permitió observar los efectos de contraste

y también los de mitigación o atenuación en las figuras retóricas, en el marco del establecimiento de una estrategia general constituida por la relevancia de la antítesis.

De esta manera y tal como lo expresamos en el capítulo de la Introducción de la tesis, nuestra propuesta ha planteado un modo de situarse en un mundo poético —el aguirreano— cuyo enfoque de sesgo general existencialista definimos con el título “Entre el desamparo y la morada: la obra de lenguaje de Francisca Aguirre”.

En dicho modo “situado”, hemos explorado una relación tematizada de dos ámbitos: el de la *intemperie*, denominación que dimos a la metáfora del estado existencial de *desamparo* (cuya raíz filosófica y existencial es la “crisis de la experiencia” y “de la representación”, a la que se suma el condicionante histórico de la posguerra española) y el de la *morada*, como la denominación que muestra una reversión o cambio respecto de aquel estado inicial.

Dos dinámicas que interpretamos para la escritura aguirreana, cuya construcción sobre bases sólidas permite observar que para el diseño de la voz enunciativa la autora abrevó en el tiempo, en la infancia, en el mito como tres formas de la alteridad. Nos referimos a tres formas a través de las cuales hemos procurado argumentar que en los enunciados se presenta un sujeto enunciativo lírico en la gestión de la modificación de su fisonomía: por un lado, desde el desasosiego por la percepción de un “auto-desconocimiento” como sujeto interno, hacia la búsqueda de una morada en otras voces.

Dicha trayectoria en la escritura aguirreana quedó verificada por un lado, en la ejecución de las variaciones y de los vaivenes entre la memoria y el olvido, la lozanía y los desperdicios, la infancia y la vejez y una multiplicidad de voces a partir de la instauración de un interlocutor de ficción, con la asunción de antropónimos (como Francisca o Penélope, que habilitan el juego dual enmascarado del sujeto enunciativo), la Troyana o la Vigía; por el otro lado, desde los nombres de poetas asumidos para los diálogos interiores, en la dinámica de *morada*, fundamentalmente en *Los maestros cantores* (2000). Cambios a través de los cuales ha sido posible advertir la densidad interna de dicho sujeto enunciativo lírico, entre diferentes recursos, como la estrategia de escritura intertextual, entre otros.

La experiencia de *desamparo* queda de manifiesto a través de una constelación temática disfórica, cuyas imágenes más significativas son: la circularidad asfixiante, la profundidad meditativa (representada principalmente en imágenes como el hueco o el vacío) y el desperdicio, sustantivo elegido para una imagen que definió la dificultad o imposibilidad de nombrar la experiencia, la cual no puede ser evocada o reconstruida por la memoria y lo hace desde sustantivos y adjetivos inespecíficos como el “resto”, las sobras o el “aquel aquello” (proveniente (como mencionamos oportunamente) del intertexto hernandiano, especialmente utilizado en un texto aguirreano de 2007, *Nanas para dormir desperdicios*).

Recuérdese que el abordaje de nuestro tema desde la mirada de una crisis de subjetividad nos permitió explorar la identidad perdida en un sujeto enunciador cuya mirada aparece como una experiencia que busca “abrigo”. Dicho abordaje tenía en su base la instalación desde una problematización sobre la identidad, tema sobre el cual el crítico español Cabo Ansequinolaza había desarrollado las dos versiones del lenguaje poético en un sujeto hablante que se enajena en diversas formas de ficcionalización interna.

Nuestra hipótesis entiende que la aguirreana se constituyó como una escritura que tematizó una intemperie y la marginación en la que quedó su obra en los primeros tiempos construyó, paradójicamente, un espacio en el cual su escritura -entre la de otras poetas- logró conjugar temas, como los de la infancia o el mito, en clave de conflicto inherente a lo humano.

Con la influencia benjaminiana se había comprendido que en la “crisis de la experiencia” radicaba un empobrecimiento en las formas por medio de las que dicha experiencia podía ser representada. Este rasgo había variado significativamente hacia una depreciación de lo comunicable como acceso al relato de una experiencia que, en el lenguaje, se manifestaba en formas diversas de enmudecimiento. Frente a esta forma de crisis, con nuestra propuesta planteamos que el enunciador lírico aguirreano se constituyó en un sujeto desasosegado y problemático, en una experiencia de autopercepción solitaria representada en la mítica tragedia solipsista de Narciso.

Por el contrario, como dispositivo de fuga, en su intento por salir de la intemperie, este sujeto enunciador lírico del mundo ficcional aguirreano se movilizó desde aquella autopercepción solitaria hacia nuevas formas del autodiálogo. En las derivas de esta nueva voz lírica se manifiestan, en una primera instancia, una relación entre un “yo” y un “tú”, configurada desde el personalismo dialógico que aportó la antropología buberiana, entre cuyos rasgos el filósofo destacó las palabras primordiales o fundamentales del lenguaje constituidas por pares de vocablos, uno de los cuales es el Yo-Tú.

En el juego de esta relación con el Tú (es decir, con el otro) el Yo adquiriría su subjetividad, una percepción subjetiva cada vez más segura, entendida como la de una conciencia gradual del tú sin ser el mismo. En esa convivencia del par, -como expresó el filósofo- “el lenguaje se completa al prolongarse en el discurso de su réplica”, discurso en el que “(...) La palabra de la invocación y la de la respuesta viven en un mismo lenguaje y están, no solamente en relación, sino en leal intercambio” (Buber, 1984:80)

En la dinámica que hemos denominado del *desamparo* destacamos en las obras aguirreanas que los principales rasgos se organizaron como autodiálogo interno, una estrategia de duplicidad en el marco de una acentuada presencia de la soledad. En los enunciados en los que se advierte una rememoración y el vínculo con el pasado, la circularidad y el encierro dibujan en la materialidad textual el desasosiego del corazón; la búsqueda permanente de respuestas que pretende el sujeto enunciador convive con las imágenes de la herida, las lágrimas y el mar y, finalmente, con la configuración del desperdicio se instaló, como una clave de interpretación, el registro de una materialidad residual, oculta en la memoria enunciativa.

Bajo el signo del conflicto quedaron agrupadas también las estrategias de las voces míticas (principalmente la figura de Penélope), la de la música lejana o inaudible y la del recuerdo de una voz cuyos sonidos no se advierten claramente, en términos que transitan por una dilución extrema de la imagen representada, detectada a partir de la presencia de deícticos y de terminaciones verbales correspondientes a la primera y segunda personas.

Con la nueva modalidad de la búsqueda de *morada*, en la estrategia de escritura aguirreana se advierte el cambio hacia un diálogo con el otro, modalidad caracterizada por un vínculo entre un sujeto enunciador lector y una imagen de poeta, actividad dialógica ficcionalizada que es objeto de reflexión y, por momentos de homenaje, por parte de la voz lírica.

Desde nuestro punto de vista, Francisca Aguirre logra configurar con los movimientos de la subjetividad enunciativa, en el *desamparo*, las formas representativas de la carencia y progresivamente, realiza un desplazamiento hacia las formas de una *morada* para la voz lírica dialogante.

En ambas tematizaciones, con diversos rasgos, se trata de una construcción hacia la otredad, cuya voz ficcional es diferente del sí- mismo, una voz que se interroga desde la autorrevelación de sus enunciados, en un espacio hablante propio, en vínculo con una segunda persona, un “tú” como imagen proyectada del sujeto, en oscilante dualidad.

Consideramos que el segundo momento, al que hemos distinguido como una “búsqueda de morada” es una forma de instalación del sujeto enunciativo en una estrategia de reconocimiento de autores admirados dentro del campo. Así posicionado, el lenguaje con *identidad de poeta* inicia un diálogo con sus “frates”, término latino abarcador desde el hermano de generación hasta el sentido amplio de amigo y aliado, que formará parte de un “linaje” como forma de viaje cultural entre pares que se vinculan a través de una temporalidad literaria.

Al analizar las dinámicas de la *morada* se advierte que, frente a una identidad inicial que se experimentó como problema, la nueva propuesta en Aguirre aparece destinada a privilegiar una estrategia de “fraternidad compensatoria” en la búsqueda ficcionalizada -a través de sus enunciados líricos- más que una construcción de genealogía. Consideramos esta estrategia de “fraternidad compensatoria” en el sentido en que puede expresarlo una reorganización de la identidad lírica (problematizada y en crisis frente a la extrañeza ante la propia imagen) hacia la configuración de una comunidad de aliados en el lenguaje, la cual -como expresamos- es principalmente evocada en *Los maestros cantores*. (2000)

Desde el punto de vista de las tematizaciones, nuestra revisión ha determinado que el sujeto enunciador lírico inició su recorrido desde el extremo de carencia y de extrañeza ante una identidad marginal (la del *desamparo*) hacia otra instancia con la búsqueda de una *morada* que se encuentra en el lenguaje mismo, con una poética de pares en una circulación simbólica de siglos por aquel “manriqueño río del idioma”.

El aguirreano se perfila como el discurso lírico en cuyos enunciados la configuración del lenguaje aparece oscilante entre dos modos de construcción enunciativa: entre la de un sujeto lírico de identidad solitaria y la de una modalidad de “poeta dialogante” entre maestros de la palabra, ambas identidades vicarias para una voz en cada nombre con el que se ha buscado dialogar.

El proceso recorrido que articuló los dos momentos de la manifestación del discurso lírico pone de manifiesto que una imagen de poeta solitario, de palabra en precariedad arrastra el conflicto con su propia alteridad y, a su vez, en otra magnitud de dicho proceso convoca otra imagen de poeta en despliegue de diálogo.

Si consideramos estas formas dialógicas con *el otro*, las interrogaciones con reminiscencia elegíaca se construyen ahora como razones para el vínculo, desde las que el sujeto enunciador buscó comprender la vida desde los pliegues del tiempo, de la niñez, del amor. Así, desde el punto de vista del oficio de la palabra, dichas interrogaciones aparecen como estrategias de escritura que configuran y amplían un encuentro poético con el otro -que es él mismo-, al buscar pretendidas respuestas.

Frente a la incapacidad inicial de nombrar la experiencia (“oyes sin entender”) de la primera etapa, la estrategia principal de la morada se hace presente con la señal de su recuperación, a partir del nombre de pila de los pares, poetas “dialogantes”.

Desde el inicio de *Los maestros cantores* las aseveraciones reseñadas se organizaron como actitudes dialógicas –desde y hacia el sí mismo- favorecedoras de reflexión, de admiración y en algunos casos de reproche o queja (como ocurre con el texto de Teresa de Cepeda), a quien el sujeto lírico cuestiona el imperdonable destiempo –o la

deshora- de su nacimiento, “atraso” que le impidió “compartir” diálogos con Vallejo o Machado, entre otros ejemplos.

El trabajo de citación y el de las reelaboraciones es otra de las estrategias en los textos aguirreanos, tanto a través de la alusión como de las relaciones compatibles con el texto fuente, en los que el sujeto enunciador lírico contradice o refuta lo apelado por otro enunciador.

A través de los diversos ejemplos proporcionados por las citas poetizadas o narrativizadas, el sujeto enunciador evoca y pone en práctica el ejercicio creativo de la intertextualidad, que se conjugan con la interrogación y la afirmación como estrategias de encuentro con la palabra del otro. Lo hemos señalado con enunciados que siguen la palabra por rastros diversos, como lo especifican algunos ejemplos: “...seguí ese rastro entre tus versos, ausculté tus palabras”; “en tus versos las interrogaciones hacían guiños”; “era como tú me lo habías contado”; “lo leí en tus versos” ; “ya estás, amigo mío, donde habita el olvido , pero cuando me acerco hasta tus versos siento que sigues esperando”; “¿cómo es que siempre que te busco encuentro al otro?”, como algunos de los textos en cuyos ejemplos se convoca al reconocimiento a partir de las reelaboraciones.

Las alusiones al escritor con quien se habla de modo figurativizado o a quien se homenajea (a través de la evocación de otro texto recordado) desde la lectura explica, desde la insistencia de las interrogaciones, una señal de reconocimiento de una legitimación que realiza el enunciador interno, proceso que podemos interpretar en los textos de Francisca Aguirre como una positiva manifestación de un saber del oficio de escribir, compartido con los pares.

Frente a la poética aguirreana consideramos estar en presencia de una construcción de lenguaje que despliega con su estrategia “compensatoria” (través de las dedicatorias, los epígrafes, las temáticas y las figuras retóricas) el restablecimiento del desequilibrio iniciado con un *desamparo* que evolucionó hacia una *morada* del lenguaje, con una palabra sustentable en la figura de los pares “cantores”.

La originalidad de Francisca Aguirre aparece determinada por la opción por un “elenco” (perteneciente a una línea de la tradición literaria, no sólo española), un lenguaje entre cuyos nombres la voz enunciativa se “abriga” en su “morada”. Una morada concebida como un “sitio” en el que se escribe con prácticas intertextuales, alusiones e imágenes el oficio desafiante de un modo de reescritura de la tradición – el aguirreano-, modo que *ab initio* se caracterizó por un entorno de rasgos adversos que pudo, finalmente, traducirse en una obra poética de relevancia.

La de Francisca Aguirre no es una palabra errante, vagabunda; es una voz lírica cuya obra poética parece migrar desde la etapa de una “travesía del enmudecer” de un sujeto enunciativo solitario, carente de experiencias comunicables, entre la soledad de las lágrimas y las reflexiones como entorno propicio para la autopercepción en desamparo. Para llegar a otra etapa en la cual la experiencia de lenguaje puede ser restituida, en una primera instancia entre un “tú” y un “yo” como estrategia narcisista y posteriormente, con la de un diálogo con el otro, en una cofradía en el lenguaje.

Es posible concluir que en su experiencia transgeneracional la autora de Alicante ha inscripto una nueva reescritura en la forma de operaciones textuales que modulan en los enunciados de su discurso la presencia de un sujeto interno, cuya poética reencuentra el sendero que la salva del desamparo y hace de la lectura-escritura una construcción hermanadora, sancionada desde una alteridad dialógica.

La presencia de la poesía aguirreana se había instalado entre vaivenes, como una voz “extranjera” por el desamparo en que la sumió su tiempo contemporáneo; como la de una poeta en silencio, pero al abrigo de la lengua española, mientras habla su escritura; como una poética situada entre las márgenes de un tiempo de “niña de la guerra” con algunos pocos libros que desarrollaron su vocación y otro tiempo de voces femeninas firmes que, apartadas del canon, lograron -como Aguirre- reconocimiento posterior.

Su voz lírica tematiza la intemperie que caracterizó una modernidad tardía y por ese mismo desamparo se refugia en una morada literaria que configuró con su obra, en la que la estrategia de la filiación, la de los “padres textuales” no constituyó su clave más importante como voz lírica, sino la de una propuesta cuyo signo específico se caracteriza

por la hermandad o filialidad con su grupo de pares, en cuyo abrigo aquel desamparo quedó compensado.

No se ha procurado necesariamente una pérdida del linaje o de una trayectoria determinada; tampoco adscribe la morada del lenguaje a una proclamación ad infinitum del nombre propio, sino que su obra privilegia la conciencia de una poética de aliados, en un recorrido que se comparte desde una voz lírica en bivocalidad, en la figura de variados “navegantes” y algunos “náufragos”, para los que el silencio ha sido “más vasto que el océano”.

El eco de la pregunta benjaminiana que inquiría acerca de en qué podría convertirse aquella experiencia muda para volverse comunicación nos ha remitido en Francisca Aguirre a las palabras perdurables de la experiencia como un diálogo interno fecundo, a través del cual se comparte y comunica el legado de un *oficio*. Un oficio de poeta entre los pares, el de penumbras y de luces, un legado de palabras, lugar en donde parece radicar la plenitud de la comprensión aguirreana del lenguaje poético, tal como su autora lo expresó en “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. (...)
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.

(“Navegantes” / *La otra música*, 1977)

NOTAS

¹ En este fragmento del poema de Aguirre se observa la intertextualidad con el machadiano “Y esos niños en hilera...” en *Soledades*, texto en que el leemos: ¡Y esos niños en hilera/llevando el sol de la tarde/en sus velitas de cera! En el caso del poema aguirreano, se apela al recurso intertextual para un contexto diferente.

² La autora comenta: “No había libros. Lo único que se podían conseguir eran copias a máquina de algunos poemas. (...) Por este sistema obtuve copias de poemas de Hernández, Lorca, Machado, Alberti, León Felipe, Otero, Celaya. (1995:124). (...) Allí encontré *Nada, La familia de Pascual Duarte, 24 horas en la vida de una mujer* (...), menos mal que los clásicos son muy persistentes y un buen día me encontré leyendo a Quevedo, a Cervantes, a Lope, a Garcilaso. Y se quedaron a vivir conmigo.” (*Espejito, espejito*, Aguirre, 1995:122).

³ Dadson, Trevor. *Breve esplendor de mal distinta lumbre*. (2005) Estudios sobre la poesía española contemporánea. Colección Iluminaciones. Ed. Renacimiento (2005:49)

⁴ Prieto de Paula, Ángel. *Las moradas del verbo*. (2010) Poetas españoles de la democracia. Madrid, Calambur.

⁵ Así expresa su compleja pertenencia a una generación: “tardé mucho en conformarme con lo que escribía, porque siempre me parecía que adolecía de alguna falta. Por eso soy una desfasada generacional.”. Este aspecto coloca a su trayectoria transgeneracional en un marco de difícil catalogación.

⁶ Prieto de Paula, Ángel. *Las moradas del verbo*. Madrid, (2010:18).

⁷ Cano Ballesta, Juan. *Nuevas voces y viejas escuelas en la poesía española. (1970-2005)* Granada: Atrio.

⁸ Recordemos la importancia de Cernuda en el carácter ficcional otorgado al sujeto poético y la que le otorga al monólogo dramático (tomado del modelo anglosajón), con influencia en los poetas del setenta.

⁹ Expresa Aguirre: “Entonces me pareció que no estaría mal contar la odisea de Penélope, en lugar de procelosos mares, del comedor a la cocina, de la cocina al cuarto de baño, del cuarto de baño al mercado y a la escalera, de algún modo para decir que la soledad y el abandono no es solamente el lugar del hombre, sino que también puede ser una aventurera del infortunio que es, en general, el papelito que nos ha tocado a las mujeres. “(1995 :81)

¹⁰ En “*Silencio y marginalidad. Apuntes sociológicos sobre la ausencia de la mujer en las grandes antologías españolas de poesía del último tercio del siglo XX.*” Confluente Vol. IX, N°2, 2017, :70-81, ISSN 2036-0967, DOI:<https://doi.org/10.6092/issn.2036-0967/7777>, Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne, Università di Bologna.

¹¹ Francisca Aguirre obtiene por *Ítaca* en 1971 el Premio de Poesía “Leopoldo Panero” y en el 2004 la editorial BOA publica nuevamente esta obra en traducción al inglés de Ana Valverde Osán. En 1977 llega el galardón “Ciudad de Irún” por *Los trescientos escalones* (1977) y en 1995, luego de un silencio de publicaciones, se la reconoce con el “Premio Galiana” por su único libro de relatos *Que planche Rosa Luxemburgo* (1995). También obtiene el premio “Esquíu” por su libro de poemas *Ensayo general* (1996) y el Premio “María Isabel Fernández Simal” por *Pavana del desasosiego* (1999). *Ensayo General Poesía completa (1966-2000)* ganó en 2001 el premio de la “Crítica Valenciana” al conjunto de su obra. Con el premio “Ciudad de Valencia” nuevamente la Institución Alfonso El Magnánimo la reconoce por *Nanas para dormir desperdicios* (2007), traducida al valenciano, inglés, francés, italiano y portugués. Por *Historia de una anatomía* (2010) Francisca ha sido la ganadora del Premio Internacional de Poesía “Miguel Hernández” en recuerdo y homenaje a la vida del poeta oriolano y su dolorosa vivencia en la cárcel hasta su muerte en 1942, cuyos rasgos se vinculan con las experiencias intensas de Francisca tras la muerte de su padre. Por esta misma obra Aguirre recibió en 2011 el Premio Nacional de Poesía.

¹² Espinoza Elías, Diana. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje

¹³ En un trabajo de mi autoría, hago alusión al “desperdicio” en otra obra de Aguirre, *Nanas para dormir desperdicios* (2007), texto en el cual se desarrolla el tema de la memoria y en el que se presentan poemas sobre este simbolismo del vestir en “Nana del envés” (2007:15), “Nana de los cordones” (2007:33) o “Nana de los pingos” (2007:35).

¹⁴ Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos I*, (1973) Madrid, Taurus, en el que se incluye *Experiencia y pobreza* (trad. Jesús Aguirre). *El narrador* (1991) Reedición (trad. Roberto Blatt), Madrid, Taurus y *Estética y política* (Editorial Las cuarenta, Buenos Aires, edición 2013.)

- ¹⁵ Buber, Martin. (1952) *¿Qué es el hombre?* México, FCE. A través del desarrollo de la obra, el filósofo considera el sentido de la soledad como rasgo fundamental en el que el hombre se verifica como problema y sólo desde ese lugar puede encontrar significado y valor para su vida.
- ¹⁶ Jay, Martín. *La crisis de la experiencia en la era postsubjetiva*. (2001) Trad. Silvia Feherermann en *Prisma*. Revista de historia intelectual N6. Conferencia en el Goethe Institut, Buenos Aires.
- ¹⁷ Jay, Martín. (Ibidem nota 16).
- ¹⁸ Benjamin, Walter. *Textos esenciales*. (2014). Ediciones Lea.
- ¹⁹ Benjamin, Walter. *Textos esenciales*. (2014:45). Ediciones Lea.
- ²⁰ Benjamin, Walter. *Estética y política*. (2009:26)
- ²¹ En Walter Benjamin, en ningún caso significa la “desaparición” de la experiencia o su atrofia, sino que refiere al sentido de falta de eficiencia de un tipo de construcción y transmisión de la experiencia en la cual han caducado los medios tradicionales.
- ²² En Archivo Chile. (2003) Web del *Centro de estudios “Miguel Enríquez” CEME*.
- ²³ Se refiere a uno de los poemas baudelerianos de *Esplín*, cuya publicación original data de 1869.
- ²⁴ Foucault, Michel. (2002) *Las palabras y las cosas*. Bs. A., Ed. Siglo Veintiuno, Cap.2. La prosa del mundo.
- ²⁵ Foucault, Michel. (2002) *Las palabras y las cosas*. Bs. As, Editorial Siglo Veintiuno.
- ²⁶ Nos referimos al trabajo de Cabo Anseguinolaza titulado “Entre Narciso y Filomela. Enunciación y lenguaje poético”, en *Teoría del poema: la enunciación lírica*. Amsterdam: Rodopi. (pp11-38.)
- ²⁷ Espinoza Elías lo explica en su artículo “El sujeto enunciador lírico: aproximaciones a su problemática” en el que destaca la importancia de entender cómo se construye dentro del discurso el sujeto enunciador lírico, “sujeto poético” o “voz lírica”. Prefiere emplear “sujeto enunciador lírico” al hablar de la poesía contemporánea, pues “remite a una clara conciencia que el poeta establece con su obra de crear un sujeto que tiene voz y desde el texto mismo reflexiona sobre su propia naturaleza poética”. En su artículo citado, remite a formulaciones de Cabo Anseguinolaza sobre el tema.
- ²⁸ Sobre este rasgo, Smith, citada por Casas, se manifiesta sobre la condición de representación como “ausencia, como reverso necesario de la nostalgia de un lenguaje no basado en la servidumbre siempre deficiente e ilusoria respecto de la realidad. Esa añoranza del lenguaje original es una de las claves de la reflexión poética desde el Romanticismo, como manera de reformulación del mito del lenguaje primitivo.”
- ²⁹ Sobre este mismo aspecto, Martínez Bonati ha expresado que “la lírica no es un hablar acerca del hablante sino la manifestación del hablar consigo mismo –el lenguaje- en soledad”.
- ³⁰ Véase en “¿Enunciación lírica?” de Pozuelo Yvancos, José M. (1998:56) en *Teoría del poema: la enunciación lírica*.
- ³¹ Se cita en Pozuelo Yvancos, *Teoría del lenguaje literario*. (vid. F. Martínez Bonati, 1981:76)
- ³² González, Angel Abuín. En: *Teoría del poema: la enunciación lírica*. (1988) Diálogos hispánicos, editores F. Cabo Anseguinolaza, Germán Guillón, Amsterdam, Rodopi. (Págs. 11-134)
- ³³ Scarano, Laura. *Vidas en verso: autoficciones poéticas*. (Estudio y antología) UNLITORAL, 2014.
- ³⁴ Aguirre, Francisca. *Espejito, espejito*. (1995) San Sebastián de los Reyes, Universidad Popular, (1995:97). Algunos de los conceptos que aquí se vierten están vinculados a mi proyecto de Tesis doctoral, sobre aspectos específicos de la poética de Francisca Aguirre.
- ³⁵ La frase pertenece al verso correspondiente al poema “Estatua sedente”, de la segunda parte de *La otra música*. (1978) Todas las citas sobre las obras aguirreanas se hacen por la edición correspondiente a *Ensayo General (Obras Completas)* Madrid, Calambour, (2000:189)
- ³⁶ Maestro, Jesús. “La expresión dialógica como modelo comparatista en el discurso lírico de J. L. Borges y Fernando Pessoa (Hacia una crítica de la razón dialógica)”. En Diálogos hispánicos. *Teoría del poema: La enunciación lírica*. (1998), Amsterdam: Rodopi.
- ³⁷ En los versos de la silva “El sueño” leemos (...) los arroyuelos puros / se adormecen al son del llanto mío / y a su modo, también se duerme el río. / (...) yo tu quietud molesto con mi llanto”
- ³⁸ Como expresó Emilio Miró en Mester de Vida, en el prólogo a la Edición de *Poesía completa* (1972-2000) de Aguirre, el corpus presenta unas líneas temáticas que se han mantenido más o menos constantes a lo largo de toda su producción, a la que define como “una poesía de la vida, del tiempo, de lo precedero y de lo perdurable, (...) aúna la verdad, el temblor de quien, antes de escribirla, la ha sufrido y la ha gozado, ha sentido el frío aniquilador de la orfandad absoluta y la calidez sobrecogedora de la pasión irrenunciable. Y entre uno y otra, el consuelo, la salvación de la música, de la literatura, de la poesía” (Miró, 2000:23)

³⁹ Psicológicamente, se explica que cuando ocurre algo inesperado que nos hace sentir amenazados o bien cuando nuestros planes no se cumplen, es frecuente que surja el desasosiego. Muchas veces el desasosiego aparece sin razón aparente y una de las causas de estos cambios repentinos de ánimo puede estar relacionado con cuestiones químicas, aunque, por otro lado, su causa se encuentra en asuntos que la persona no ha resuelto y que están ocultos en lo más profundo de su ser.

<https://definicion.de/desasosiego/>
[biblioteca](#) virtual Cervantes

⁴⁰ Al respecto, algunas consideraciones sobre el concepto de intemperie desde la perspectiva buberiana ya hemos desarrollado en el Marco Teórico.

⁴¹ Todos los ejemplos están tomados del volumen *Pavana del desasosiego* (1999), perteneciente a *Ensayo General*. Obras Completas, Ediciones Calambur.

⁴² Este caso es estudiado por Ricardo Senabre en el soneto gongorino “Mientras por competir con tu cabello”, citado en la obra de Fernández, *La intertextualidad literaria*, (pp.2001 :86)

⁴³ La obra del escritor Fernando Pessoa (1888-1935) constituye un antecedente importante para la obra aguirreana por constituir, en muchos aspectos, una filosofía del desasosiego. Sus textos con las máscaras en las que se ocultaron heterónimos, como en *El libro del desasosiego* (escrito bajo el de de Bernardo Soares); refleja la tarea del hombre frente a la vida humana y sus contradicciones, la conciencia de ser “seres limítrofes” encerrados, la eternidad frente a lo precedero, el ritmo arrollador de la modernidad, entre otros.

⁴⁴ Nos referimos al “Cántico espiritual” entre el Alma y el Esposo, de San Juan de la Cruz: Ay, quien podrá sanarme! No quieras enviarme/ de hoy ya más mensajero, /que no saben decirme lo que quiero. /Y todos cuantos vagan/de tí me van mil gracias refiriendo/Y todos más me llagan, /Y déjame muriendo/Un no sé qué que quedan balbuciendo”. (1956) Clásicos, Buenos aires, Alfonso Reyes (et alia).

⁴⁵ La temática del desperdicio se aborda en *Nanas para dormir desperdicios* (2007) Madrid: Hiperión, obra que le valió a la autora *el Premio* “Valencia” de Poesía otorgado por la Institució Alfons El Magnánim.

⁴⁶ Nos referimos al autor d’ Espèces de Espàces, el francés Georges Pérec, en 1974. Fue publicado en español en 1999 por Ed. Montesinos.

⁴⁷ La frase pertenece a Jesús Camarero (Universidad del País Vasco) en el texto “Escritura, espacio, arquitectura: una tipología del espacio literario”.

⁴⁸ Conferencia de Heidegger en 1951, en Darmstadt, titulada **Construir, habitar, pensar**.

⁴⁹ Arturo Casas destaca en el motivo de las ruinas en la llamada “poesía de ruinas”, aspectos en los que “el yo lírico visita y recuerda, (...) y “contrapone a la soledad de este presente”, al mismo tiempo que “se reconoce un concepto entonado por los siglos⁴⁹ del orden de ¿qué paso en este lugar? pero además, cómo me afecta lo que pasa y cae en el olvido”.

⁵⁰ Refiere a José María pozuelo Yvancos en *Poética de poetas*. (2009). Teoría, crítica y poesía. Madrid: Biblioteca Nueva.

⁵¹ Machado, Antonio. (1925) *Reflexiones sobre la lírica*. Texto en el que, entre otros conceptos, se replantea la exacerbación del yo en el arte.

⁵² A diferencia de la imagen de Narciso – el otro yo en la imagen del agua-, la imagen de Filomela triene preeminencia de la dimensión musical, “el sustrato acústico”, “el propio júbilo”, que míticamente representa la salvación de las hermanas al transformarse en pájaros y posibilita analizar en los textos la configuración general de una imagen del canto como palabra poética, pájaro- palabra con trino melodioso “fulgurante manifestación de la expresividad que permite el lenguaje”.

⁵³ Las dos identidades que se constituyen como “un problema del sujeto que siente la extrañeza fatal ante la imagen propia” (1998:20) aparecían expresadas como la versión del “afán por una expresividad pura, ajena lo conceptual, desprendida de lo enunciativo y del yo poético tradicional” (Diana Elías, 73).

⁵⁴ Sobre este rasgo, Smith, citada por Casas, se manifiesta sobre la condición de representación como “ausencia, como reverso necesario de la nostalgia de un lenguaje no basado en la servidumbre siempre deficiente e ilusoria respecto de la realidad. Esa añoranza del lenguaje original es una de las claves de la reflexión poética desde el Romanticismo, en la manera de reformulación del mito del lenguaje primitivo.

⁵⁵ Hall (2003) concibe las identidades como un punto de encuentro interpelante entre discursos particulares y “procesos que producen subjetividades que nos construyen como sujetos susceptibles de “decirse”. De tal modo, las identidades son puntos de adhesión temporaria a posiciones subjetivas que construyen las prácticas discursivas. (Hall, 2003:20)

⁵⁶ Recordemos que, según los gnósticos, el aedo era el alma universal principio activo del mundo que idea las cosas y de acuerdo con su idea fue haciendo. El mito del demiurgo implica la idea del bien como la primera de todas las ideas, con la diferencia de que en la filosofía platónica se convertía en demiurgo de su propia ficción, en un ser que afrontaba la tragedia de seguir viviendo.” El demiurgo como creador y ordenador del mundo material con Hegel se convierte en el propio proceso del pensar, al que transforma en fuerza independiente.

⁵⁷ Acerca del diálogo intertextual, Juan Montero observa su constitución como “diálogo entre dos textos, uno que se desarrolla íntegramente ante la vista del lector y otro que se presenta como fragmento desgajado de una totalidad ausente, pero de algún modo representada” (Montero, 1997.)

⁵⁸ La primera referencia del título de la obra, con la *alusión* como figura de pensamiento por sustitución, se presenta como una propuesta de apelación a conocimientos previos del receptor, con un anclaje en la figura de aquellos músicos, maestros cantores de origen alemán, organizados en gremios de artesanos y comerciantes de clases prósperas entre los siglos XV y XVI, continuadores de las tradiciones. Se dedicaron al canto y a la poesía con una estricta organización jerárquica, distinguiéndose los Maestros cantores (que creaban las nuevas melodías), los poetas, los oficiales cantores, y finalmente, los aprendices y los poco familiarizados con las reglas de composición.

⁵⁹ Cfr. Capítulo sobre marco teórico.

⁶⁰ Ya señalado en nota 26, en la imagen de Narciso y Filomela.

⁶¹ Machado, Antonio. *Nuevas canciones*. (1924) Poesía y Prosa, Tomo II. Poesías completas. Madrid: Espasa Calpe.

⁶² Ferrero, Graciela (2017:1), en la ponencia titulada “De homenajes y profanaciones”, Congreso de Hispanistas en Jujuy

⁶³ En la “Elegía a Enrique Menéndez”, Gerardo Diego presenta de este modo a la muerte:
Abajo, los poetas,/Jardineros terrestres./Cantamos y cortamos/Las flores del poniente./Las del alba tú solo,
/Las cosechas celestes/Del jardín de la vida,/Tras el mar de la muerte”, citado en *La elegía funeral en la poesía española (generación del 27)*, texto de Eduardo Camacho Guizado.

Fuentes

Poesía

AGUIRRE, Francisca. (1972) *Ítaca*. Madrid, Cultura Hispánica.

_____ (1977) *Los trescientos escalones*. Guipúzcoa, San Sebastián, Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa.

_____ (1978) *La otra música*. Madrid, Cultura Hispánica.

_____ (1966) *Ensayo General*. Ferrol, Esquíu.

_____ (1999) *Pavana del desasosiego*. Madrid, Editorial Torreozas.

_____ (2002) *Triste asombro*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim.

_____ (2002) *Memoria arrodillada*. Antología. Valencia, Institució Alfons el Magnànim.

_____ (2006) *La herida absurda*. Madrid, Bartleby Editores.

_____ (2007) *Nanas para dormir desperdicios*. Madrid, Ediciones Hiperión.

_____ (2010) *Historia de una anatomía*. Madrid, Ediciones Hiperión.

_____ (2011) *Los maestros cantores*. Madrid, Calambur.

_____ (2011) *Detrás de los espejos*. Selección de poemas de Francisca Aguirre. Getafe, Fundación Centro de Poesía José Hierro.

Bibliografía Específica

Arán, Pampa y Barei, Silvia. *Género, texto, discurso*. Encrucijadas y caminos. (2009)
Córdoba: Ed. Comunicarte

Agamben, Giorgio. *El lenguaje y la muerte*. Un seminario sobre la negatividad. (2003)
Valencia: Pre-Textos.

Infancia e historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia (2004)
Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Barthes, Roland. “Nautilus y el barco ebrio” en *Mitologías*. (1957) México: Siglo XXI,
Editora Iberoamericana.

Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos I* (1933)

“Experiencia y pobreza” (1933)
CEME Centro de estudios “Miguel Enríquez”-
<http://www.archivochile.com>

El narrador. Librodot.com <http://www.librodot.com>

Estética y política. (2009)
“La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”.
Bs. As.: Ed. Las cuarenta (Trad. Julián Fava y Tomas Bartoletti)

Buenaventura, Ramón. *Las diosas blancas*. (1985) Antología de la poesía española
escrita por mujeres. Madrid: Hiperión.

Buber, Martín. *¿Qué es el hombre?* (1942) México: FCE (1ª. Edición)

Yo y tú. (1984) Bs. As.: Edición Nueva Visión.

Brizuela, Mabel. /Hernández, A. *El regreso de Ulises*. (2008) El mito en la literatura
española actual. Estudios Literarios. Córdoba: UNC

Cabo Anseguinolaza, Fernando. *Teoría del poema: la enunciación lírica* (1998)

“Sobre la pragmática de la teoría literaria”. (Pp187-221)

“Entre Narciso y Filomela: enunciación y lenguaje poético” (pp11-39)

Amsterdam: Rodopi Anguinolaza/Gullón eds.

Camacho Guizado, Eduardo. *La elegía funeral en la poesía española*. (1969). Madrid: Gredos.

Cano Ballesta, Juan. *Nuevas voces y viejas escuelas en la poesía española*. (2007) 1970-2005. Granada: Atrio.

Dadson, Trevor. *Breve esplendor de mal distinta lumbre. Estudios sobre poesía española contemporánea*. (2005) Madrid: Renacimiento.

Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. (2002) México: Siglo Veintiuno.

García Montero, Luis. *Los dueños del vacío. La conciencia poética entre la identidad y los vínculos*. (2006) Barcelona: Tusquets.

Gracia, J. y Ródenas, D. *Historia de la literatura española. 7. Derrota y restitución de la modernidad*. (2011) Madrid: Crítica

Hall, S. *Cuestiones de identidad cultural*. (2003) Buenos Aires, Amorrortu

Jay, Martín. *La crisis de la experiencia en la era postsubjetiva*. (2001) (Trad. Silvia Fehereman. *Prisma*, Revista de Historia intelectual N°6.

Kavafis, Konstantine. *Antología poética*. (1999) Ed. y traducción de Bádenas de La Peña. Madrid: Alianza.

Lanz, Juan José. *Luces de Cabotaje: La poesía de la transición y la generación de la democracia en los albores del nuevo milenio*. (2008) Monteagudo, 3ª Época- n°13 (pp 25-48)

Le Breton, David. *Antropología del cuerpo y la modernidad*. (2002) Colección Cultura y Sociedad. Bs. As.: Nueva Visión.

Mancuso, Hugo. *Metodología de la investigación en ciencias sociales*. (1999) Bs.As.: Paidós.

Marchese, Ángelo /Forradellas Joaquín. *Diccionario de retórica, crítica y terminologías literarias*. (1986) Barcelona, Ariel.

Payeras Grau, M. "Francisca Aguirre ante la mar de Homero" (Cap.IV) en *Lo vivo lejano. Poéticas españolas en diálogo con la tradición*. (2009) (Coord. Marcela Romano) Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina. –

Pozuelo Yvancos, José María. (2009) *Poéticas de poetas. Teoría, crítica y poesía*.

Madrid: Biblioteca Nueva.

Teoría del lenguaje literario. (2010)

¿Enunciación lírica? Teoría del poema: la enunciación lírica. (1998) Ed. Cabo y Guillén, Amsterdam (pp41-75).

Prieto de Paula, Ángel. *Las moradas del verbo.* (2010) Poetas españoles de la democracia. Madrid: Calambour

Scarano, L. *Los usos del poema.* (2005) Poéticas españolas últimas.
Mar del plata: Eudem

El debate sobre el Realismo en la Poesía española última. *Texturas I*, 155-178

Palabras en el cuerpo. Literatura y experiencia. (2007) Bs. As.: Biblos

Vidas en verso: Autoficciones poéticas. (2014) (Estudio y antología)
Santa Fé: Universidad Nacional del Litoral.

Vedda, Miguel. “Crisis del lenguaje y ocaso de la experiencia en Walter Benjamin y Sigfried Kracauer” (2014) Argentina, UNBA, Conicet (pp308-315)

Villanueva, Darío. (Coord.) *Curso de Teoría de la Literatura.* (1994) Madrid. Taurus
“Fenomenología y pragmática del realismo literario”. (1994) (Versión castellana) Vol. XXXVI, Netherlands, (pp.165-185)

Villena, Luis *Teoría y poetas. Panorama de una generación completa en la última poesía española.* (2000) Valencia: Pretextos

Virtanen, Ricardo. (2001) *Hitos y señas* (1966-1996). Antología crítica de poesía en castellano. Madrid: Ediciones del Laberinto

Otras Publicaciones

Amengual, Gabriel. “El concepto de experiencia: de Kant a Hegel.” (2006). IV Simposio de Dialógica, Academia Nacional de Ciencias de Bs. As. Publicado en Revista SciELO Analytics)

Candón Ríos, Fernando. “Silencio y marginalidad. Apuntes sociológicos sobre la ausencia de la mujer en las grandes antologías españolas de poesía del último tercio del siglo XX.” (Universitá di Bologna.) *Confluenze, Rivista di Studi Iberoamericani.* Vol IX, N2- 2017 (pp 70-81.)

Espinoza Elías, D. (2006) “El sujeto enunciador lírico. Aproximaciones a su problemática.”
Escritos, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje N 33, enero-junio 2006, pp65-77

Ferrero, Graciela. (2017) en “De Homenajes y profanaciones”. Actas del Congreso de Hispanistas, Jujuy

Marina Saez, Rosa (2001-2003) “Penélope, Ulises y la Odisea en la poesía española contemporánea escrita por mujeres” en *Tropelías: Revista de la literatura y literatura comparada* N° 12-14, (pp.271-284)

Rosero Sarasty, O. (2018) “Comprender las identidades contemporáneas desde planteamientos de Foucault”
Revistas científicas argentinas- (Caicyt-Conicet)- Estudios culturales-Narrativas sociológicas y culturales- Trabajo y Sociedad Núm 31

Staroselsky, Tatiana. “Consideraciones en torno al concepto de Experiencia en Walter Benjamin. (IdiHCG-FaHCE-UNLP-CONICET). En: X Jornadas de Investigación del Departamento de Filosofía FaHCE-UNLP. Ensenada, UNLP (19 al 21/8/2015)

Ugalde, Sharon. Las poetisas de la Generación del '50 y la imaginaria indumentaria. Texas, State University, Uned, Rev.5 (2017), pp.47-69

Wilcox, P. “A reconsideration of two Spanish women poets: Angela Figueras and Francisca Aguirre” en *Studies in 20th Century Literature* (1992). Vol16- 1

Entrevistas a Francisca Aguirre

Publicada el 24/08/2010

<http://www.conoceralautor.com/entrevistas/ver/MTI49Q>

Publicada el 20/05/2010

<http://www.youtube.com/watch?v=HeiLXoER7jM>

Publicada el 30/11/2011 en R5

<http://www.rtve.es/alacarta/audios/entrevista-en-r5/entrevista-r5-francisca-aguirre-escribo-desde-siempre/1261797/>