

MODELOS DE MAESTRÍA:  
EL ARTE DE LA MEMORIA  
EN *PAVANA DEL DESASOSIEGO*  
DE FRANCISCA AGUIRRE

Michael Mudrovic  
Skidmore College

Gran parte de la obra de Francisca Aguirre hasta ahora son reflexiones sobre el pasado. No sólo *Espejito, espejito*, una combinación de meditaciones autobiográficas en prosa y verso, sino también varios poemas de *Pavana del desasosiego* tratan de la relación entre el pasado y el presente. Estos poemas ofrecen a los lectores modos de enfrentar los recuerdos para así hacer cara a la injusticia y el trauma, y de esa manera le permiten al sujeto poético efectuar cambios sociales. A veces, la voz poética trata de huir de sus recuerdos porque son demasiado dolorosos, aunque es consciente de esa evasión. En otros momentos, aboga por disfrutar del presente porque la vida es breve y el pasado ya se ha revivido suficientemente. Los recuerdos sirven también para iluminar su propia identidad. Sin embargo, estas reflexiones siempre tienen al fondo una visión del futuro basada en ellas. En muchas ocasiones, la imagen del espejo figura prominentemente como medio de reflexión sobre la identidad. Estos poemas caben perfectamente dentro de lo que Harriet Davidson ha denominado la «poesía de atestiguación» en su artículo “Poetry, Witness, Feminism”.

Shoshana Felman define la atestiguación como “nonhabitual estranged *conceptual prisms* through which we attempt to apprehend - and to make tangible to the imagination- the ways in which our cultural frames of reference and our preexisting categories which delimit and determine our perception of reality have failed, essentially, both to contain and to account for the scale of what has happened in contemporary history” (citada en Davidson 164; énfasis original). El testigo arquetípico, pues, atesta “to a situation of unspeakable pain or suffering, to situations beyond ordinary language, and often to a

situation where no one is supposed to be left to witness at all” (164). En efecto, la atestiguación se compone de un encuentro con lo extraño, un impulso urgente que resulta del encuentro con algo que ni siquiera sabemos que conocemos (165). Puesto que este encuentro es un acto verbal que plantea como su fin convertir al oyente en testigo, al hablante le preocupa más el futuro que el pasado del que habla. En palabras de Davidson, “The witness faces toward the future, gathering together a new knowledge of the past in the intersubjective performance of the present” (166). De esta manera la poeta se vale del pasado para efectuar cambios en el futuro a través de la participación del lector en el acto poético. Dado que los dos -poeta y lector- son testigos de lo afirmado y que cada uno depende del otro, esta poesía no es un acto solitario, no es un soliloquio que el lector escucha desde fuera, sino un acto compartido y recíproco<sup>1</sup>. Es decir que la atestiguación consiste en una relación entre un hablante y un oyente específico. Así Davidson concluye que la poesía de atestiguación es

poetry that is primarily contextual, dependent on its audience, and crucially future oriented, that is, while this poetry may often be about the past, its direction is toward the future as a warning, a call to action, an impetus to more poems or speech. In this it is primarily rhetorical—it wants to move, persuade, touch the audience . . . to open up a new space for social change. (166)<sup>2</sup>

Kelly Oliver añade otra dimensión al concepto de atestiguación al recalcar una ambivalencia en la palabra misma. Ser

---

<sup>1</sup> Para evitar estructuras engorrosas, voy a usar los géneros de *la* poeta y *el* lector a lo largo de este trabajo. En todo caso la persona que escribe y atestigua puede ser hombre o mujer, igual que la que lee. No es mi propósito excluir ni limitar el rol de nadie. Uso estos géneros por cuestiones de conveniencia y fluidez de lectura.

<sup>2</sup> He modificado levemente las palabras de Davidson para que esta frase tenga sentido, pero todas estas ideas se encuentran en la misma página de su artículo.

## HPR/39

testigo consiste, por un lado, en estar presente, presenciar un acontecimiento o una situación, hallarse expuesto y dispuesto a recibir y percibir el impacto de cierto momento que se desarrolla frente a uno. Y, por otra parte, el testigo está obligado a dar testimonio de lo observado, sea mediante sus declaraciones públicas o sus actos (como el de escribir). Así Oliver concluye que “Subjectivity is the result of the process of witnessing”: “The double meaning of witnessing - *eyewitness* testimony based on firsthand knowledge, on the one hand, and *bearing witness* to something beyond recognition that can't be seen, on the other- is the heart of subjectivity” (16). Esto implica que “the speaking subject is a subject by virtue of address-ability [observing, being present] and response-ability [testifying]” (7).<sup>3</sup> Además afirma que todo ser humano tiene una obligación fundamental:

The question is how can we witness and bear witness to oppression, domination, subordination, enslavement, and torture in ways that open up the possibility of a more humane and ethical future beyond violence?...Vigilance in elaborating and interpreting the process of witnessing... enables working-through rather than the mere repetition of trauma and violence. (18)

De allí deriva el propósito ético de la poesía de Francisca Aguirre. Sólo es necesario aducir ciertos datos biográficos de la poeta para entender dónde se arraiga esta actitud. Aguirre nació en Alicante en 1930. Al terminar la guerra civil, su familia huyó a Francia. Mas cuando Hitler invadió Francia, volvieron a España, donde su padre, el pintor Lorenzo Aguirre, fue asesinado por el régimen franquista. La

---

<sup>3</sup> La afirmación de Oliver respalda la opinión de Davidson: “Poetry is one of the places where a rewriting of subjectivity can happen” (159). Davidson también declara que “poetry has a distinctive role in the second-wave feminist movement, where reading and writing poetry have become part of the community building and consciousness raising so important to feminist politics and the creation of a counter-public sphere of discourse” (159).

## HPR/40

poeta experimentó diversos traumas en sus años formativos, los cuales continúa integrando en su escritura. Al examinar ciertos poemas de *Pavana del desasosiego*, este artículo busca indagar la manera en que la persona poética recuerda y se relaciona con su pasado y la ingerencia de dicho pasado en su vida. Estas reflexiones poéticas sirven de modelos para los lectores y como ejemplos de la “poesía de atestiguación”.

Antes de entrar en los textos, conviene mencionar varios elementos paratextuales que forman un marco o quicio construido de los mismos elementos de la atestiguación<sup>4</sup>. El título del poemario, primero, se conforma con la paradoja fundamental ya delineada. Una pavana es un género de música clásica (es decir, del pasado) pero también un tipo de baile. Por lo tanto, esta palabra encarna la relación recíproca entre hablante y oyente como la música invita al público a participar del movimiento rítmico de la música y el baile. Se ve, además, un contraste entre el pausado, controlado y majestuoso ritmo musical y el tema del desasosiego, el sufrimiento inefable. La música expresa ordenada y elegantemente lo que apenas se puede articular por ser tan doloroso. El genitivo preposicional también refleja la dicotomía entre el pasado (la situación traumática que ha estimulado estos poemas) y el futuro (la obra de arte que el desasosiego va a ofrecernos como un espacio social para efectuar cambios)<sup>5</sup>.

Otro aspecto paratextual que invita comentario es que cada poema lleva una dedicatoria a personas específicas. Por supuesto, esta práctica no es extraordinaria, pero que una dedicación encabece cada poema y que los dedicados sean quienes son, subraya su papel de atestiguación y así se destacan. Como afirma Davidson, es crucial que

---

<sup>4</sup> Gerard Genette ha definido y comentado varios elementos pre-textuales en su libro, *Paratexts*.

<sup>5</sup> He optado por saltar por encima dos citas que encabezan el poemario, una de Celan y otra de Pessoa para no agobiar al lector. En breve, la de Celan refiere a la obligación ética del atestiguador y el estímulo a la acción, mientras que la de Pessoa tiene que ver con la definición de la identidad adoptada por la voz poética.

## HPR/41

la atestiguación incluya un hablante y un oyente y que cree un interlocutor si éste no existe. Genette es aun más definitivo en cuanto a la atestiguación:

The dedicatee is always in some way responsible for the work that is dedicated to him and to which he brings...his support and therefore participation... Whoever the official addressee, there is always an ambiguity in the destination of the dedication, which is always intended for at least two addressees: the dedicatee, of course, but also the reader, for dedicating a work is a public act that the reader is, as it were, called on to *witness*. (136, 134; énfasis mío)

Aguirre les dedica poemas a miembros de su familia (su hija Lupe, su esposo Félix, sus hermanos Antonio, Susy y Margarita), a otros poetas (como Andrés Sorel, Jorge Reichman, Juan Carlos Mestre), a sus amigos (principalmente parejas) e *in memoriam* a personas que han muerto<sup>6</sup>. Así la poeta crea un contexto para el poema (por oscuro e indirecto que sea para el lector general) además de establecer una relación entre hablante y oyente que el lector general sí puede apreciar. Esta contextualización y la resultante presencia y distancia del lector, abren un espacio para el cambio en el futuro. Kelly Oliver asocia este espacio con el concepto psicoanalítico de la vista, aseverando que se necesita la vista (“vision”) para crear nuevas perspectivas (“visions”) (183-84). Recurriendo a la fenomenología de Merleau-Ponty, también nota que

The distance necessary for vision is not alienating but enabling because of the interconnection between the senses and the elements that make vision possible.... [V]ision like the other senses necessitates a type of interpolation of elements that

---

<sup>6</sup> Genette detalla los diferentes tipos de dedicatorias y sus implicaciones (*Paratextos* 131-35).

## HPR/42

cannot be imagined as an impassible abyss or alienating gap (202-03).

La vista, pues, inicia el proceso de atestiguación y las dedicatorias invitan a atestiguar el contenido del poema porque “this proclamation is always at the service of the work, as a reason for elevating the work’s standing or as a theme for commentary” (Genette 135).

Tomando en cuenta estos rasgos, podemos ahora comentar los poemas de *Pavana del desasosiego*. El título del primer poema, “Memoria arrodillada”, contribuye a la ambivalencia paratextual<sup>7</sup>. El acto de arrodillarse puede atribuirse a un sentimiento de reverencia y un deseo de rendir homenaje, o a una rendición y humillación. La “memoria arrodillada” siente agradecimiento tanto como se rinde. De igual manera, la “historia” a que hace referencia puede ser parte verdad y parte ficción.

Detrás del tiempo siempre hay otra historia,  
una historia que fue y no fue,  
como en los cuentos infantiles. (15)

La repetición de la palabra “historia” subraya la ambivalencia que reaparece en la distinción entre “tiempo” e “historia” y en la dualidad de la frase “era y no era”. Las varias capas lingüísticas no sólo separan a la voz poética de su pasado sino que tergiversan su recuerdo, convirtiendo el tiempo vivido en historia (narración verdadera) y cuento infantil (narración ficticia). La anáfora que empieza la segunda estrofa continúa interponiendo barreras de lenguaje, “barrancos del olvido”, entre la voz poética y su pasado:

Detrás de los barrancos del olvido

---

<sup>7</sup> *Memoria arrodillada* es el título que Aguirre ha escogido para una antología de su poesía. Una antología en sí es una mirada retrospectiva que le ayuda a un escritor a definir su identidad y a preparar el terreno para obras futuras.

## HPR/43

crecen extrañas flores sin perfume  
que cuentan un relato de susurros,  
un memorial de sobresaltos:  
viejas leyendas que en la sangre duermen  
y que a veces se yerguen desveladas  
como esos cactus que parecen faros  
en mitad del desierto. (15)

Se percibe la presencia de una verdad más allá, al fondo, a pesar de que las extrañas flores que crecen allí no emiten olor, y que las leyendas -otra manifestación (tal vez aumentada) de estas historias- son como cactus que son “faros / en mitad del desierto”. Estos faros son espinosos y pueden causar dolor mientras guían a la voz poética por un ambiente árido, hosco e inhóspito. Si están en un desierto, estos faros no sirven, no guían, sino que desorientan. ¿En qué consisten estas historias? Se supone que son eventos traumáticos, momentos que la voz poética no puede o no quiere describir en detalle. Es suficiente - mejor dicho, es más sugerente- no revelar lo que recuerda porque así el lector puede imaginar o sustituir sus propios recuerdos. Conjeturar sobre las experiencias de la voz poética provoca nuestra imaginación y curiosidad, aumentando nuestra simpatía y alterando nuestra identidad y la de la voz poética.

La tercera estrofa consiste en dos partes. Primero, comenta sobre la memoria, personificada como una parte separada de la persona que recuerda.

Arrodillada la memoria canta  
algo que fue su vida en otro tiempo:  
quisiéramos saber, tocar la herida,  
descansar del asombro y la tristeza.  
Quisiéramos volver a la esquina de entonces,  
cuando vivimos algo en cuya melodía  
huimos derrotados. (15)

## HPR/44

El tiempo pretérito del verbo reitera la distancia y alienación. Además, el propósito de su canto es “saber, tocar la herida, / descansar del asombro y la tristeza”. Este objetivo terapéutico admite que un trauma ha dejado un residuo o una huella, tal vez una cicatriz, en la memoria, así que este momento se describe como una “esquina”, un cambio de dirección en la vida. A pesar de que produce una melodía que nos envuelve, “huimos derrotados” tratando de evitar el recuerdo. Aunque es obvio que este incidente o situación causó una herida que todavía no se ha curado del todo, es imposible precisarlo, como la voz poética reconoce en la segunda mitad de esta estrofa, que concluye el poema.

Pero todo se desvanece en un espejo,  
en un cristal de música y perfume.  
Detrás de ese cristal el tiempo llueve  
y algo que fue milagro y cataclismo  
araña y abandona el corazón. (15)

El recuerdo se parece a la imagen en un espejo, un espejismo “de música y perfume” -intangible, evanescente, elusivo. Aun el espejo se transforma en cristal transparente por el que se ve el tiempo como lluvia. Podríamos imaginar a la persona poética sentada ante una ventana, viendo su propio reflejo borrosamente en el cristal a la vez que llueve al otro lado, o tal vez llorando frente a un espejo<sup>8</sup>. La imagen que la voz poética trata de captar -“algo que fue milagro y cataclismo”- se le escapa porque es demasiado doloroso y asombroso de expresar. Así “Memoria arrodillada” define el dilema paradójico de la persona poética que quiere atestiguar. Se vislumbra un momento traumático que no se puede agarrar por lo doloroso e inefable que fue. Sin embargo, el proceso en sí revela la fuerza indeleble de este recuerdo, comunicándola a pesar de su inefabilidad. Notemos además la

---

<sup>8</sup> *Memoria arrodillada* es el título que Aguirre ha escogido para una antología de su poesía. Una antología en sí es una mirada retrospectiva que le ayuda a un escritor a definir su identidad y a preparar el terreno para obras futuras.

## HPR/45

ambivalencia de la frase “araña y abandona el corazón”. Aunque los recuerdos rasgan y hieren, las heridas son sólo superficiales. Y en sentido figurado, “arañar” puede significar “recoger con mucho afán, de varias partes y en pequeñas proporciones, lo necesario para algún fin” (*DRAE*), una alusión a la tarea poética de atestiguación. Por otra parte, cuando estos recuerdos, estos traumas, “abandonan el corazón”, crean un sentido de soledad, de naufragio, de ausencia, pero también se van, desaparecen, ya no causan dolor, dejan el corazón herido pero en paz. Aun más: si consideramos el cristal (ventana o espejo) como un objeto enmarcado, presentando un umbral que separa y obstaculiza la entrada al mismo tiempo que invita a la transgresión, este poema inicial funciona como una invitación a participar en la atestiguación. Pero se advierte que hay obstáculos, prohibiciones, tabúes, defensas psicológicas, que también dificultan el acercamiento y pueden causar dolor.

La imagen del espejo reaparece a menudo en los poemas de *Pavana* y tiene que ver con la intención de perfilar la identidad femenina (véase *La Belle*). Davidson confirma que la poesía de atestiguación supone la fragmentación de la subjetividad frente a una situación traumática y su resurgimiento como sujeto atestiguador (166)<sup>9</sup>. En “Detrás de los espejos” la voz poética recibe una visita, pero los “ellos” que llegan y con quienes la hablante lucha pueden ser sus recuerdos, los años que han pasado o aun algunas personas conocidas cuya visita evoca sentimientos profundos.

Ellos vienen y tú te escondes.  
Sales de ti y te escondes detrás de los espejos.  
Y desde allí los miras y te miras,  
ves lo que hacen contigo:  
te arañan, te maltratan o te escupen.

---

<sup>9</sup> En su comentario sobre *The Member of the Wedding* de Carson McCullers, *La Belle* afirma que “The fragmented mirror suggests a fragmented self” (85) y representa el concepto de una psique atormentada

## HPR/46

Qué extraños son, qué miserables.  
Pero son espantosamente fuertes;  
te ves luchar, hacerles frente,  
negarte a que te venzan y destruyan.  
Con una mezcla de estupor y alivio,  
detrás de tu cristal miras la escena:  
mechones de tu pelo por el suelo  
y sangre, mucha sangre apelmazada. (29)

A causa de este encuentro con “lo extraño”, la voz poética se divide, como indica el uso de la segunda persona verbal, y se esconde “detrás de los espejos”<sup>10</sup>. Se puede decir que la apariencia y la presencia física de la persona son una imagen superficial y que la “verdadera” persona está escondida y protegida detrás de una fachada ilusoria. Esta fachada puede ser las palabras del poema mismo. Cuando tratan de comunicar los sentimientos de la hablante al enfrentarse con sus recuerdos, el trauma se fortalece. De nuevo la voz poética se niega a precisarlo, pero su violencia y el sufrimiento que producen saltan a la vista. La alienación de la voz poética de su misma persona crea la atestiguación: la hablante se observa a sí misma y describe una escena grotesca.

No te dan ni un respiro, no te sueltan.  
Pero sigues de pie, resistes,  
eres como una fiera descompuesta.  
Debes estar gritando y también ellos,  
pero detrás del vidrio nada llega:  
sólo ves muecas y destrozo. (29)

---

<sup>10</sup> Esta situación nos hace pensar en la vida reclusa de Emily Dickinson, cuya obra es muy conocida en España. Mediante esta alusión Aguirre subraya su identidad poética y la importancia del aspecto atestiguoador de su escritura.

## HPR/47

Al referirse a sí misma como una fiera descompuesta, recalca no sólo la violencia brutal de la escena sino también el encuentro con lo extraño. En este caso, ella no se reconoce a sí misma porque está “descompuesta”, un adjetivo ambiguo por sus connotaciones literales y figuradas. También aparece la ambivalencia de la palabra “vidrio”, que puede significar espejo o ventana. Además del concepto de la separación, la dualidad entre un reflejo y una escena “exterior” subraya la extrañeza de lo conocido. El vidrio separa al espectador de la acción pero le da acceso voyeurístico que implica participación: el observador “atestigua”. Cuando este encuentro traumático con el pasado termina y la persona poética decide volver de su escondite “al lodo de los días”, todavía siente extrañeza:

Hay que volver, te dices,  
hay que volver al lodo de los días,  
al precipicio de las horas muertas.  
Te separas de ti, respiras hondo  
y recoges con parsimonia los pedazos  
del absurdo animal que te acompaña. (30)

Aquí la separación inicial se repite. ¿Cuál es la “verdadera” identidad de esta persona? ¿Dónde se siente más unida y entera? ¿Detrás o enfrente del espejo? ¿Y quién es este “absurdo animal” cuyos pedazos destrozados, “des-compuestos”, recoge? ¿No es ella misma? ¿Quién habla aquí -la persona que se escondió detrás de la fachada, la imagen de sí misma, o la fachada que ya recupera su “integridad” y su “autoridad”? La última estrofa del poema aumenta esta confusión cuando la poeta repite la misma imagen que vimos en “Memoria arrodillada”.

Llueve el tiempo detrás de los espejos  
mientras tu fiera y tú cruzáis despacio  
hacia la redención de las cortinas  
y la aspídira vieja. (30)

## HPR/48

No sabemos quién dice “llueve detrás de los espejos” ni desde dónde habla ni dónde está “detrás”, de qué lado está “detrás”. Las cortinas sugieren la presencia de una ventana, pero ¿es distinta al espejo? ¿Qué es interior, qué es exterior? ¿Es que la voz poética redime las cortinas, o que las cortinas la redimen a ella? ¿Las abre para aparecer de nuevo, o las cierra para esconder y proteger una parte de sí misma? De igual manera, la imagen de la aspidistra incluye connotaciones de un escudo que protege y una estrella a la que se aspira, representando la vulnerabilidad. La aspidistra es una planta siempre verde, sugiriendo la supervivencia pero también la inocencia<sup>11</sup>. Y esta aspidistra se califica de “vieja”: gastada, rendida, aburrida y resignada a la muerte, pero también familiar, tranquila y por eso consoladora. Mediante su recuerdo y la experiencia traumática que ha presenciado, el poema demuestra cómo la subjetividad poética se hace trizas por una situación inimaginable e inefable a la vez que resurge como el sujeto atestigüador.

Aunque varios poemas de *Pavana* pueden servir como modelos de la atestiguación, el poema “Espejos olvidados” continúa por antonomasia los temas que hemos tratado hasta ahora. En el nivel anecdótico se supone que la persona poética descubre unos espejos de mano mientras registra unos cajones. Por el contexto en que se hallan, estos espejos adoptan contornos decididamente femeninos.

Por los rincones yacen olvidados  
como las flores viejas y los sueños marchitos.  
Duermen en los cajones, cubiertos por encajes,  
envueltos en pañuelos o gastadas bufandas,  
sofocados por perfumes antiguos,

---

<sup>11</sup> Según una fuente, la aspidistra (que también se llama “the cast-iron plant” por su durabilidad y su crecimiento lento) “is said to aid people suffering respiratory illness (such as asthma)”. Esta característica destaca el aspecto metapoético en este contexto. Véase <http://groups.msn.com/MysticalVisions/symbolicassociation.msnw>. Según otra página web, la aspidistra refuerza el esqueleto y los músculos y se usa como tratamiento para las heridas traumáticas, entre otros usos. Véase: [http://www.herbnet.com/Herb%20Uses\\_AB.htm](http://www.herbnet.com/Herb%20Uses_AB.htm).

## HPR/49

entre cartas y lazos o abalorios.  
A veces alguien los encuentra,  
se tropieza con ellos sin quererlo,  
los roza unos instantes  
y retira la mano porque no quiere contemplar  
la vida que se oculta detrás del viejo azogue,  
tiritando en los filos del olvido  
o abrasada en las ascuas del recuerdo. (63)

Los verbos “yacen” y “duermen”, además de los adjetivos y participios “marchitos”, “cubiertos”, “envueltos” y “sofocados”, connotan la supresión de estos recuerdos entre otros trastos ya gastados o fuera de moda (es decir, del pasado). Sin embargo, la persona que descubre los espejos retira la mano como si se cortara en un filo agudo, se pinchara con algún alfiler o se quemara con estas “ascuas” encubiertas. Además de la repulsión que el encuentro con el pasado produce, siente un “estupor” que le sacude y emociona profundamente.

Nadie quiere mirarse en esa luna  
comida por las ratas del fracaso,  
o absurdamente incólume,  
salvada del naufragio de los años,  
despreciada por el furor de la carcoma,  
como esos exquisitos alimentos  
que el paladar plebeyo no transige,  
que nos provocan un pequeño vómito,  
un estremecimiento de extrañeza,  
como cuando nos miran los insectos:  
un estupor teñido de rechazo . . . (63)

Estos espejos y lo que evocan acerca del pasado inspiran “un estupor teñido de rechazo” en la que los mira, y se destacan expresiones de asco, rechazo y estupor provocados por ellos. Al mencionar “el paladar plebeyo”, la voz poética sugiere una diferencia de gusto estético por la que la gente común y corriente no puede apreciar ciertas

## HPR/50

delicadezas y matices de sensibilidad. Puede que el uso de la voz “luna” significando espejo indique cierta actitud “romántica” en cuanto a las aspiraciones que estos espejos-recuerdos guardan. Desde un punto de vista biográfico, se percibe una desilusión por parte de una mujer liberal decepcionada por el resultado de la guerra civil española y los años de la dictadura franquista, especialmente la muerte de un ser querido. Intuimos el aspecto traumático cuando la voz poética dice, “No queremos mirarlo, no queremos / hundirnos en su hielo sosegado, / en su fingida paz que huele a muerto” (64). No debemos, sin embargo, leer la palabra “muerto” sólo literalmente. Puede interpretarse también como oportunidades y tiempo perdidos. Por eso, la voz poética no sólo cierra el cajón para re-enterrar los espejos en el olvido sino que se asoma a una ventana que da a la calle.

Cerramos el cajón de los espejos  
y volvemos despacio a la ventana,  
al sonido inquietante de la calle  
y al alegre esplendor de la azalea.  
La vida, minuciosa y envolvente,  
nos acoge, piadosa, en su riada.  
Alabado sea el sol que trae la lluvia,  
y alabado sea el pobre corazón  
con su pequeña muerte y sus espejos,  
sus absortos espejos olvidados. (64)

El cajón, según Gaston Bachelard, representa “the unfathomable store of daydreams of intimacy” (78), la memoria personal e íntima que la voz poética ya abandona para volver al presente. Que la bulla de la calle sea “inquietante” no debe interpretarse de modo negativo porque lo que inquieta también empuja hacia la acción, urge la realización de cambios. El “sonido inquietante de la calle” y “el alegre esplendor de la azalea” (un arbusto que florece en la primavera) evidencian la belleza de la vida y la esperanza que existe cuando nuestra mirada se dirige hacia afuera, hacia el futuro. La repetición de “sea” gesticula hacia el futuro, pero la sintaxis de esta

## HPR/51

frase es ambigua. ¿Cuál es el sujeto / objeto del verbo “trae”? ¿El sol o la lluvia? Mirar hacia el pasado puede iluminar el presente y, en un gesto catártico, el llanto puede aliviar el dolor que uno siente, permitiendo que se goce de la vida en adelante. Gracias al “pobre corazón / con... sus absortos espejos olvidados”, se pueden rectificar situaciones personales e históricas del pasado para que no recurran en el futuro. Esto es lo que proporciona la poesía de atestiguación para poeta y lector. Según Davidson, aunque depende de un testigo individual, la poesía de atestiguación se deriva de la posición de una experiencia colectiva y desea incitar acción futura del grupo (163).

Los poemas de *Pavana del desasosiego* nos ofrecen modelos de maestría en varios sentidos. A nivel personal, la voz poética demuestra el valor y resistencia que recuerdos traumáticos del pasado tienen para cualquier persona, sea quien sea. Todos hemos experimentado y vamos a experimentar momentos deplorables, hirientes y lamentables con los que seguiremos viviendo no obstante la distancia temporal que medie. No podemos deshacernos completamente de ellos pero tampoco podemos permitir que nos rijan la vida. También nos afectan ciertas circunstancias históricas y sociales que determinan nuestro transcurso por la vida. En el caso de Francisca Aguirre, estas circunstancias han sido la guerra civil y la época franquista que constituyeron la parte formativa y vital de su experiencia como mujer, como escritora y como persona. Como varias otras mujeres de su generación, Aguirre no empezó su carrera poética hasta una edad tardía<sup>12</sup>. Y, como otros poetas de su edad (José Hierro, Angel González, Francisco Brines, entre otros), se percibe en su obra un sentido de oportunidades perdidas. Sin embargo, la poesía de atestiguación facilita el proceso de abrir un espacio performativo donde efectuar cambios. Un tercer nivel de maestría está más directamente relacionado con el aspecto estético. Los versos majestuosos y rítmicos de estos poemas demuestran que un poeta puede convertir su

---

<sup>12</sup> En 1972 Aguirre publicó el poemario *Itaca*. Se han recogido sus obras en *Ensayo general (Poesía completa, 1966-2000)*.

## HPR/52

desasosiego en una expresión estética que invita la participación del lector al establecer un pacto con el testigo en un acto performativo. En varios sentidos, pues, los poemas de *Pavana del desasosiego* constituyen un modelo paradigmático de la poesía de atestiguación que le permite a Francisca Aguirre reflexionar sobre el pasado para cambiar el futuro.

### **Bibliografía**

- Aguirre, Francisca. *Ensayo general (Poesía completa, 1966-2000)*. Madrid: Calambur, 2000.
- . *Espejito, espejito*. San Sebastián de los Reyes: Universidad Popular, 1995.
- . *Memoria arrodillada*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2002.
- . *Pavana del desasosiego*. Madrid: Torremozas, 1999.
- Bachelard, Gaston. *The Poetics of Space*. Trad. Maria Jolas. Boston: Beacon P, 1969.
- Davidson, Harriet. "Poetry, Witness, Feminism." In *Witness and Memory: The Discourse of Trauma*. Ed. Ana Douglass y Thomas A. Vogler. New York y Londres: Routledge, 2003.
- Genette, Gerard. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Trad. Jane E. Lewin. Cambridge: Cambridge UP, 1997.
- La Belle, Jenijoy. *Herself Beheld: The Literature of the Looking Glass*. Ithaca: Cornell UP, 1988.
- Oliver, Kelly. *Witnessing: Beyond Recognition*. Minneapolis: U of Minnesota P, 2001.