

# *Life-writing* y género en la poesía de Francisca Aguirre

María Teresa Navarrete Navarrete  
Uppsala University

**Resumen:** Este artículo estudia la elaboración de la noción mujer en la poesía de Francisca Aguirre (1930-2019), y persigue demostrar que los poemas asociados a la perspectiva de género pueden contemplarse como textos literarios asumibles bajo el marbete de *life-writing*. Mi análisis se centra en el primer poemario que publica la autora, *Ítaca* (1972). Para ello, recurriré a conceptos y discusiones teóricos sobre la escritura de vida y la presencia de contenido autobiográfico en la poesía.

**Palabras clave:** Poesía española contemporánea – Francisca Aguirre – *Life-writing* – Autobiografía – Género.

## Introducción

**F**rancisca Aguirre (1930-2019) incluye en el último poema, titulado “Telar”, de su primer libro de poesía, *Ítaca*, los siguientes versos: “Piensa en ti misma / como en una insistencia . . . Francisca Aguirre, acompáñate” (*Ensayo general* 87). En ellos, un yo lírico femenino pone el foco sobre la autora misma y se presenta ante el mundo como una mujer sola que es capaz de enfrentarse a todo si cuenta con su propia compañía, con su propia ayuda. Estos versos tan tempranos conducen a que este trabajo se sustente en una primera hipótesis basada en la posibilidad de que la perspectiva de género pueda aparecer en la obra lírica de Aguirre como uno de sus hilos compositivos. Igualmente, la ruptura de la ficcionalización de la hablante lírica a través de la identificación plena entre la autora y el yo poético provocan que esta investigación plantee, como segunda hipótesis, que la poesía de esta autora pueda ser considerada bajo el concepto de *life-writing*.

Así, este artículo tendrá un doble objetivo. Por un lado, persigue estudiar la elaboración de la noción mujer en la poesía de Aguirre. Y, por otro, busca demostrar que los poemas asociados a la perspectiva de género pueden contemplarse como textos asumibles bajo el marbete de la escritura de vida. Para ello centraré mi análisis en el primer poemario que publica la autora, *Ítaca* (1972), pero también me serviré de algunos fragmentos de sus memorias, *Espejito, espejito* (1995), con el objetivo de comparar ambas producciones y así revelar las posibles concomitancias entre ambos volúmenes. Asimismo, recurriré a conceptos y discusiones teóricos sobre el *life-writing* y la presencia de contenido autobiográfico en el género lírico.

Mi trabajo se inserta así en la corriente de estudios ya iniciada por autores como José Ortega o José Jurado, entre otros, que defienden la presencia del componente autobiográfico en la poesía de Aguirre. Así, por ejemplo, José Jurado indica que, en *Ítaca*, la autora utiliza varios recursos para poder dejar “apuntados más de una referencia bibliográfica” (36). Además, esta investigación se aproxima a análisis como los de María Payeras Grau (87-8) y Lorena Culebras (198-207) en los que se encuentra activa la perspectiva de género.

### ***Life-writing*, género y poesía**

Como explica Marlene Kadar (“Coming to the terms” 4), la expresión *life-writing* (o escritura de vida) funcionaba en el contexto anglosajón del siglo XVIII para referirse a diversas tipologías de escritura personal antes de que se impusieran los términos biografía y autobiografía. Desde su origen, la noción *life-writing* posee un sentido inclusivo al hacer referencia no solo a las formas de escritura biográfica o autobiográfica sino también a otros textos de índole personal menos objetivos como los diarios o las cartas.

La amplitud semántica que poseía el término *life-writing* en su origen sigue estando activa en la definición que proponen actualmente los teóricos de las escrituras del yo, en contraposición con los estrictos límites de otras nociones como, por ejemplo, la autobiografía. Tal y como explicaba Philippe Lejeune, en la autobiografía se impone la “autenticidad de la narración” gracias al “pacto autobiográfico” (47). A través de él, Lejeune establece la plena identificación entre el autor y el narrador en primera persona que sostiene un relato compuesto desde la veracidad y desde la voluntad de la revisión ordenada de la trayectoria vital. Sin embargo, los bien definidos límites del género autobiográfico, encapsulado en la veracidad y en la retrospectiva lineal, provocan que se descarten otras prácticas de escritura de vida menos afianzadas en la realidad, más fragmentarias, no unitarias y no necesariamente cronológicas. Por ello, tipologías narrativas como los diarios, los cuadernos, los libros de viaje, las cartas o los relatos epistolares son susceptibles de englobarse bajo el término *life-writing* (Kadar, “Coming to the terms” 15-6).

Junto a esta definición de *life-writing* caracterizada por la inclusión de varias modalidades de escrituras del yo, la teoría narrativa postmoderna compone un nuevo uso de esta noción sustentada en la discusión de los límites entre biografía y autobiografía, y realidad y ficción. Por ejemplo, en cuanto a la biografía, teóricas como Hermione Lee (100) o Barbara Caine (71) señalan que estos relatos son producidos por un autor determinado que no posee un conocimiento ilimitado y que se posiciona de un modo concreto frente a la trayectoria vital de la persona que es objeto de su escritura. Tal y como apunta certeramente Linda Hutcheon: “to write of anyone’s history is to order, to give form to disparate facts; in short, to fictionalize” (82). Bajo esta perspectiva, el vínculo entre biografía y objetividad no parece tan sólido ni tan determinante y, por ello, la noción *life-writing* adquiere una mayor funcionalidad para acceder a relatos donde aparecen materiales de índole (auto)biográfica.

En una y otra acepción del término *life-writing* —ya sea en aquella en que *life-writing* se concibe como un concepto útil para aglutinar diferentes géneros asociados con las escrituras del yo, o en aquella otra en la que se favorece frente a otros términos como biografía o autobiografía para acceder a formulaciones en las que los vínculos con la objetividad no están tan definidos— es posible percibir que sus definiciones se elaboran desde el desajuste con la ortodoxia de los términos que delimitan las escrituras del yo. De este modo, el concepto *life-writing* es útil para acceder a escrituras del yo generadas desde estratos marginados por la sociedad. Es, en este punto, donde los estudios de género, tales como los coordinados por Leonore Hoffman y Margo Culley, enarbolan el término *life-writing* como una estrategia útil para abordar, agrupar y visibilizar aquellas “women’s personal narratives” que tradicionalmente han sido desautorizadas por el canon literario a causa de sus anomalías con respecto a los parámetros teóricos de las tradicionales escrituras del yo. Si bien, autoras como Shari Benstock habían apostado por otras estrategias para asumir las escrituras del yo de las mujeres en el campo de la autobiografía, tales como aludir a que “the fissures of female discontinuity” (20) debían ser consideradas como un rasgo propio de las autobiografías femeninas, estoy de acuerdo con Marlene Kadar (“Whose Life Is It Anyway?” 158) en que hubiera sido una eficaz alternativa abordar estos relatos desde el término *life-writing*.

Una vez revisado el concepto *life-writing*, es el momento de atender al interrogante de Paul de Man: “Can autobiography be written in verse?” (920). Según Man, los textos que definimos como autobiográficos son aquellos en los que el autor se declara a sí mismo sujeto de su propia comprensión. En un primer momento, por tanto, el terreno de la poesía no aparece como inapropiado para ser estudiado bajo el prisma de la autobiografía. Sin embargo, cuando Man alude a la tensión entre ficción y referencialidad, termina por afirmar que es imposible discernir en qué medida aparecen una y otra en los llamados textos autobiográficos y que, por ello, estas distinciones carecen de funcionalidad (925-30).

Por el contrario, Dominique Combe (145-151) alude al proceso de “figuración” al que se somete al yo lírico en la poesía moderna, y lo sitúa en un espacio intermedio donde no existe polarización entre autobiografía y ficción, ya que nos podemos encontrar con un “sujeto autobiográfico ficcionalizado” —aquí sitúa Combe los procesos de auto-alegorización que emprende, por ejemplo, la poesía auto-laudatoria en la que el yo lírico mitifica y, por tanto, fabula sus hechos autobiográficos— y con un “sujeto ficticio” que “se reinscribe en la realidad empírica” —se alude aquí a la necesaria despersonalización del sujeto lírico para empaparse de la circunstancias históricas cuando el poeta busca captar la realidad en su totalidad, esto es, universalizar una sociedad particular—. En otras palabras, Combe advierte que el componente ficticio puede aparecer tanto en los objetos que la voz lírica poetiza, como en la elaboración ficticia de un hablante lírico que poetiza sobre objetos empíricos.

Esta noción del yo lírico, no fijada ni en el extremo de la ficción ni en el de la referencialidad, es defendida también en el volumen *Poetry and Autobiography* coordinado por Jo Gill y Melanie Waters. En este trabajo (11), se plantea que la poesía contemporánea puede abordarse como un espacio válido para ejercitar la

autobiografía desde diversas modalidades de *life-writing*—expresión de la mismidad más o menos reflexiva, exploración de lo vivido o la conjunción de resonancias históricas y geográficas—.

Sin embargo, en esta apelación a la variedad de modalidades de escritura y a la fluidez del yo lírico, coincido con Ángel L. Luján Atienza en que la relación entre la biografía del autor y su propuesta lírica puede medirse por grados. En la búsqueda de marcas para medir la referencialidad, Luján Atienza atiende a la aparición de nombres propios, incluido los de los autores, en los poemas; de paratextos en los que se ofrezca información que conecte con la biografía del autor; o, simplemente de contenido autobiográfico en las composiciones. Sin embargo, estas marcas, señala Luján, no garantizan la identificación plena entre el autor y el yo lírico a no ser que sea el propio autor el que declare esta filiación (20-21).

### **Francisca Aguirre en el contexto literario del franquismo**

A las dificultades a la hora de categorizar las escrituras del yo producidas por las mujeres, aún más en el terreno lírico, se suman, como bien expone Lorena Amaro (s. p.), la construcción de una figura o una apariencia determinada para las escritoras que se enlaza con un modelo de autora que la sociedad literaria considera válida, adecuada o rentable. De ahí que sea frecuente encontrar dentro de los panoramas literarios más referencias a la imagen de las autoras, cuando estas son incluidas en ellos, que a su propia obra. Este peligroso proceso de desviación hacia la figura impuesta entorpece el acceso a las creaciones de las autoras. De ahí que, en algunos casos, la necesidad de contarse a sí mismas que enarbolan las autoras y que llevan a cabo en escritos de diverso género, deba entenderse como una respuesta al modelo de autora, que se les he colocado, y del que buscan distanciarse y, sobre todo, reapropiarse para lograr una conexión más cercana y honesta entre su identidad de autoras y su proyección pública en el mercado y los espacios de sociabilidad literaria. En este sentido, cabe recoger la distinción que realiza Nattie Golubov (32) entre autor afamado y autor consagrado. El autor afamado es aquel que es goza de participación y visibilidad dentro del circuito cultural. Pero, esto no se identifica plenamente con la consagración entendida en términos bourdesianos (19). Algunos de ritos asociados a la consagración, como la entrada en instituciones culturales, la obtención de premios o la inclusión en antologías de corte generacional, son hitos sistemáticamente vetados para las escritoras. En ocasiones, solo a través de la escritura de vida de las autoras podemos conocer las razones y causas que fundamentaron estas exclusiones.

Esta distinción resulta especialmente productiva para abordar la trayectoria de Aguirre. Sus obras cuentan con galardones. Recuerdo, por ejemplo, su irrupción en el panorama poético con la obtención del premio Leopoldo Panero con su primer poemario, *Ítaca*; o los posteriores galardones “Ciudad de Irún” y “María Isabel Fernández Simal” por *Los trescientos escalones* (1976) y *Pavana del desasosiego* (1998), respectivamente; hasta alzarse con el Premio Nacional de Poesía por el volumen que recopila su obra al completo *Ensayo general. Poesía reunida 1966-2017* en el año 2019. Sin embargo, su inclusión en antologías de corte generacional es escamoteada en la

mayoría de los casos (Valverde 39-40), a causa de que, como explicaré más abajo, el año de publicación de *Ítaca* no se acompaña con las fechas en las que aparecieron los primeros libros de sus compañeros de promoción. Su falta de incorporación al relato de la historia literaria convierte a Aguirre en una autora, que si bien cuenta con fama y prestigio –sobre todo a partir de la obtención del Premio Nacional de Poesía–, no está consagrada plenamente. Por ello, propongo, además de la revisión de su trayectoria literaria –tal y como realizaré en el próximo epígrafe–, contemplar su primera obra como un prospecto válido para comprender las razones de este inicio tardío de su camino como escritora.

### **La resignificación de Penélope: la denuncia del encierro**

El primer poemario de Francisca Aguirre titulado *Ítaca* se compone en torno a la relación que la hablante lírica, representada a través del personaje de Penélope, mantiene con la isla de Ítaca. El poemario está dividido en dos partes, “El círculo de Ítaca” compuesto por catorce poemas y “El desván de Penélope” en la que se incluyen treinta y tres composiciones. De acuerdo con Victoria Reuter, la primera sección de este volumen ofrece piezas líricas más apegadas a “the Homeric tradition and serves as starting point for a journey of self-discovery” (215); mientras que la segunda “has more obvious autobiographical undertones” (215).

Comienzo, por tanto, el análisis de los poemas de “El círculo de Ítaca” abordando su contenido homérico. El uso de los personajes y el paisaje de la *Odisea* en un libro de poesía que se publica en la década de los setenta ha llevado a estudiosos como Andrew Debicki (s. p.) o Ana Valverde (40) a clasificar a Aguirre como una autora próxima a la generación de los novísimos. Sin embargo, pienso que esta categorización presenta algunos desajustes.

Por un lado, la autobiografía de Aguirre, que vivió la Guerra Civil española desde los seis a los nueve años, la sitúa dentro de la generación histórica de “los niños de la guerra”, ya que tal y como definió Josefina Aldecoa (9), esta promoción tenía en torno a los ocho y once años durante la contienda. Igualmente, si se utilizan los términos propios de los Estudios del Holocausto y se aplican al caso español, esta autora pertenece a la “segunda generación” (Hirsch 103-128) por ser niña durante la Guerra Civil, sobrevivir a ella y padecer el trauma del asesinato de su padre por parte del bando sublevado. Su pertenencia a esta promoción histórica la acerca a la generación lírica de los cincuenta que agrupa a los poetas nacidos entre 1924 y 1938 (Bousoño 23), aunque no publique ningún texto literario en la década de los cincuenta, período en el que se sitúa tradicionalmente el inicio de la trayectoria de los poetas de esta promoción, sino veinte años más tarde.

Por otro lado, la inclusión de referencias culturales grecolatinas, tan del gusto de la poesía de los novísimos, no es exclusiva de esta agrupación. Ya en la generación de los cincuenta podemos encontrar escritores como Ángel Crespo en *Anagnórisis* (1964-1967) o Julia Uceda en *Sin mucha esperanza* (1966) que hacen uso de materiales literarios que proceden del repertorio grecolatino. Ahora bien, con qué intención se utilizan estas referencias. Por ejemplo, en el caso de Julia Uceda, el escenario

mitológico sirve para construir sobre él un nuevo sistema de referencias que ahogan los símbolos y las figuras del franquismo y que sostienen y patrocinan otros más contemporáneos como, por ejemplo, la cantante Edith Piaf (Navarrete 72-5). En el caso de Francisca Aguirre, las menciones a la *Odisea*, especialmente en cuanto al personaje de Penélope y el espacio de Ítaca, pienso, de acuerdo con Sharon Keefe Ugalde (654), María Payeras Grau (87-8) y Lorena Culebras Carnicero (198-207), que aparecen reinterpretadas, bajo la perspectiva de género. Pero, como veremos, este proceso de apropiación o resignificación feminista de la cosmovisión homérica no se lleva de cabo de forma inmediata, especialmente en cuanto a la figura de Penélope.

Como bien explica Culebras, la isla de Ítaca no puede ser atendida solamente como paisaje, sino como una metáfora de la opresión a la que se enfrenta la hablante lírica. La condición insular del espacio “la oprime y la cerca” y “las aguas no son caminos, sino frontera” (199). Así el yo lírico se compone sustentándose en el encierro, en el miedo y en la falta de oportunidad de cambio. En los poemas “Ítaca” y, la isla aparece descrita del siguiente modo: “¿Quién no conoce su áspero panorama, / el anillo de mar que la comprime / la austera intimidad que nos impone / el silencio de suma que nos traza?”, o “¿Quién sería el extraño que quisiera / conocer un paisaje como éste? / ... // ¿Y quién querría descender al fondo / de un silencio más vasto que el océano?” (*Ensayo general* 32 y 33).

Por su parte, en cuanto a la figura de Penélope, se aprecia que esta aparece conectada con la hablante lírica en varios poemas y se utiliza como una transfiguración de la voz de este poemario. Penélope se ha convertido para los textos literarios en un arquetipo del ángel del hogar (Payeras 87), ya que aparece configurada en la *Odisea* como la esposa que, en el espacio privado de la casa, espera resignada la vuelta de Ulises, mientras se ocupa de las labores del hogar –tejiendo–, y del cuidado del hijo. Solo cuando este regrese, Penélope podrá salir de esta reclusión y reiniciar la vida.

Esta elaboración, apegada a la “línea clásica” (Ahmed 9), aparece en uno de los primeros poemas de *Ítaca*, “Penélope desteje”. En él, se presenta a una Penélope a solas frente a su telar contemplando el atardecer, aminorada y vencida por la monotonía de los días, ya que su actividad diaria se reduce a la espera:

Siempre hay adolescencia y nada en el atardecer.

...

Hay un desastre tierno y descompuesto  
 en las últimas horas de este día  
 que ha pasado lo mismo que los otros,  
 e igual que ellos ha alcanzado  
 esa hermosura ardiente  
 de todo cuanto se asoma hacia la nada.  
 Inclinada sobre el hueco de mi ventana  
 veo cómo resbala todo un tiempo. (*Ensayo general* 40)

A partir de la figura de Penélope, Francisca Aguirre compone la imagen de una mujer reclusa que se sitúa en el espacio del hogar y que vive lo que ocurre en el exterior a través de su ventana. Esta escena aparece de forma recurrente en la poesía

contemporánea española escrita por mujeres. Ya desde Rosalía de Castro, es posible advertir hablantes líricas que acceden al mundo a través del cristal de sus ventanas: “desde mis ventanas veo / el templo que quise tanto” (758) o “Yo, desde mi ventana / ... / regocijada y pensativa escucho / el disorde concierto” (806). También Concha Méndez ofrece composiciones como “Desde mi ventana” que se elaboran en torno a la misma fórmula: “Tengo ante mi ventana / el encaje de un árbol / y la niebla azulada . . . Veo bajo mis ojos / unos campos callados / y adivino a lo lejos / unos montes velados.” (65-66). Y, en el período franquista, Concha Lagos advierte que la vida se despliega al margen de las mujeres y que estas solo la perciben levemente al estar recluidas en el hogar: “Una mujer sabe desde siempre / que no puede volar ... / Una mujer descubre cada noche / que la ventana es el marco de su vida” (57).

Sin embargo, en la propuesta de Aguirre, al utilizarse el arquetipo de Penélope, a la configuración de la mujer que mira el mundo desde la ventana se le añade un nuevo componente: Ulises. El personaje masculino aparece como el elemento que causa y motiva esta situación. Junto al poema “Penélope desteje”, la escritora coloca la composición “El objeto”. Desde el título, esta pieza reflexiona sobre la percepción. En una primera lectura de este poema, el objeto se descubre vinculado a Ulises, que puede entenderse como el objeto de deseo (). Como bien apunta Payeras Grau, este objeto de deseo es compartido, ya que en la composición aparecen tanto Penélope, “la esposa abandonada”, como Nausicaa, “la mujer desdenada” (93).

Pero el título también puede entenderse como una forma de calificar a la hablante lírica-Penélope, y a su identidad aminorada y cosificada a la espera de la llegada de Ulises. Esta segunda posibilidad de análisis sitúa a este poema en otro plano, el de la revelación. La hablante al percibirse a sí misma como un objeto inactivo e inerte, se rebela y comienza a romper el arquetipo de la Penélope tradicional. Esto explicaría que en este poema la influencia de Ulises sobre la hablante lírica comience a disminuir. En primer lugar, la voz poética se interroga acerca de la causa que propicia la definición de su identidad desde la espera y la reclusión –“Me pregunté a quién pertenecía” (*Ensayo general* 41)–. Y, en segundo lugar, se superpone a la visión del mundo que mantenía la Penélope del principio del poema –“Lo [Ulises] busqué, inútilmente, por los sitios ... / Y preguntando pasé mucho tiempo. Nadie respondió. Nadie” (*Ensayo general* 41)–, una nueva actitud de este personaje que se desenvuelve en Ítaca sin atender a su vuelta de Ulises: “Y un día comprobé que estaba aquí de nuevo” (*Ensayo general* 41).

Esta nueva Penélope, que se adueña de su mismidad y existir, ofrece una nueva configuración de este arquetipo. Varios investigadores han señalado la aparición de una nueva Penélope feminista dentro del panorama de la poesía española actual que se deshace del influjo opresor de Ulises. Así diversas autoras dotan de protagonismo y voz propia a este personaje. De nuevo y con el propósito de señalar algún ejemplo, Rosalía de Castro inicia esta tendencia ofreciendo una voz lírica cuya identidad se asienta en el oficio de la escritura y que se identifica plenamente con esta nueva Penélope: “Pero yo en el rincón más escondido / y también más hermoso de la tierra, / sin esperar a Ulises, / ... / semejante a Penélope / tejo y destejo sin cesar mi tela” (*Desde los cuatro puntos cardinales*). En esta línea se debe situar la propuesta de Aguirre,

ya que la Penélope de *Ítaca* “en ausencia de Ulises, ordena y controla su propia vida” (Payeras 87).

Sorprende en esta nueva configuración de Penélope la insistencia de Aguirre en advertir el falso valor que la perspectiva patriarcal ha atribuido a este arquetipo como representante de la lealtad y la fidelidad, o como metáfora del sostén psíquico del viajero. Aguirre en poemas como “El viento en Ítaca” y “Espectáculo” reflexiona en torno a estas atribuciones y advierte que estas solo encierran aminoración, olvido y opresión de la propia mismidad. Así, la hablante lírica de “El viento de Ítaca” dibuja a una Penélope a la espera del amado que envejece y se desatiende hasta olvidarse de su identidad y de su propio nombre: “Ella intentaba recordar un nombre, / solo un nombre: / el que gritaba Ulysses por las calles de Ítaca” (*Ensayo general* 43). Y, en el caso de “Espectáculo”, la voz lírica advierte que la idealización de Penélope que realizan los viajeros o los guerreros no significa más que el deseo de sobrevivir y de volver a casa, pero no esta vinculada con la veneración o valoración de la mujer que espera:

Mira cómo se matan con sabia aplicación,  
mas no es por tí, . . .  
Cuando te miran no ven sino el refugio,  
la alcanzable guarida  
donde esconder el cansancio y el miedo.  
Ninguno sabe bien quién eres,  
sólo les interesa tu leyenda  
y si de pronto sorprendieran en tí  
su propio rostro  
te escupirían su desprecio (*Ensayo general* 44).

Esta distinción entre la Penélope de los primeros poemas que subyugaba su identidad al albedrío de Ulises y esta otra ya desengañada se recoge en uno de los últimos poemas de esta serie, “Diálogo”. En él, la nueva Penélope le pregunta irónicamente a la antigua: “¿Te acuerdas de aquel trabajo / puntual y minucioso / y siempre tan inútil?” (*Ensayo general* 45). La propuesta de Aguirre no evita el momento del regreso de Ulises a Ítaca, que se afronta desde la mirada de esta nueva Penélope. El último poema de “El círculo de Ítaca” recoge el reencuentro entre los dos personajes y a través de él se constata la transformación de Penélope: “Ha vuelto. No sabe bien a qué. / ... Soy para él peor que una traición: / soy tan inexplicable como él mismo” (*Ensayo general* 46). Después del desencuentro final entre Penélope y Ulises, la primera parte de *Ítaca* finaliza, y se inicia “El desván de Penélope”, donde el protagonismo del relato lírico lo atesora la hablante poética-Penélope desengañada.

En la segunda parte de este volumen, estudiosos como José Ortega han destacado que el material autobiográfico aparece de forma incuestionable en los poemas de esta sección: “Ahora la autobiografía se hace referencia inmediata y se hace historia” (628). Tanto es así que la primera pieza, titulada “Paisajes de papel”, tiene como primeros versos “Aquella infancia fue más bien triste. / Ser niño en el cuarenta y dos parecía imposible. . . / Éramos serios y aburridos” (*Ensayo general* 49). Este

poema nos sitúa de lleno en la biografía de la Aguirre, niña durante la Guerra Civil y la posguerra, que resiste una infancia difícil debido a su pertenencia a una familia republicana perseguida y oprimida durante este período. La escritora abordó de forma profunda su biografía durante los años de la contienda y el Régimen franquista en el libro de tono memorialístico *Espejito, espejito*. En él, se explica con detalle la infancia arrebatada por el exilio a Francia, el fusilamiento del padre a la vuelta a España, el colapso psíquico de la madre, la violenta estancia en el orfanato, la constante lucha por la falta de recursos económicos y la entrada en el mundo literario. Un primer esbozo de este relato aparece ya en *Ítaca*, tal y como se advierte de forma contundente en los versos de “La libertad”:

Una historia infantil llena de sangre,  
un haz de intentos destruidos,  
un tiempo amanecido antes de tiempo,  
y un resultado, siempre un resultado,  
y alguien que llora y se rebela . . . (*Ensayo general* 59)

Es por ello que resulta productivo aproximar los poemas de *Ítaca* con los textos en prosa de este volumen para poder así indagar en el contenido autobiográfico de ambas obras. De esta forma, ya desde el comienzo, se observa que el inicio de *Espejito, espejito* se acompaña a los primeros versos de “El desván de Penélope”: “Casi todas las niñas, alguna vez, han preguntado como en el cuento: “Espejito, espejito...” Yo fui, quizás, una de las pocas niñas que no se atrevió a preguntar” (*Espejito* 13). La falta de posibilidad de experimentar la niñez a causa de las circunstancias históricas deriva en la denuncia de que la infancia ha sido negada. Esta idea aparece, por ejemplo, en los siguientes versos:

Veo a mi niña adulta, adulta y consecuente  
con un programa bien trazado:  
crecer, crecer muy pronto, darse prisa  
—ser niño era una carga demasiado pesada  
para nosotros y para los grandes— (*Ensayo general* 49).

Las concomitancias de este libro de poemas con *Espejito, espejito* no solo aparecen en la segunda parte de *Ítaca*. Ya en la primera sección se descubren poemas como “Espejismo: Penélope y la mujer de Lot” en el que la hablante lírica se sitúa a sí misma en el pasillo de la casa familiar y recuerda su itinerario vital: “He contemplado detenidamente, / sin apasionamiento / aunque con algo de nostalgia, / los ansiosos esfuerzos / de estos treinta y seis años míos. / Me he aproximado a todo ello / con la insistencia de un miope” (*Ensayo general* 39). Esta misma escena se distingue en las memorias de Aguirre:

He transitado este pasillo desde mil novecientos cuarenta: la primera vez que corrí por sus baldosas contaba yo diez asustados años. Caigo ahora en la cuenta de la frecuencia con que utilizo la palabra asustados:

el miedo ha sido tal vez el único alimento que no escaseó en aquella época (*Espejito* 33).

Sin embargo, el contenido biográfico de esta sección va más allá de las referencias a las experiencias traumáticas de la vida de la Aguirre-niña durante el franquismo. Resultan especialmente interesantes los poemas “El orden”, “Autofagia”, “La confianza” y “Telar”. En ellos, se recupera la figura de Penélope y, lo que resulta decisivo, se recobra la reflexión sobre la opresión que ejercen las normas sociales impuestas sobre la mismidad del yo lírico. Así aparece, por ejemplo, en “El orden” y “Autofagia”: “Ese futuro sin futuro / y me pongo a llorar sobre la vida / diciéndome: Penélope, / deberíamos hacer algo que no fuera morir”; “Es como si el entorno me redujera hasta mí misma, / . . . / Es como si las cosas me obligaran a una horrible autofagia” (*Ensayo general* 57 y 66). Como se observa, en ambas composiciones se sitúa la amenaza en lo exterior, en aquello que viene de fuera y que define la identidad de la hablante lírica en unos términos opresivos y asfixiantes.

Esta caracterización del *estar-en-el-mundo* desde la aminoración provoca que la hablante lírica se perciba a sí misma en un territorio cercano a la muerte del que quiere salir: “¿Cómo no imaginé que la desolación / tenía un rostro tan humano? . . . // ¿Cómo he podido ser tan joven a pesar de todo? / Penélope, ¿cómo has sido capaz de presenciar la muerte / sin comprender que te contaminaba?” (*Ensayo general* 72). Es entonces cuando la figura de la Penélope desesperanzada se adueña de nuevo de su propia existencia, sobreponiéndose al contexto, y vuelve a resurgir.

Al igual que ocurrió en la primera parte de *Ítaca*, los últimos poemas de “El desván de Penélope” están dedicados a afianzar esta identidad independiente. De esta forma, “Telar” se presenta como la última composición de este libro. Ya, desde el título, este poema recupera el telar de Penélope, pero este atributo aparece resignificado. Este instrumento ya no se acoge como una fórmula mediante la que transitar la espera o la no-vida, sino como más bien como la representación de la mismidad sobre la que se va construyendo y afianzando la identidad libre del yo lírico. Este poema presenta versos como “Piensa en ti misma / como en una insistencia” o “Divídete a ti misma y perderás” que insisten sobre la relevancia que posee no olvidarse del yo. El tejer se convierte así en el proceso de desarrollo vital e independiente de esta hablante lírica que ha logrado deshacerse de las normas impuestas por otros. No es baladí, en este sentido, que el poemario termine “¿Quién cuidará de ti cuando se te resbale / el nombre que te oculta? // Francisca Aguirre, acompáñate” (*Ensayo general* 87).

En este punto del análisis de *Ítaca*, me gustaría acoger estos poemas desde el paraguas conceptual de *life-writing*. Es frecuente, cuando se recurren a los trabajos críticos sobre este poemario, advertir que en ellos existe unanimidad en cuanto a la presencia del halo biográfico. De acuerdo con teóricas con Gill y Waters, la poesía se concibe así como un espacio válido para que Aguirre escriba su biografía. Es cierto que hay ciertas elaboraciones que esta escritora ejerce que provocan que sus poemas se aproximen al relato biográfico. Tal y como explica Luján Atienza, estas construcciones, que están avocadas a anexionarse con la cotidianidad de la autora, aparecen de forma variada. Aguirre hace uso de su nombre propio a lo largo de *Ítaca*:

“Francisca, no debes olvidar”; o “Francisca Aguirre, acompáñate” (*Ensayo general* 86 y 87). También, utiliza, especialmente en las dedicatorias, referencias a personas que forman parte de su vida tales como sus hermanas –“A mis hermanas Susy y Margara” (*Ensayo general* 49)–. O, se mencionan detalles como la edad de la hablante lírica que resulta coincidente con los años que tenía Aguirre cuando compone este libro –“los ansiosos esfuerzos / de estos treinta y seis años míos” (*Ensayo general* 39)–. Sin embargo, estas marcas de referencialidad aparecen, a mi juicio, únicamente como la cubierta exterior del verdadero relato de vida que presenta *Ítaca*.

Aguirre establece en este poemario dos correspondencias que fijan su estructura. Por un lado, la identificación de una hablante lírica con una figura cambiante de Penélope. Como hemos visto, la voz poética, encarnada en Penélope, evoluciona desde una noción de una mujer a la espera de Ulises con una vida detenida y, en definitiva, oprimida o coartada por las circunstancias; a otra que es capaz de priorizarse a sí misma ante el propio Ulises y ante el mundo de Ítaca. Por otro lado, el espacio de Ítaca se presenta como un lugar hostil, amenazante y aislado. No es difícil establecer una conexión entre este espacio y la España franquista. Especialmente, si acudimos a las páginas de *Espejito, espejito* en las que se aprecia que el miedo era una constante dentro del ambiente dictatorial. Este panorama amenazante también se mantiene en este poemario cuando se describe la isla de Ítaca como una “triste fiera” ante la que gritar “socorro” (*Ensayo general* 31). Estas dos conexiones me hacen pensar en que más bien nos encontramos con el relato de emancipación de Aguirre como mujer escritora dentro del franquismo.

La progresión que realiza el personaje de Penélope en este poemario se aproxima al propio camino de Aguirre dentro de las redes poéticas del franquismo. Si bien, su estreno como poeta no se produce hasta su obtención del premio de poesía Leopoldo Panero con *Ítaca* en 1971, lo cierto es que su participación activa en diversos círculos poéticos es anterior. En *Espejito, espejito*, Aguirre habla del Ateneo de Madrid y cómo su salón –conocido por los asistentes como “la cacharrería”– pronto se convirtió en un lugar predilecto para encontrarse con “Baltasar Espinosa, Claudio Rodríguez, Eladio Cabañero, Carlos Sahagún, Eduardo Tijeras, Paco Umbral, . . . Pepe Hierro . . . o Antonio Gala” (*Espejito* 106-7), escritores amigos con los que hablar de poesía. También refiere su frecuente asistencia al Aula de Poesía del Ateneo que coordinaba Hierro (*Espejito* 106 y 126) y al café Gijón (*Espejito* 128-9). Estas vivencias no desvelan a una autora arrinconada o sin vínculos con los círculos de poesía del franquismo, sino más bien a una escritora bien conectada que, a pesar de eso, rompe con dificultad con los obstáculos que rodeaban la escritura de las mujeres. Así, antes de *Ítaca*, no se aprecian publicaciones con revistas de creación literaria exceptuando algunas colaboraciones con *Cuadernos hispanoamericanos*.

No es difícil advertir en *Ítaca* poemas dedicados a esta vida cultural de la que se siente partícipe. Por ejemplo, en “Los camaradas”, los escritores-amigos aparecen como “náufragos”, “doloridos seres que arroja la marea” común de Ítaca, pero que “se estrechan las manos reconociéndose” y a los que “las palabras los siguen como cuervos” (*Ensayo general* 35). Esta primera etapa de formación de Aguirre en conexión con el panorama lírico se aproxima a aquella Penélope aminorada que está a la espera y que no se atreve a ejercer de forma autónoma su identidad, en este caso, de escritora.

De este modo, *Ítaca* se presenta como el primer logro de la nueva Penélope emancipada, pero también como el relato autobiográfico de la dificultad que entraña esta conquista identitaria.

### Algunas conclusiones

Al presentarse *Ítaca* a modo de relato autobiográfico sobre la emancipación de Francisca Aguirre como escritora durante el franquismo, me parece adecuado utilizar el término *life-writing* en su definición. En primer lugar, el sentido inclusivo de este concepto permite acoger esta propuesta lírica de Aguirre que combina poemas con referencias autobiográficas, fácilmente comprobables tales como la aparición de nombres propios o fechas, con otras elaboraciones poéticas que solapan el contenido autobiográfico bajo la cosmovisión de la *Odisea* a través del personaje de Penélope y el espacio de Ítaca.

En segundo lugar, la escritura de la evolución de la hablante lírica-Penélope no se produce en este volumen de forma cronológica. Si bien es cierto que se percibe cierta ordenación a partir de las dos secciones del poemario –“El círculo de Ítaca”, donde aparecía la oprimida Penélope, y “El desván del Penélope”, consagrado plenamente a la emancipada–, la evolución de esta figura no es consecutiva y el camino hacia la independencia se muestra junto con poemas que poseen otras temáticas, como aquellos dedicados a la infancia perdida, que aunque también presentan rasgos autobiográficos refieren otra etapa vital. Esta práctica fragmentaria del relato autobiográfico provoca que *Ítaca* se aproxime a la práctica de *life-writing*.

Finalmente, atender a este primer libro de Aguirre, que es tardío y que reseña la emancipación de la hablante lírica a través de la figura de Penélope, como *life-writing* permite agrupar, además de visibilizar, este relato lírico sobre la superación de los obstáculos que rodean la escritura de las mujeres a otros que se producen durante el período franquista como *Los obstáculos* (1955) de Concha Lagos o *Extraña juventud* (1962) de Julia Uceda.

### OBRAS CITADAS

- Aguirre, Francisca. *Ensayo general*. Calambur, 2000.
- Ahmed, Rasha. “La figura de Penélope en *Ítaca* de Francisca Aguirre como configuración de la soledad: psicología íntima y simbolismo mítico”. *Calamus Renascens: revista de humanismo y tradición clásica*, 8, 2007, pp. 7-24.
- Aldecoa, Josefina. *Los niños de la guerra*. Anaya, 1983.
- Amaro, Lorena, “Cómo se construye una autora: algunas ideas para una discusión incómoda”, <https://palabrapublica.uchile.cl/como-se-construye-una-autora-algunas-ideas-para-una-discusion-incomoda/> (consultado el 30 de enero de 2023).

- Benstock, Shari. "Authorizing the Autobiographical". *The Private Self: Theory and Practice of Women's Autobiographical Writings*, editado por Shari Benstock, The University of North Carolina Press, 10-33.
- Bourdieu, Pierre. "El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método". *Criterios*, 25-28, 1989-1990, 1-26.
- Bousoño, Carlos. *Poesía poscontemporánea. Cuatro estudios y una introducción*. Júcar, 1985.
- Caine, Barbara. *Biography and Historia*. Palgrave Macmillan, 2010.
- Castro, Rosalía de. *Poesía completa*. Abada Editores, 2021.
- Combe, Dominique, "La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía". *Teoría sobre la lírica*, editado por Fernando Cabo Aseguinolaza, Arco Libros, 1999, 127-153.
- Culebras Carnicero, Lorena. *La obra poética de Francisca Aguirre: historia y memoria*. Universidad de les Illes Balears, 2017.
- Gill, Jo y Melanie Waters. "Introduction". *Poetry and Autobiography*, editado por Jo Gill and Melanie Waters, Routledge, 2011, 1-11.
- Golubov, Nattie. "Del anonimato a la celebridad literaria: la figura autorial en la teoría literaria feminista". *Mundo nuevo*, VII.16, 2015, 19-48.
- Hirsch, Marianne. "The generation of postmemory". *Poetics Today*, 29.1, 2008, 103-128.
- Hoffman, Leonore y Culley, Margo (eds.). *Women's Personal Narratives: Essays in Criticism and Pedagogy*. Modern Language Association, 1985.
- Hutcheon, Linda. *The Canadian Postmodern. A Study of Contemporary english-Canadian Fiction*, Oxford University Press, 1988.
- Jurado Morales, José. "El discurso cívico e idealizado de Francisca Aguirre". *Ámbitos*, 29, 2011, 33-9.
- Kadar, Marlene. "Coming to Terms: Life Writing: from Genre to Critical Practice". *Essays on Life Writing: From Genre to Critical Practice*, editado por Marlene Kadar, University of Toronto Press, 1992, 3-16.
- Keefe Ugalde, Sharon, "Poesía española en castellano escrita por mujeres (1970-2000): bosquejo a grandes pinceladas". *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura*, CLXXXII.721, 2006, 651-9.
- Lagos, Concha. *Antología 1954-1976*. Plaza & Janés, 1976.
- Lee, Hermione. *Body Parts: Essays in Life-Writing*. Chatto&Windus, 2005.
- Lejeune, Philippe. "El pacto autobiográfico". *Anthropos: Boletín de información y documentación*, Extra 29, 1991, 47-62.
- Luján Atienza, Ángel L. "Entreguerras y la tradición del poema largo autobiográfico". *Prosemas. Revista de Estudios Poéticos*, 7, 2022, 19-44.
- Man, Paul de, "Autobiography as De-facement". *MLN*, 94.5, diciembre 1979, 919-930.
- Méndez, Concha. *Poesía completa*. Centro Cultural de la Generación del 27, 2008.
- Navarrete Navarrete, María Teresa. *La poesía de Julia Uceda*. Visor, 2020.
- Ortega, José. "Leyendo *Ítaca*, de Francisca Aguirre". *Cuadernos hispanoamericanos*, 623-30, 1972, 623-30.

- Payeras Grau, María. "Francisca Aguirre ante la mar de Homero". *Lo vivo lejano. Poéticas españolas en diálogo con la tradición*, editado por por Marcela Romano, Universidad Nacional de Mar de Plata y Eudem, 2009, 83-100.
- Reuter, Victoria. "Iberian Sibyl: Francisca Aguirre on Cavafy and the Journey Out of Ithaca". *Homer's Daughters. Women's Responses to Homer in the Twentieth Century and Beyond*. Oxford University Press, 2019, 211-230.
- Valverde Osan, Ana. *Nuevas historias de la tribu: el poema largo y las poetas españolas del siglo XX*. Peter Lang, 2007.