

Poesía de la experiencia, culturalismo moderado y coloquialismo en la poesía de Francisca Aguirre

Jaime Siles

Universidad de Valencia

*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.
Pero ése es mi esqueleto.
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,
practicad vuestra disección con entusiasmo
y mostrad que esta era una espantosa manera de vivir.*
Francisca Aguirre, “Cláusula testamentaria” (EE 207-208)

Resumen: El presente ensayo presenta una lectura analítica de la poesía de Francisca Aguirre, recorrida y analizada libro a libro prestando atención a varios focos convergentes, tanto temáticos como de estilo e influencias. Se describen aquí a la luz de la evolución de su escritura, desde la inicial tematización de la experiencia de la guerra, el exilio y la posguerra, hasta su lograda síntesis de coloquialismo y culturalismo, que constituye uno de los rasgos distintivos de su obra.

Palabras clave: Francisca Aguirre - poesía de la experiencia – culturalismo - coloquialismo - Guerra Civil - posguerra.



or su fecha de nacimiento (1930), Francisca Aguirre pertenece a la llamada “generación o grupo del 50”, algunos de cuyos rasgos distintivos son -no sin ciertas particularidades- visibles e identificables en su obra. Como “niña de la guerra” en el sentido dado a este término por Juan García Hortelano

en la introducción a la antología que a estos poetas dedicó¹, la obra de Francisca Aguirre² se ajusta a no pocas de las características temáticas y formales que definen la escritura de dicho grupo. Pero introduce otras -como la experiencia del exilio, el regreso a la dura España de posguerra y el trauma producido en ella por el fusilamiento de su padre- que, con la excepción de situaciones similares poetizadas por Ángel González³ y Antonio Gamoneda⁴, no tienen paralelo en ninguno de los demás poetas de la generación del medio siglo, todos ellos hijos de la alta burguesía catalana (como Carlos Barral y Jaime Gil de Biedma), de terratenientes valencianos (como Francisco Brines) o de la pequeña y mediana burguesía provincial (como José Ángel Valente, Claudio Rodríguez o José Manuel Caballero Bonald). Esto, unido al hecho de ser mujer⁵, determina el mundo de Francisca Aguirre y también los ejes del sistema que rige y define su obra: un sistema que -como el de Juan Gil-Albert⁶, César Simón⁷ o Antonio Gamoneda⁸- tiene como nota discordante con sus coetáneos el hecho de que su poesía no se dio a conocer en la década de 1950 a 1960, sino a principios de los años setenta, cuando ya su generación había introducido cambios en sus paradigmas, sus modelos y sus técnicas de composición, y la siguiente -la de los *novísimos* de la antología de Castellet y los poetas de los años 70- llevaba ya más de un lustro proponiendo y practicando un modo de discurso caracterizado por el culturalismo que, adelantado en parte por la recuperación del monólogo dramático y de las referencias culturales introducidas por algunos poetas del 50, como

¹ Véase Juan García Hortelano, *El grupo poético de los años 50 (una antología)*, Madrid: Taurus, 1978, 7-41.

² Nos referiremos a ella citando siempre los poemas según aparecen en su *Ensayo General*, Madrid: Calambur, 2000, bajo la abreviatura *EE*, seguida del número de páginas.

³ Me refiero a los recuerdos tematizados por éste en su poema “Hora Cero” de su libro *Tratado de urbanismo*, El Bardo, 1967, 67-68.

⁴ Véase Antonio Gamoneda, *Un armario lleno de sombra*, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2009.

⁵ A ello alude en el poema en prosa titulado “Ay, Teresa, que cabeza la tuya”, incluido en su libro *Los maestros cantores*, escrito entre 1992 y 2000: “Pero a quién se le ocurre haber nacido entonces. Cómo incurriste en semejante error, tamaño desacierto. 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 un delito. . . ¡Qué locura nacer en tiempos tan infames” (*EE* 324). Aunque la figura invocada y evocada es Teresa de Zepeda, citada por su nombre completo en el último verso, no es difícil advertir aquí un claro correlato objetivo de la propia Francisca Aguirre.

⁶ Véase Jaime Siles, “La obra poética de Juan Gil-Albert anterior a la guerra civil”, en Guillermo Carnero (ed.), *Congreso Internacional Juan Gil-Albert. La Memoria y el Mito*, (Alicante, 8-12 de noviembre de 2002), Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, Diputación Provincial de Alicante, 2007, 29-49.

⁷ Véase Jaime Siles, *Conocimiento del yo y poetización del medio: la poética y la poesía de César Simón*, Discurs llegit el dia 1 de juny de 2000 en la seua recepció com acadèmic de numero per l'Ilmo. Sr. D. Jaime Siles Ruiz i contestació de l'acadèmic de numero Ilmo. Sr. D. Xavier Casp Vercher, Valencia: Real Academia de Cultura Valenciana, 2000, 53 págs.

⁸ Quien, aunque publica *Subelevación inmóvil* en 1960, en la Colección Adonais, no vuelve a publicar hasta 1977 en que se edita su *Descripción de la mentira*, Colección Provincia, León: Diputación Provincial.

José Ángel Valente en *La memoria y los signos*⁹ y Francisco Brines en *Palabras a la oscuridad*,¹⁰ que, siguiendo uno de los caminos abiertos por Cernuda, se decantaron hacia una poesía, de raíz anglosajona, que denominaron *de la meditación*¹¹. Este “retraso” suyo a la hora de publicar constituye una significativa diferencia con los otros poetas del 50 y va a ser determinante no sólo en el tratamiento de los temas - de hecho, no va dejar de insistir ni en su recuerdo de la guerra civil ni en su experiencia del exilio y de la posguerra, ni mucho menos aún en el fusilamiento de su padre, que van a ser obsesiones siempre recurrentes en su obra - sino, sobre todo, en una ampliación formal de sus registros y un uso - todo lo atenuado que se quiera- del culturalismo, que, si bien no será ni tan exacerbado ni excesivo como el de los novísimos, sino más bien comedido y moderado en lo relativo a sus referencias, le servirá, sin embargo, para exponer algunas de las claves de sus preferencias poéticas y, casi más aún que éstas, para indicar alusiones a autores y obras plásticas y musicales, muy concretas y específicas, que para ella son significativas y que, por ello, cumplen una clara función.

La poesía de Francisca Aguirre, coincidiendo en esto con Jaime Gil de Biedma y su poema “Intento formular mi experiencia de la guerra”¹² formula -y no una sino muchas veces, y de modos distintos cada vez- su experiencia de la guerra civil¹³ y la posguerra. Así, su primer libro, *Itaca*, escrito entre 1966 y 1971- esto es, cuando ya se ha producido un importante giro en los temas y formas de la poesía de la generación del 50, y se publican los primeros libros de Gimferrer, Carnero, Álvarez, Colinas etc.- contiene en su título un guiño culturalista por su referencia tanto a Homero como a Cavafis; expresa su deseo de mantener “el eco de voces que se han ido” (EE 32); explica que “Ítaca está dentro” y “que no se alcanza” (EE 33); explicita las alusiones a Telémaco, a Penélope y a la mujer de Lot, a Nausicaa, a Ulises (EE 37, 39, 40, 42, 43, 44, 45); afirma que “también el miedo une” y que “Nada ayuda tanto como la realidad” (EE 42). Pero en “Monólogo” (EE 45) expone que ha recurrido a fijar un tejido de palabras (“tejer” y “texto” están etimológicamente relacionados no sólo entre sí, sino, como en el caso de Penélope y en alguna de las fábulas de Ovidio con el trabajo y la escritura femenina) “para cubrir -dice- aquellas tus heridas/ y para

⁹ Véase José Ángel Valente, *La memoria y los signos*, Madrid: Revista de Occidente, 1966, que contiene poemas como “Tiempo de guerra” (87-88), “John Cornford, 1936” (89-91) y “Maquiavelo en San Casciano” (115-118) que, como los dos primeros citados, tematizan recuerdos o figuras de la guerra civil, o, como el último citado, que utiliza el monólogo dramático.

¹⁰ Véase Francisco Brines, *Palabras a la oscuridad*, Madrid: Insula, 1966, que contiene poemas como “El mendigo” (154-155), que objetivan una escena de posguerra junto a otros - como “Museo de la Academia”, “Versos épicos (Virgilio en Drápani)” (53-54) “La piedra del navazo” (63-71), “El caballero dice su muerte” (72-74), “Amor en Agrigento (Empédocles en Ákragas)” (112-113), “Balcón en sombra” (114-116), “Tera” (117-118), “S.S. Annunziata (Brunelleschi)” (121-122), o “Muros de Arezzo” (158-159), en los que hay tanto culturalismo como monólogo dramático.

¹¹ Véase Jaime Siles, “Cernuda en el espejo de las generaciones”, *Estados de Conciencia*, Madrid: Abada, 2006, pp. 155-172 con la bibliografía pertinente.

¹² Véase Jaime Gil de Biedma, *Las personas del verbo*, Barcelona: Barral Editores, 1975, pp.119-121.

¹³ Véase Jaime Siles, “La guerra civil como referencia explícita: *recusatio*, testimonio y memoria moral en la poesía de los años cincuenta”, *Estados de Conciencia*, Madrid: Abada, 2006, pp. 227- 245.

responder al miserable eco/ que golpeaba ya no sabes bien/ si sobre ti o dentro de ti misma". De ahí su necesidad de "hacer lenguaje" (EE 49): esto es, de verbalizar el dolor de todo lo vivido y, muy en especial, ese regreso a España que supuso a la vez "patria y exilio", como indica en su poema "Drago revisitado (1970)" (EE 52). En "El orden" (EE 57) insiste en ello: "Pero había un silencio como el orden, /un retirarse para volver luego, /un fluir de marea medida. /Nadie quiso dar la mala nueva,/nadie quiso advertirnos del desastre". En "La libertad" (EE 59) recuerda "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, /alguien que no recuerda en qué momento/ se quedó muerto para siempre". Su experiencia es de "causas perdidas" (EE 60) y la situación descrita en "Cementerio" (EE 63) es esa "anónima fosa de la sangre" en la que "yacen mezclados víctimas y verdugos", que impide "distinguir del corrompido olor de la esperanza degollada/ el agrio aroma de sus asesinos". El poema "Totalidad" (EE 64) denuncia que "ni siquiera para sufrir somos totales" porque "el sufrimiento nos desarticula" y pese a ser "materia hecha pedazos, /pedacitos dolientes que no saben/ por qué se han disgregado / y que no obstante se comportan/como si aún fuesen un todo", concluyendo: "Nos amputaron un día cualquiera:/ ya no tenemos, ya casi no somos, /y, sin embargo, cómo nos duele el hueco donde estuvo". Francisca Aguirre se erige aquí en voz de todos los desterrados y todos los vencidos y ofrece un testimonio poético que traduce no sólo un grito sino también una profunda reflexión moral. Lo mismo podría decirse de "Sepulturera" (EE 69). Pero también halla consuelo en la amargura o en el propio dolor: "Cómo nos tranquiliza la amargura/ que pasa a nuestro lado ensimismada/ en su ardiente espiral. / De una absurda manera nos consuela/ toda desdicha o pérdida o quebranto". Con una *o* alexandrina, que denota el conocimiento de la obra de este autor.

En *Ítaca* Francisca Aguirre recurre a una máscara - la que le brindan determinadas figuras de la *Odisea* y algunos referentes mitológicos, como Sísifo (EE 37)- para desde ella poderse expresar. Sus ejes temáticos son las heridas morales dejadas por la guerra civil, pero su modo de decirlas supone un culturalismo de baja intensidad, en el que alternan citas de Luis Rosales (EE 58), Miguel Hernández (EE 60), Claudio Rodríguez -cuyo verso "Porque no poseemos"¹⁴- es reescrito aquí en el primer verso del poema "Propietarios": "Porque no poseemos nada" (EE 68), o como el verso último de "Telar": "Francisca Aguirre, acompáñame", que remite directamente al "Francisca Sánchez, acompáñame" de Rubén Darío. En *Ítaca* hay, pues, referencias literarias y mitológicas sirviendo a la expresión de un mundo personal.

El libro siguiente, *Los trescientos escalones* (1973-1976), contiene homenajes explícitos a César Vallejo (EE 93) y Antonio Machado (EE 94) con sus consiguientes y citados intertextos. Pero aparece el tema de la pérdida transformada en riqueza y valor: "Tanto miedo tenéis que no habéis advertido/ la riqueza que se oculta en la pérdida. Desdichados, / poca ganancia es la vuestra/ si nunca habéis perdido nada"

¹⁴ Véase Claudio Rodríguez, "Porque no poseemos", *Alianza y Condena*, Madrid. *Revista de Occidente*, 1965, pp. 21 ss.

(EE 96). Este cambio es significativo, pues supone una inversión de la postura y de la perspectiva desde la que, como vencida, la autora contemplaba antes la realidad. El culturalismo moderado continúa en las alusiones a Bécquer, en el último verso, del poema “No importa” (EE 99-100); a Antonio Machado de nuevo, en “Reclinatorio abandonado” (EE 105-106) y “Frontera” (EE 112-113); a Neruda y Cernuda en “Suceden estas cosas” (EE 107); a Olga Orozco (EE 119-120) y a Francisco de Quevedo en “Radiografía” (EE 121); y se inician también las referencias plásticas a Paul Klee (EE 128-129); a Picasso, combinado con Miguel Hernández en “Allí” (EE 130-131); a Modigliani (EE 155); pero también a Góngora, como indica el primer hemistiquio del primer verso de “Los precursores” (EE 141), a Quevedo (EE 142), marcada ésta con cursiva; y a la canción escuchada en la radio: “Machín, Piquer, Sepúlveda”, Karina (EE 149-150). Las referencias mitológicas quedan reducidas prácticamente a una sola: Ariadna en “Lágrima extendida” (EE 139); la naturaleza, representada por el mar, se convierte en un elemento de alivio y de consuelo en “Testigo de excepción” (EE 118) y “Salutación” (EE 142): “De noche el mar parece una llanura movediza, / algo que estamos viendo sin creerlo, / algo como una historia antigua / que no se sabe si fue cierta / ni mereció el dolor que nos costó la vida” , y que no es cualquier mar sino el “mare nostrum, eco ronco, / eco maravilloso de la vida / eterno eco / que doquiera que voy viene conmigo”. La mediterraneidad de Aguirre se presenta así como un bálsamo frente al dolor y una garantía de perfección, fidelidad, constancia y permanencia. Conviene indicar esto porque en una escritura tan escasa de símbolos, el mar adquiere una especial preponderancia. Y lo mismo podría indicarse en lo relativo a su sistema formular que, con respecto al libro anterior, en éste parece ampliado: por ejemplo, el poema “Voces en el silencio” (EE 125-127), en el que la dicción opta por el verso largo- “Lejos del tiempo crece un mundo / donde el amor se expande igual que una galaxia”- y los símiles no son los usuales de la autora sino otros de este tipo –“Como la tierna lengua de una vaca / se alarga al mar pasa besar el campo”, próximos a los propios de un enunciado visionario. Pero lo más contundente del libro son los poemas autobiográficos en que funde experiencia y memoria, y en los que la anécdota sirve para recordar momentos muy concretos de la misma, que siempre están presentes en la escritura de Francisca Aguirre y que no dejan nunca, de distintos modos, de aflorar: constituyen, pues, los elementos de su estado de conciencia y, como tales, intervienen en su representación de la realidad y en su interpretación, más moral que política, de la misma. En ese sentido destacan tres poemas largos: “Esta vida, hay que ver, qué desatino” (EE 136-138), “El último mohicano” (EE 151-153) y “Los trescientos escalones” (EE 154-156). El primero de ellos es un poema social y moral a la vez, en el que la autora compara su vida con “un vestido tan raído, / un traje de segunda mano, / algo que nunca fue estrenado, / algo que usaron otros / y que yo, pobre desde siempre, / hundida en la miseria desde siempre, / lavé, planché, cosí, zurcí los agujeros / hasta dejarla decentita, / hasta darle un aspecto de decoro / y lucirla con esa dignidad / que sólo son capaces de poseer los pobres, / aquellos que han conocido la carencia, / desde mucho antes de nacer”; el segundo es un poema impresionante no sólo por su desarrollo sino porque objetiva un exacto retrato de su madre y de cuanto tuvo que sufrir en la España de 1944; el tercero rememora el recuerdo de su padre en el París inmediatamente anterior a la

Segunda Guerra Mundial y la vida de su familia en el exilio. Los tres son grandes poemas memorables que en ninguna antología debieran faltar: tienen, además, no pocos de los rasgos propios de la escritura del 50: el tratamiento realista de lo cotidiano, pero transcendido como en la pintura del Siglo de Oro, confesionalismo, tono confidencial, utilización del poema largo y el uso literario de la lengua coloquial. Los tres son poemas muy representativos de los temas y formas del 50 y demuestran la pertenencia de Francisca Aguirre a la generación o grupo del 50.

La otra música, escrito entre 1973 y 1977 es un libro unitario en el tema y variado en la forma. La cita de Hierro que lo abre (“No era la música divina/ de las esferas. Era otra/humana: de aire y agua y fuego”) sirve de clave de cifra: la música aquí tematizada es la de los fugitivos, es la de la huida (EE 166), y su melodía “suen a chirriar de puerta, / a miedo, a llanto, a despedida”. Los poemas son ahora más concentrados y más breves. Y su intensidad, también mayor, porque lo que pierden en longitud lo ganan en condensación. Excelentes ejemplos de este nuevo modo suyo de componer son “Réquiem” (EE 170), “Música mentirosa” (EE 171), “Intolerable iconoclasta” (EE 172), “Música de la sombra” (EE 173), “Música de los inocentes” (EE 180), “Romanza sin palabras” (EE 181), “No contestes” (EE 192), “La dignidad del aire” de ecos cernudianos, “Detrás de la ventana” (EE 200), “La lluvia” (EE 203); de los poemas de extensión intermedia sobresalen “Espantosa dulzura” (EE 177), “Música del terror” (EE 179), “Estatua sedente” (EE 189), “Como el arpa” (EE 94), “Sin resbalar” (EE 195), “El refugiado” (EE 197), “El vuelo” (EE 198), “Ciencias naturales” (EE 201); y de los más extensos: “Moderato” (EE 182-183) y “Nosotros” (EE 207-208). Se advierte, pues, una mayor complejidad en la escritura, una mayor economía de lenguaje, una variedad de formas y también una reflexión sobre el convertido aquí en correlato objetivo de la propia experiencia -“La vida es una lista de adjetivos/ y un intercambio de palabras” (EE 200)- y su incapacidad para anotar el transcurso del tiempo y, por consiguiente, la imposibilidad de precisar sus símbolos: cf. “Tiempo, tiempo reverberando,/haciendo inútil el diálogo,/ confundiendo sus símbolos,/ sustituyendo mi ramito de vincas/ por estas mustias flores de alfabeto” (EE 202). Llama la atención la abundancia de gerundios, que transparenta un claro influjo nerudiano. Referencias culturales hay en los nombres de los músicos citados: uno solo, Schubert (EE 206); de los filósofos: otro sólo Platón; y en las alusiones literarias: el romance del Conde Arnaldos (EE 174), Bécquer (EE 194), Juan Ramón Jiménez (EE 197), Antonio Machado (EE 205) y un intertexto de Hierro (EE 195). El poema sigue teniendo como territorio determinados momentos e instantes de su historia y su realidad, recogidos aquí en lo que parece ser el núcleo de la poética del libro: oír “ese llanto, esa música inarmónica/ que nos calienta el cuerpo con el resplandor de la sorpresa”, ese volver a recuperar “los queridos muertos, /los habladores muertos, mi padre, su lenguaje/siempre en colores como su paleta...” (EE 205). *La otra música* mantiene, pues, un perfecto equilibrio entre los tres tipos de poemas de distinta longitud que lo articulan, y su culturalismo sigue siendo de baja o nula intensidad.

Ensayo General, escrito entre 1981 y 1993, se abre con una cita de Quevedo, parte de la cual ya había utilizado antes (véase EE 142) y se inicia con una serie de poemas en prosa, en los que utiliza recursos estructurales de la tragedia griega como

el coro (EE 220), o figuras de la mitología griega, como Casandra (EE 221-222 y 223), que le sirve de máscara o yo analógico para poder decirse y decir la razón de su escritura: “Hablo porque mi corazón lo necesita. Pero el muerto que habita entre 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 acaso mi silencio sea más elocuente que mis gritos” (EE 221). *Las Troyanas* de Eurípides dan pie aquí a una amplia serie de sonetos de cuño quevediano, aunque también hay alguno de cuño garcilasiano (EE 244: “Cuando me paro a contemplar mi estado”) o lorquiano (EE 249: “mientras oigo llegar la madrugada”). En el “Epílogo” que cierra esta parte se advierte también una resonancia del *Libro de las alucinaciones* de Hierro: “Tal vez el mundo no ha sido más que una alucinación, o mejor todavía, un espejismo, puesto que lo que te rodea es el desierto” (EE 259). Francisca Aguirre experimenta aquí con nuevas fórmulas de dicción, que añade a las de su anterior repertorio y que dotan a su voz de un tono mucho más feminista que el de antes.

Pavana del desasosiego, escrito entre 1993 y 1998, es un título híbrido que sintetiza y aúna otros dos: uno de una novela de Guillermo Cabrera Infante, *Pavana para un infante difunto*, y otro, del *Libro del desasosiego* de Fernando Pessoa. Se abre con una cita de éste último, precedida de otra de Paul Celan. El primer poema adelanta el tono y también el tema: “Detrás del tiempo siempre hay otra historia” inicia su primer movimiento, al que sigue otro, expuesto en estos versos: “Arrodillada la memoria canta/ algo que fue su vida en otro tiempo”, y que se cierra con un tercero: “Pero todo se desvanece en un espejo, / en un cristal de música y perfume” (EE 267). Esta misma estructura, con ligeras variantes, se va a imponer en la mayoría de los textos que lo componen, con alguna excepción como “Los escombros del tiempo” (EE 269), sujeto a una disposición estrófica distinta. Lo visionario informa “Desde ninguna parte”, cuyos tres últimos versos tienen como fuente el poema VII de Catulo. En “Última nieve” (EE 274) resulta patente el influjo de Leopoldo Panero y de Luis Rosales y este poema constituye también un claro ejemplo de su lirismo: “Lo sabes de esa forma inexplicable/ en que sabemos lo que más nos hiera. Lluve desde los cielos tiempo y sombra, /llueve inocencia y loco desconsuelo. / Un incendio de sombras te ilumina/ mientras la nieve apaga las estrellas/ que una vez fueron permanentes ascuas”. Lo visionario vuelve a aparecer en “Había poca luz” (EE 275): “Había poca luz, pero mucho silencio: /sin embargo un secreto relataban las olas, un secreto que olía como los cementerios, / como huele el silencio detrás de los cristales/ o como huele un grito que se ahoga en ceniza”. *Desconsuelo* es uno de los semas que más se repite, aunque se deja lugar a la esperanza: cf. “Espera, espera” (EE 278) y “Difícil, muy difícil” (EE 284-285). “La pantera” de Rilke alienta en “Eso que no comprendes” (EE 283): “detrás de los barrotes de tu jaula”. “Brote de sombra” (EE 286-288) tal vez sea el mejor poema del libro por el mantenimiento del ritmo y del tono en un poema largo como éste, el clasicismo que lo impregna y el equilibrado culturalismo en que se apoya con las alusiones a Machado y a Keats. En “La visita” se hace referencia una vez más a Schubert como en “Apariciones” (EE 300-301), cuyo título remite al de un libro, de igual título, de Pere Gimferrer. En “Preguntas” (EE 302-303) y “Marea del desierto” (EE 304-305) hay un interesante desdoblamiento del yo poético, como con mayor complejidad lo hay también en “No hay que llorar” (EE 308-311),

en el que al posible influjo de Jaime Gil de Biedma en el tono y la estructura se suma una referencia cultural: la alusión a Brahms, del mismo modo que en “Esquinas suplicantes” (EE 312-313) hay una referencia a Van Gogh. Literatura, música y pintura dialogan aquí de muy distintas formas en una especie de *collage* mental que permite reconstruir el universo signífico de la autora y no pocas de sus claves y registros, que no corresponden a un exhibicionismo culturalista sino a un alfabeto existencial desde y con el que ella ha podido representar el mapa de su mundo.

Por último, *Los maestros cantores*, escrito entre 1992 y 2000, son - como la primera parte de *Ensayo General* - una serie de poemas en prosa, que tienen como figuras evocadas o invocadas a Kafka (EE 321), Jorge Manrique (EE 322), Garcilaso (EE 323), Teresa de Cepeda (EE 324), Juan de Yepes (EE 325), Francisco de Quevedo (EE 326), Lope de Vega (EE 327), Miguel de Cervantes (EE 328), Friedrich Hölderlin (EE 329) Gustavo Adolfo Bécquer (EE 330), Emily Dickinson (EE 331), Rubén Darío (EE 332), Antonio Machado (EE 333), Manuel Machado (EE 334), Rosalía de Castro (EE 335), Rainer María Rilke (EE 336), Constantino Cavafis (EE 337), Alfonsina Storni (EE 338), Delmira Agustini (EE 339), Juan Ramón Jiménez (EE 340), Fernando Pessoa (EE 341), César Vallejo (EE 342), Luis Cernuda (EE 343), Federico García Lorca (EE 344), Pablo Neruda (EE 345), Miguel Hernández (EE 346), Enrique Santos Discépolo (EE 347), Jorge Luis Borges (EE 348), Luis Rosales (EE 349) y Los anónimos (EE 350). Es un libro de altísima calidad por la belleza e intensidad de su prosa y porque establece una cartografía de sus autores admirados y de sus lecturas preferidas, que en cierto modo equivale a -y es también- una poética.

A todo lo dicho hay que añadir un libro de apariencia humilde y tono considerado menor: *Conversaciones con mi animal de compañía*¹⁵ que no lo es en absoluto y que demuestra su hábil uso poético del coloquialismo, la coloratura y el fraseo de la lengua hablada, que es otro de los rasgos característicos de la generación del 50. Dos citas - una de Juan Ramón Jiménez y otra, de Antonio Machado, lo abren. El primer poema enlaza con su mundo más íntimo y anterior - “nada es como soñamos” (12); el segundo parodia un conocido poema de Antonio Machado: “Si hablo con la fiera que siempre va conmigo” (13); en el tercero hay un verso de cuño guilleniano: “Todo es misterio y transparencia” (14). Pero luego el tono coloquial se va imponiendo: de ahí la abundancia de expresiones propias de la lengua conversacional como “Otras veces en cambio...” (17), “En ocasiones” (20 y 50), “A veces” (24), “Mira guapa, corta el rollo que ya me tienes harta” (27), “Desde luego” (30), “qué te voy a contar a ti”, “total para...” (32), “Yo lo tengo muy claro” (33), “vosotros, / vosotros vais caminos de convertiros en palmeras” (37), “De pascuas a ramos y cuando menos me lo espero” (38), “Yo creía...”, “Decía mi abuela...” (39), “Hay ocasiones en que...”, “Me pasa con...”, “Y no es porque sí, es porque...” (43), “Vamos, le digo, no empieces...” (44), “No sé qué ocurre, pero...” (47), “Gracias, guapo, pero...” (48), “Pues, como te decía” (50), “Vaya por Dios...”, “O sea, que tú” (51), “Las pasamos canutas” (52),

¹⁵ Véase Francisca Aguirre, *Conversaciones con mi animal de compañía*, Madrid: Ediciones Rilke, 2012, por el que citaré indicando la página en que la construcción lingüística o el poema aludido aparecen.

“Mira, chico...”, “Bueno, si tú lo dices”, “¿Qué te parece?” (55), “¿me estás amenazando?”, “Pues sabes lo que te digo que...” (59), “como os lo estoy contando” (60), “pues no le quedan más raíces que”, “porque, vamos, una cosa es que...” y “otra muy distinta”, “de buenas a primeras” (61), “Jesús, pensé” (66), “De lo demás, mejor no hacerse ilusiones”, “Tú ya me entiendes” (67), “Vamos, chico, ánimo” (69), “qué quieres que te diga”, “La verdad es que lo veo crudo” (70), “No podía creérmelo” (72), “lo sé muy bien, querida” (74), “Mira, cariño, la cosa está difícil” (74), “Verdaderamente...” (75), “no me da igual”, “Por Dios, no me digas eso”, “La cosa está que arde” (76), “Para que veas lo que son las cosas”, “Y que lo digas, y encima” (77), “Mira, chica, le digo” (78), “No te sulfures/ que la cosa va para largo” (80). Los rasgos lingüísticos del libro, las frases hechas o con sintaxis suspensiva, los refranes, las repeticiones, los incisos, la abundancia de pronombres personales y de vocativos remiten a la lengua familiar más que a la lengua literaria. Pero la maestría con que aquí están usados los convierte en lengua poética. *Conversaciones con mi animal de compañía* termina con una epístola dirigida a Darwin y dedicada a Ricardo Bellver en la que la autora explica muy bien lo que el libro es: “un diálogo con criaturas muy distantes, muy dispares”, y ese tono dialógico determina las propiedades lingüísticas y poéticas del libro: sus voluntarios prosaísmos, sus situaciones cómicas o dramáticas, sus interpelaciones y reconvenciones, en las que no deja de asomar también un tímido culturalismo, utilizado unas veces -muy pocas- como parodia: así en “Ya sé que no es un libro al uso”, cuando introduce su propia teoría literaria y metapoética, e irónicamente dice: “Yo de literatura entiendo poco, /pero creo que no te vendría mal un toque cultural, /deberías sacar algún templario/ o charlar de vez en cuando con la Dama de Elche/ que se parece mucho a los oráculos”. *Conversaciones con mi animal de compañía* ofrece un amplio abanico temático que incluye, además de motivos relacionados con la materia que le es más propia: la vida, la realidad y la cotidianidad (32), otro de los temas preferidos por la generación del 50, la crítica social y la denuncia del capitalismo salvaje y los estragos causados por la globalización (48-49), la solidaridad y compasión con los emigrantes llegados en cayucos (45), la situación de la mujer (49) y la violencia de género (70), así como la exposición de los motivos que le han llevado a la necesidad y obligación de “escribir versos, leer libros, oír música y mirar a las estrellas, con esperanza, pero sabiendo que nunca responden”(85). Y ello, sin renunciar a ese singular culturalismo suyo, patente aquí en las referencias a Aznavour (14), Wislawa Szymborska, Leopoldo Panero (28), Moebius (30), Manuel Alcántara (40), Luis Rosales (41), *Las mil y una noches* (42 y 63), la Biblia (49), Chagall (64), los Hermanos Marx (66), Vivaldi (71), José Hierro (73), Darwin y Alvar Núñez Cabeza de Vaca (83), y que puede entenderse e interpretarse en el modo y sentido en que Pío Baroja, en el prólogo a *La nave de los locos* (1925) explicaba su idea de la novela: “Me interesa mi vida, la vida de la gente que me rodea, y el arte como reflejo de la vida”. Eso, “reflejo de la vida”, fue la poesía para Francisca Aguirre, cuya obra, recorrida y analizada libro a libro, presenta varios focos de atención, todos ellos convergentes y que he intentado describir a la luz de la evolución de su escritura desde la inicial tematización de la experiencia de la guerra, el exilio y la posguerra hasta su lograda síntesis de coloquialismo y culturalismo, que constituye uno de los rasgos distintivos de su escritura.

OBRAS CITADAS

- Aguirre, Francisca. *Ensayo General. (Poesía completa 1966-2000)*, Calambur, 2000.
- . *Conversaciones con mi animal de compañía*, Ediciones Rilke, 2012.
- Brines, Francisco. *Palabras a la oscuridad*. Insula, 1966.
- Gamoneda, Antonio. *Un armario lleno de sombra*. Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2009.
- . *Sublevación inmóvil*. Colección Adonais, Rialp, 1960.
- . *Descripción de la mentira*. Diputación Provincial de León, 1977.
- García Hortelano, Juan. *El grupo poético de los años 50 (una antología)*. Taurus, 1978.
- Gil de Biedma, Jaime. *Las personas del verbo*. Barral Editores, 1975.
- González, Ángel. *Tratado de urbanismo*. El Bardo, 1967.
- Rodríguez, Claudio. *Alianza y Condena*. Revista de Occidente, 1965.
- Siles, Jaime. “La obra poética de Juan Gil-Albert anterior a la guerra civil”. Guillermo Carnero (ed.), *Congreso Internacional Juan Gil-Albert. La Memoria y el Mito*. Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 2007, pp.29-49.
- . “Conocimiento del yo y poetización del medio: la poética y la poesía de César Simón.” *Discurs llegit el dia 1 de juny de 2000 en la seua recepció com acadèmic de numero per l'Ilmo. Sr. D. Jaime Siles Ruiz i contestació de l'acadèmic de numero Ilmo. Sr. D. Xavier Casp Vercher*. Real Academia de Cultura Valenciana, 2000.
- . *Estados de Conciencia*. Abada, 2006.
- Valente, José Ángel. *La memoria y los signos*. Revista de Occidente, 1966.