

ÍNDICE

Prólogo.....	9
MARGARITA ALMELA: «Para que la vida no yazga envuelta en alto olvido». <i>Imágenes de la memoria en la obra de Francisca Aguirre</i>	11
CARMEN DALMAU: <i>María Zambrano. Una morada misteriosa donde habita la memoria</i>	39
PILAR ESPÍN: <i>El teatro de denuncia social: un compromiso en las dramaturgas españolas de finales del siglo XX (1908-2000)</i>	53
ÁNGELES EZAMA: <i>Un diálogo a tres voces: las memorias de Aitana Alberti</i>	73
MANUELA FOX: <i>Memoria nacional y compromiso en El corazón helado (2007), de Almudena Grandes</i>	99
ISABEL GONZÁLEZ DÍAZ: <i>Recordar, resistir y reconstruirse: el discurso autobiográfico de Emma Goldman</i>	121
HELENA GUZMÁN: <i>Novela, mujer y memoria en la literatura neohelénica: Didó Sotiríu</i>	143
BRIGITTE LEGUEN: <i>La construcción de la memoria y la restitución del sujeto en La douleur y Les années</i>	177
NORA LEVINTON: <i>Recuerdo y autobiografía: visitar la propia historia</i>	197
ROXANNE MARCUS: <i>Irse de casa de Carmen Martín Gaité: una variación sobre la autoficción</i>	209
ROSANA MURIAS: <i>Carlota O'Neill: la escritura como acto</i>	223
MARÍA JOSÉ PALMA BORREGO: <i>Real y locura en la autobiografía Bordeline, de Marie Sissi Labrèche</i>	243
EULALIA PIÑERO: <i>Obasan de Joy Kogawa: silencio y memoria de los campos de internamiento en Canadá durante la Segunda Guerra Mundial</i>	259

DOINA POPA-LISEANU: <i>Ana Novac o el compromiso con la vida</i>	273
JUAN RIBERA: <i>Aurora Bertrana en las aguas del Pacífico: crónicas, libro de viajes, narraciones y memorias</i>	289
MARINA SANFILIPPO: <i>Memorias de Birkenau en la literatura italiana</i>	303
CARMEN VALCÁRCEL: <i>Las Republicanas: Teresa Gracia tras las alambrada</i>	327
Anexo. Testimonios:	
FRANCISCA AGUIRRE: <i>El don de la memoria</i>	349
ESTHER BENDAHAN: <i>Me,morias</i>	353

I. PREÁMBULO: LA MEMORIA DE LA GUERRA CIVIL EN LA LITERATURA ESPAÑOLA

A partir de los años setenta del siglo XX hay una proliferación de la literatura autobiográfica en todas las literaturas occidentales, que en España coincide con el final del franquismo, con el comienzo de la democracia y con el posterior e inmediato desencanto de las causas políticas.

Así pues, en las décadas de los setenta y ochenta del siglo XX, en el tardo-franquismo, la transición política y los comienzos de la democracia, se observa en España un aumento de las obras memorialísticas y autobiográficas en las que empieza a notarse también la búsqueda de la diferencia (homosexual o femenina generalmente). En este contexto se inscriben los dos libros en prosa de Francisca Aguirre. Es el momento en que la autobiografía, tradicionalmente escrita por personajes importantes o significativos de la historia (hombres en casi su totalidad), va a ser patrimonio también de esas «personas insignificantes» que no serían leídas en otras épocas, pero que ahora, en la nueva realidad histórica y social, aportan un testimonio personal de lo vivido, al margen de los grandes protagonistas históricos, de sumo interés para unos nuevos lectores que desean conocer la historia desde la perspectiva del «hombre de la calle», del marginal o del vencido.

Al deseo de contar la propia historia se une ahora la necesidad de llenar un vacío de información y de deshacer la construcción ideológica franquista sobre el pasado reciente.

La escritura testimonial busca tanto explicar a los demás la propia identidad como indagar, para comprender, la propia historia. Frente a quienes piensan que la autobiografía es ficción, y como tal hay que leerla, Alberca piensa que, aunque entraña gran dificultad, la autobiografía no es imposible y no siempre es ficción: sí hay verdad en la autobiografía y sí es posible distinguir entre ficción y verdad:

Porque seamos honrados, ¿qué ocurre cuando la verdad ahoga la respiración, cuando la experiencia vivida resulta desde cualquier punto de vista insoportable e inhumana y la supervivencia una prueba de resistencia? La expresión pública y escrita de la vida se vuelve una necesidad como lo testimonian todos los que han pasado por trances extremos. El relato autobiográfico de los deportados es la más contundente y clarividente prueba de fe en la palabra y en el compromiso ético con la verdad (ALBERCA, 2007: 46).

«El hombre es un sujeto narrativo con memoria» y ser «hombres-relatos» tal como Ricoeur lo entiende no quiere decir que seamos «hombres-mentiras», porque:

[las] operaciones memorialísticas y narrativas, consustanciales al relato autobiográfico, no presuponen invención o ficción. [...]. La ficción o la invención literaria es una operación consciente y deliberada, que necesita de la voluntad de su autor, aunque éste no controle al cien por cien lo que su ficción dice (ALBERCA, 2007: 48).

Las fronteras entre géneros narrativos se han disuelto en el siglo XX, de manera que bajo el marbete genérico de narrativa se sitúan obras a menudo inclasificables, como *Espejito, espejito*, de Francisca Aguirre, que es un relato autobiográfico que, además de presentarse como una narración literaria de ficción, o autoficción, combina prosa y verso.

Que planche Rosa Luxemburgo es quizá más fácil de clasificar dentro del cuento autorreferencial, ya que en primer término destaca su naturaleza ficcional, y sólo en segundo plano la referencia personal. En esta obra la narradora en primera persona oculta su nombre y sólo conociendo suficientes datos biográficos de la autora quien la lee puede identificar muchos de los datos y sucesos relatados como autorreferenciales, dado que el nombre del marido ha sido transformado en Horacio, Susy no es aquí la hermana, sino una amiga, y la vida de la narradora protagonista de estos relatos que, a modo de cuentos independientes, componen una unidad superior fuertemente trabada, es la vida de cualquier ama de casa española. Son los recuerdos del pasado que se cuelan en el presente de la narradora protagonista los que pueden permitir a los lectores conocedores de la historia de la autora interpretar la obra como autorreferencial. Sin embargo, cuando apareció posteriormente *Espejito, espejito*, que se ofrece como un libro autobiográfico, los episodios y recuerdos narrados en *Que planche Rosa Luxemburgo* se iluminaron con una luz distinta, permitiendo ser leídos como no ficción casi en su totalidad, y recomponer las relaciones personales que allí aparecían, restituir las identidades reales e identificar a la narradora protagonista con la autora.

En lo que Robbe-Grillet ha llamado la «nueva autobiografía», es característica la parcelación del yo y la construcción del texto con evidentes recursos novelescos, como hace Francisca Aguirre en sus dos obras en prosa.

Su obra en conjunto puede ser leída como autobiografía en el sentido que le da Doubrovsky: un texto que remite al lector hacia el mundo tal y como ha sido vivido por el autor (DOUBROVSKY, 1992).

Por otra parte, hemos de tener en cuenta que:

las tiranías del siglo XX han sistematizado su apropiación de la memoria y han aspirado a controlarla hasta en sus rincones más recónditos. Estas tentativas han fracasado en ocasiones, pero es verdad que, en otros casos [...] los vestigios del pasado han sido eliminados con éxito. [...]. Las huellas de lo que ha existido son o bien suprimidas, o bien maquilladas y transformadas; las mentiras y las invenciones ocupan el lugar de la realidad; se prohíbe la búsqueda y difusión de la verdad (TODOROV, 2008: 14-15).

Los individuos y los grupos tienen el derecho de saber; y por tanto de conocer y dar a conocer su propia historia. «Cuando los acontecimientos vividos por el individuo o por el grupo son de naturaleza excepcional o trágica, tal derecho se convierte en un deber: el de acordarse, el de testimoniar» (TODOROV, 2008: 26).

Además, ya que para el psicoanálisis la neurosis tiene su origen en la represión de la memoria y su curación —mediante el análisis— pasa por la recuperación de los recuerdos reprimidos (TODOROV, 2008: 38), los individuos y los grupos, y por tanto las sociedades y los pueblos que reprimen su memoria, están o pueden estar enfermos de neurosis.

El individuo no puede ser completamente independiente de su pasado: su identidad actual y personal está construida, entre otras cosas, por las imágenes que posee del pasado: «La memoria no es solo responsable de nuestras convicciones, sino también de nuestros sentimientos» (TODOROV, 2008: 41).

Volviendo a la memoria de la guerra civil, Maryse Bertrand de Muñoz, que ha recogido y estudiado más de mil quinientos textos narrativos sobre la guerra civil española y su posguerra, en un artículo de 1969¹ consignaba que:

Les mémoires et les journaux intimes offrent un complément des plus intéressants à l'histoire. Ils font souvent le trait d'union entre le roman et l'histoire proprement dite, puisque très fréquemment les romanciers narrent ce qu'ils ont vu ou vécu et mêlent ainsi leur propre expérience à la fiction (BERTRAND, 2001: 31).

Miembros del Gobierno de la República, voluntarios internacionales, periodistas extranjeros, prisioneros, soldados, etc., habían escrito sus impresiones y recuerdos de la guerra, aunque muchos de esos escritos permanecían aún inéditos en

¹ Se trata de «La Guerre Civile Espagnole et la Littérature», Winnipeg: Mosaic, vol. 3, n.º 1, 1969, 62-80, recogido en BERTRAND DE MUÑOZ (2001).

1969. En esas fechas la estudiosa canadiense sólo sabía de la existencia de dos mujeres que hubiesen escrito sus experiencias de la guerra: Dolores Ibarruri y Federica Montseny. Es decir, dos protagonistas destacadas. La hora de las víctimas anónimas no había llegado aún.

Con la democracia, sin embargo, «parece como si los escritores quisieran echar fuera todos sus demonios interiores, contar su propia experiencia de los hechos bélicos en sí o de sus consecuencias» (BERTRAND, 2001: 59). Pero también es cierto que a partir de 1976 la posguerra parece cobrar mayor importancia que la guerra misma y aumenta el número de mujeres que escriben novela testimonio: Juana Doña, Consuelo García, M.^a Josefa Conellada, Teresa March, Josefina Aldecoa, etc.

A estos nombres hay que añadir el de Francisca Aguirre como autora de dos de esos libros que expresan los puntos de vista de un personaje autoficcional sobre sus experiencias de o en la guerra civil (Cf. BERTRAND, 2001: 63).

Hemos de tener en cuenta también que para los autores que vivieron la guerra, esta es algo tremendamente presente, real y doloroso, como una herida abierta. Pero a partir de 1982 en las novelas escritas por autores que no la han vivido —y en las de muchos que sí la vivieron—, la guerra civil, según Sanz Villanueva (1992: 263-64) y Bertrand de Muñoz (2001: 65-71), es una referencia que pertenece al campo de los mitos y la fabulación, en el sentido en que lo entendía Nietzsche, y se convierte en el marco para relatar conflictos eternos y para hacer una reflexión sobre la tendencia cainita del ser humano: sus historias podrían situarse en cualquier conflicto bélico.

En estas obras posteriores a 1982, «se presenta una visión sin odio ni partidismo de la lucha fratricida de 1936-1939 y en ellas se encuentran los dos elementos principales del mito, la repetición de un hecho ejemplar, si bien negativo, y la ruptura del tiempo profano» (BERTRAND, 2001: 70).

Este tratamiento mítico del tema responde a la idea de Barthes de que «el mito no niega las cosas, su función es al contrario hablar de ellas: simplemente las purifica, las inocenta, las funda en naturaleza y en eternidad, les da una claridad que no es la de la explicación, sino la de un atestado» (*Apud* BERTRAND, 2001: 71).

Algunas de las obras más representativas de este periodo están escritas por quienes nacieron alrededor de 1930, es decir, por los niños de la guerra. Y los niños de la guerra, a cuya generación o grupo pertenece Francisca Aguirre, como escribió Teresa Pamiès,

no pudieron ser neutrales. No les dejaron ser neutrales. En la España partida en dos, los niños tuvieron que ser beligerantes, porque los bombardeos, el éxodo permanente, la ausencia del padre soldado, preso, fusilado o «paseado»; el hambre, el frío, el pánico, todo en su conjunto o por separado se ensañó con millones de españolitos que habían nacido en la víspera o durante la República que España se dio el mes de abril de 1931.

Aquellos niños no olvidarían jamás. Una generación de españoles traumatizados por el pleito histórico que sus padres y abuelos no fueron capaces de solventar de manera racional (PAMIÈS, 1979: 9).

Estas palabras referidas a millones de españoles anónimos parecen estar pensadas expresamente para Francisca Aguirre, nacida en 1930, hija y nieta de republicanos, de rojos, que conoció el espanto, el éxodo permanente, que sufrió los bombardeos y el fracaso de sus padres, tíos y abuelos, el hambre y el frío, y lo más cruel e injusto, el asesinato de su padre en 1942 en la madrileña cárcel de Porlier. Por ello en toda su obra, en verso y prosa, aflora continuamente la memoria de aquellos hechos y el dolor, el horror sufridos por la niña que fue.

En *Espejito, espejito...*, escrita en 1984 pero publicada en 1995, una mujer de cincuenta y cuatro años cuenta su vida a su hija en una acumulación de episodios vividos cuyo orden narrativo es más psicológico y personal que temporal, como hará unos años más tarde Josefina Aldecoa en *Diario de una maestra* (1990).

En la narrativa española actual, pues, es muy frecuente encontrar retratado el entorno de la niñez en los años de posguerra, dadas las vivencias de gran parte de los autores. En los relatos de infancia en primera persona lo normal y más realista no es hacer una reconstrucción minuciosa del pasado y del entorno histórico, sino evocar a grandes rasgos ese entorno y centrarse, por el contrario, en una selección de episodios puntuales que afloran de la memoria en función de la importancia o de las consecuencias que tuvieron para la vida de la niña o el niño que los vivió y que recuerda y narra muchos años después.

Podemos concluir que a partir de la publicación en 1966 de *Señas de identidad* de Juan Goytisolo, el viaje a las raíces de la memoria personal e histórica se torna cada vez más frecuente en la literatura española:

Después de «veinticinco años de paz» —según rezaba el eslogan franquista—, de paz ficticia, los españoles de nuevo se lanzaron a una vivisección sobre la propia carne y esta vez con un pasado reciente especialmente doloroso, los años de la guerra civil. El análisis del yo profundo, tanto individual como colectivo se fue

haciendo tan apremiante en esos años que múltiples novelistas lo tomaron como tema de sus narraciones (BERTRAND, 2001: 353).

Por su parte, como señaló Marie-Blanche Tahon, las mujeres, a diferencia de los hombres, no suelen presentar la guerra como un hecho heroico, sino como un largo discurrir de miedos y sufrimientos (1983: 235). Y como observa Biruté Cipliauskaitė, en la escritura de las mujeres «El lenguaje de la evocación es [...] más íntimo, más relacionado con la experiencia afectiva y no pretende dar una visión global y totalizadora del mundo» (1993: 350).

II. LA MEMORIA EN LA OBRA DE FRANCISCA AGUIRRE

La memoria en la obra de Francisca Aguirre es, además de una necesidad y un brote espontáneo e inevitable, un ejercicio de compromiso con los que padecieron los horrores de una guerra y la perdieron, con los que sufrieron la crueldad estéril y la injusticia de la posguerra.

Además, Francisca Aguirre es, ante todo, poeta, y el poema se incorpora en su relato autobiográfico como discurso idóneo, habitual y cotidiano, para expresar la memoria.

Espejito, espejito el segundo de sus libros en prosa, es una autobiografía literaria, y, por tanto «literatura de no-ficción», porque su discurso representa algo más que un catálogo de hechos reales referidos a la vida de la autora: tiene un tratamiento artístico aunque pretenda en primera instancia la comunicación con un lector inmediato (su hija) o futuro (nosotros, los lectores) que busca y encuentra información (Cf. MOLERO, 2000: 34).

Más que revisar el transcurso de su existencia, como es habitual en las autobiografías que se presentan como tales², la obra de Francisca Aguirre responde a la necesidad, común al colectivo de españoles que vivieron y perdieron la guerra

² La obra de Francisca Aguirre más declaradamente autobiográfica, *Espejito, espejito*, remite desde el título a un cuento tradicional infantil, no al género autobiográfico. También comienza con una fórmula propia del cuento tradicional, cuyo sentido, sin embargo, se adivina diferente al propio de los cuentos de este tipo a partir de la utilización del adjetivo *desdichado*: «Había una vez un país desdichado y hermoso, como todos los países; con una historia hermosa y desdichada» (13). Y muy avanzado el relato vuelve a adoptar el tono de cuento al dirigirse a su hija, a quien está dedicado el libro en primera instancia, parafraseando un verso de Rubén Darío: «Guadalupe, te voy a contar un cuento» (11).

civil, de legar a otros su experiencia, de darles a conocer lo que no han vivido pero que es importante que conozcan y no olviden.

Tanto en sus poemarios como en *Que planche Rosa Luxemburgo* encontramos a cada paso elementos autobiográficos que han sufrido un proceso de ficcionalización para ser encajados en la obra literaria, pero en *Espejito, espejito* encontramos sólo su verdad, sin elemento alguno de ficción, aunque la obra permita leerse tanto como un libro de memorias como un relato de ficción.

Aparece en *Espejito* un yo narrador protagonista de la historia cuya identificación con la autora se supone desde el inicio a partir de la dedicatoria del libro a su hija y sus hermanas y de la primera frase en primera persona que inicia la prosa (tras el poema con que se abre): «Mi abuela era de Baeza» (AGUIRRE, 1995: 16). Estos datos, como lo que a continuación leemos, coinciden con lo que de la autora conocemos, por lo que inmediatamente aceptamos el pacto autobiográfico que el título enmascaraba pero que se nos propone explícitamente cuando en el segundo párrafo del pórtico nos dice que

Cuando mi corazón creyó, como lo habían creído Giner de los Ríos y don Antonio Machado, que había empezado «un nuevo florecer de España»³, me acerqué a la niña que fui y pregunté con ella: «Espejito, espejito...».

Las páginas que siguen son la respuesta que me dio el espejo (13).

La imagen de la niña que fue Francisca Aguirre y sus vivencias es lo que va a predominar en el libro, y desde sus asombrados ojos vamos a recuperar con ella la terrible memoria. No obstante, en el último capítulo (152-154), volverá a recapitular lo narrado desde la perspectiva de la mujer adulta de 54 años que escribe el libro, y desde ese presente de la escritura se deshace toda posible ambigüedad y se revela, casi de pasada, la causa o motor de su obra poética:

Tal vez porque en demasiadas ocasiones no se contó conmigo en el debate de la vida me he visto en la necesidad de escribir algunos libros de poemas (154).

En «Los trescientos escalones», poema que da título al libro de 1977, aludía Francisca Aguirre a un cuadro pintado por su padre⁴ de «una escalera interminable» que desde la distancia del recuerdo simboliza la vida y que es

³ Con este verso de Machado hace referencia al inicio de la democracia en España.

⁴ El padre de Francisca Aguirre es el pintor Lorenzo Aguirre. Véase el APÉNDICE al final de este trabajo.

una escalera para mí,
 una escalera para que pudiera subir,
 vivir,
 y una escalera para descender,
 callar,
 y sentarme a tu lado como entonces (2000: 156).

El imperativo que parece desprenderse de estos versos, impuesto por el padre en esa pintura, es el que ha cumplido Francisca Aguirre con su vida y su obra: ha subido hacia el futuro con esperanza y sin desaliento, a pesar de los trescientos escalones, y ha descendido hacia el pasado, hacia lo más hondo, pero no para callar, sino para rescatar el amor y el recuerdo de su padre asesinado en 1942 en la cárcel de Porlier.

Ya desde su primer libro de poemas, *Itaca* (1977), aparece en su obra el elemento autobiográfico en la voz de un yo poético «que empezaba dando testimonio de un tiempo histórico y cruel —los años cuarenta—, que se abatió sobre una infancia que bullía envuelta en luz y belleza, y fue apagada, sofocada, silenciada» (MIRÓ, 2007: 10).

La voz de Aguirre ha rescatado de ese silencio el dolor de quienes «crecíamos hacia este desconsuelo que hoy nos puebla» («Paisajes de papel», AGUIRRE, 2000: 50), de quienes eran

Dueños de desearlo todo: qué tristeza.
 Dueños del polvo, el humo, el viento («Propietarios», AGUIRRE, 2000: 68).

Como señala Miró, la obra de Aguirre cumple la máxima de Albert Camus de que el artista debe estar siempre con quienes padecen la historia, no con quienes la hacen (MIRÓ, 2007: 14), aunque es consciente de que

En la anónima fosa de la sangre
 yacen mezclados víctimas y verdugos;
 y en las terribles horas de la comprensión
 qué imposible resulta distinguir
 del corrompido olor de la esperanza degollada
 el agrio aroma de los asesinos («Cementerio», AGUIRRE, 200: 63).

Por eso quiere que su obra permita a su hija, y sus nietos, y los que vendrán después, distinguir el agrio aroma de los asesinos, porque

No ver, no estando ciegos, es hundirse en el tiempo (AGUIRRE, 2000: 154).

Y por eso también ella ha elegido ser de «los auditores del silencio» («Los trescientos escalones», AGUIRRE, 2000: 154).

En este poema de «Los trescientos escalones» narra ya en verso episodios de su vida que contará en *Que planche Rosa Luxemburgo* y *Espejito, espejito*. La memoria surge en el poema en medio de la noche, en la casa silenciosa mientras los demás duermen, del armario que guarda los recuerdos de los años de la guerra y el exilio:

El armario, con su puerta entreabierta, da a las costas de Francia (AGUIRRE, 2000: 154).

Los episodios que a continuación se narran en verso aparecerán también en *Espejito, espejito* justo en la mitad del libro (77-82), a partir de la idea del miedo que desarrolla en este capítulo, y en *Que planche Rosa Luxemburgo*:

«Los trescientos escalones»:

Veo tres niñas muy contentas, en Barcelona,
Porque se iban de viaje:
Se acababan los bombardeos,
Ya no tendrían que esconderse debajo de aquella escalerita
Que conducía a las habitaciones superiores
Mientras oían espantadas, el agudo silbido de las bombas. (AGUIRRE, 2000: 154)

Espejito, espejito:

De Barcelona recuerdo muchas cosas [...] La escalerita que daba a los cuartos de arriba [...]. Muchas veces, cuando sonaba la alarma y no daba tiempo a nada, mamá y la abuela nos cobijaban como dos cluecas debajo de aquella escalerita (74).

«Los trescientos escalones»:

París fue para mí, durante mucho tiempo, un gato.
Había un gato en aquella pobre pensión en que vivimos,
un gato que dormía al lado de una estufa.
Yo nunca vi París: tan sólo vi ese gato (2000: 155).

Espejito, espejito:

Pero cuando llegamos a París y fuimos a vivir a una horrible pensión, que más que una pensión parecía una mina, una mina de carbón, negra y tristísima, un

sitio lóbrego, en donde había una estufa vieja, al lado de la cual dormía permanentemente un gato (80).

«Los trescientos escalones»:

Y nos fuimos al Havre para tomar un barco.
 nosotras con dos muñecas y un monito,
 papá con su caja de pinturas y un sueño acorralado,
 un sueño convertido en pesadilla,
 un sueño multitudinario
 arrastrado como único equipaje
 por una inmensa procesión de solos.
 Pero aquel barco no llegó a su puerto:
 Esperamos, mientras mamá, para alumbrarnos,
 Cantaba algunos días El niño judío: «De España vengo, soy española». (AGUIRRE, 2000: 155).

Espejito, espejito:

Me sentí feliz cuando papá dijo que nos íbamos a El Havre para tomar un barco [...] Habíamos pasado un año en El Havre, esperando conseguir pasaje para cualquier barco. [...] Un año. Un largo año. Recuerdo muy bien a mi padre durante ese año. Pintaba y pintaba. [...] Lloró mucho mi gente en aquel puerto. Esperaron mucho los míos en aquellos muelles. Fue un tiempo de esperar y de desesperar (81-82).

«Los trescientos escalones»:

No llegó el barco. Llegaron aviones alemanes.
 Hubo que caminar a gatas por las habitaciones del hotel,
 que estaba frente al puerto.
 Aquel hotel tenía un nombre,
 se llamaba «La Rotonde de la Gare».
 Papá pintaba. Y como Modigliani,
 iba a ofrecer sus cuadros a las gentes. Tampoco a él le compraban.
 Nosotras aprendimos francés en dos semanas (AGUIRRE, 2000: 155).

Espejito, espejito:

Mucho tendría yo que hablar del año que pasé en el puerto de El Havre, en aquel hotel que se llamaba «La Rotonde de la Gare», porque estaba enfrente de la estación y uno de sus costados daba al puerto. [...]

Eran los mismos aviones alemanes de España tirando las mismas bombas que tiraban en España. Y era el mismo sonido espantoso de las ametralladoras, ese tableteo que nos hacía tirarnos al suelo intentando refugiarnos detrás de cualquier cosa. [...]

Los cónsules americanos daban buenas palabras, a cambio mi padre les pintaba hermosos retratos, retratos que ahora deben estar adornando algunos salones en Venezuela, Argentina, México (81).

«Los trescientos escalones»:

El reloj de la Gare ha dado un cuarto,
papá me dice que levante la cara un poco más,
dos o tres pinceladas y termina el retrato.
Mi padre, no sé bien por qué, me pintó de japonesa.
Pasa siempre quedé con mi abanico,
con los ojos ligeramente oblicuos y asombrados,
en una edad más bien indefinida
y con una diadema de pensamientos en el pelo (AGUIRRE, 2000: 155).

Que planche Rosa Luxemburgo:

De pronto se quedó mirando el retrato que le había hecho su padre a los diez años. La había pintado de japonesa. «Me viste como una japonesita, papá.» No era el retrato de una niña, era más bien el retrato de una joven mujer. «Papá me pintó de primera dama. Allá en Le Havre, cuando sólo tenía diez años, mi padre vio en mí algo que le hizo pintarme como la primera dama de un caballero oriental. Qué curiosa clarividencia (42).

Decía Florencio Martínez a propósito de *Los trescientos escalones* que a Francisca Aguirre «la infancia la ha perseguido como un perro, rastreando sus pasos, sin más remedio que volver a contarnos la niñez», y preludiando el título de su posterior libro de memorias, añadía que su recuerdo hiriente no le ha dejado «otra escapatoria sino mirar a ese espejo sin azogue del pasado y hundirse en el tiempo, en una reviviscencia dolorosa y vinculante» (1979: 31). Y es cierto, porque esa niña que centra la mirada en *Espejito*, asoma continuamente en los relatos de *Rosa Luxemburgo* y en todos sus poemarios:

Aquella infancia fue más triste.
Ser niño en el cuarenta y dos parecía imposible («Paisajes de papel», 2000: 49).

Cuando recuerdo que una vez fui niña
se me suele caer algún objeto;
unas veces la cosa tiene arreglo
[...]
Otras veces la historia acaba en muerte súbita:
un plato menos, un florero, un vaso.
Yo recuerdo mi infancia y no sé cómo
casi siempre termino recogiendo escombros.
[...]
Suelo inclinarme entonces con ternura
y recoger despacio, uno por uno,
esos frágiles testimonios de un vacío,
de una oquedad vibrante y misteriosa
que una vez albergó flores y aroma (De *La herida absurda*, 2006: 43).

Mientras mi madre canta,
mientras pinta mi padre.
Mientras la triste guerra no nos alcanza nunca,
mientras las niñas duermen
soñando que les cantan:
A la nana nana
duérmete reloj
que la muerte es mala
(«Nana para dormir relojes», AGUIRRE, 2008: 25).

Las citas se harían interminables, bástenos, por tanto, recordar poemas como «Nanas de las mondas de patata», «Nana de los despojos», «Nana de las sobras», «Hace tiempo» o «La infancia subiendo la escalera». Toda su poesía, en fin, podría leerse «como un territorio lleno de señalizaciones, de indicios. Indicios de un pasado, de una biografía, de una educación sentimental» (GARCÍA FERNÁNDEZ, 2008). Pero en esa poesía no se encuentra rencor ni odio (REINA, 2008), sino que aparece como una serena liberación, como un consuelo, como un bálsamo para cerrar la herida que otros dejaron abierta.

La memoria, por tanto preside toda la obra de Francisca Aguirre, y es la razón de ser de *Espejito*, como anuncia en uno de los primeros poemas insertados entre la prosa del libro:

Los malos tiempos pasaron,
se quedaron allá lejos

con su sangre y sus andrajos.
Fueron mi historia de entonces
y son mi triste alegato:
no debo olvidarlos nunca,
pero es preciso enterrarlos«
[...]
Quiero legarle memoria
y amor y un futuro sano
para que no se repitan
los cataclismos de antaño (21-22).

III. LA REPRESENTACIÓN DE LA MEMORIA EN *ESPEJITO*, *ESPEJITO*

Si en el tan citado poema de «Los trescientos escalones» la memoria se representaba con la imagen del armario entreabierto en la oscuridad y el silencio de la noche, en *Espejito* surge simplemente por la voluntad de la autora de rememorar su historia y la de los suyos para legarla a su hija, aunque es cierto que también en ocasiones la memoria surge bajo imágenes y representaciones alegóricas:

Nos fuimos. Un día tuvimos que cerrar la pianola. Tuvimos que cerrarlo todo. He necesitado que pasen cuarenta años para atreverme a abrir de nuevo aquella pianola (31).

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

Mientras que en ocasiones las imágenes de la memoria aparecen borrosas, destacando sólo un detalle, como la pianola de la casa de Barcelona durante la guerra o la estufa y el gato de la pensión de París en el exilio, otras veces, ligada a los momentos más dolorosos, la imagen se aclara, se hace más precisa, con detalles que, sin saber cómo, se han guardado en la memoria tal vez hasta ese instante de la escritura, y cobran una fuerza inusitada. Así, al rememorar el día en que su madre y su abuela dejan a las tres hermanas, Susy, Margara y Paquita, en el convento de Santa Gemma Galgani, la narradora no puede recordar en qué calle de Madrid es-

taba situado, pero sí recuerda con precisión el color y los detalles de los vestidos que llevaban puestos las tres niñas:

[Estaba] en una bocacalle de la Castellana. No recuerdo en cuál y nunca he querido preguntarlo.

[...] Mamá nos había puesto los tres únicos vestiditos que nos quedaban. Eran los tres de crespón. Los de Susy y Margara verde manzana y el mío color salmón. Tenían un canesú de nido de abeja (46)⁵.

Los recuerdos de ese primer día en el convento son todos muy precisos (46 y ss.), porque es el día en que su conciencia despierta a la realidad de su situación. Antes ha vivido el horror de la guerra y la incertidumbre desolada del exilio de una manera casi inconsciente («Desde el mirador [de la casa de Barcelona] veo sin comprender», 31), pero ahora el hambre ha obligado a su madre y su abuela a dejarlas en un convento que acogía «a los hijos de los presos políticos a quienes sus familias no podían mantener» (46), y las monjas, de una manera brutal, les hacen tomar conciencia desde ese primer día de su situación de vencidas:

Nos pusieron en fila y nos llevaron a una especie de dormitorio. Nos dieron a cada uno un pedazo de pan y un vaso de agua y nos explicaron que estábamos allí por pura piedad, porque éramos hijos de asesinos, y que teníamos que hacer méritos para que nos perdonasen (47)⁶.

Esos recuerdos, a pesar de ser tan vívidos, hacen dudar a la narradora de su realidad:

A veces, cuando recuerdo los días de Santa Gema, tengo la sensación de que aquello no me ha sucedido, que se trata de una de esas «historias para no dormir» [...]. Lo pienso, lo pienso algunas veces y por unos segundos tengo la tentación de borrar esos días (47).

Esta narradora, que es consciente de que el horror que está narrando, y el que le queda por narrar, puede resultar inverosímil para quienes no hayan sido víctimas o testigos del mismo, tiene la necesidad de dejar las cosas claras:

⁵ Las mujeres se centran en el recuento pormenorizado «de acontecimientos o situaciones vitales que han dejado una huella indeleble, una cicatriz» (CABALLÉ, 2001: 4).

⁶ La guerra civil española trastornó el mundo de millones de niños, y los niños protagonistas de las novelas de la guerra civil son numerosísimos, como ha estudiado Eduardo GODOY GAYARDO (1978). Sobre estos niños pesa siempre en estos relatos la condición de víctimas inocentes de un castigo al que no se han hecho acreedores y soportan un sentimiento de culpa que no alcanzan a comprender.

La realidad supera siempre a la imaginación. Es algo que se ha dicho hasta la saciedad. Es una frase tópica, como tantas. Nos solemos reír al leerlas. Y sin embargo, todo tópico está apoyado en una verdad, y cuando nos toca vivir la verdad en que se apoya el tópico, las cosas y los seres adquieren otra dimensión.

A mí me tocó vivir una realidad un poco más siniestra que algunos relatos de terror (48).

Es en Santa Gema donde Francisca Aguirre participa en su primer acto de rebeldía ante la injusticia que está padeciendo. Las hijas de los presos políticos son obligadas, de dos en dos, a «servir la comida a las niñas del pensionado de pago» (47), mientras ellas, las acogidas, son alimentadas con un mendrugo de pan y un vaso de agua tres veces al día. Entonces esas niñas, de diez y once años, deciden que

al bajar los dos escalones volcaríamos el perol. Nadie rechistó. Por lo menos no veríamos la comida. Y eso hicimos. Sistemáticamente volcábamos el perol. Hubo golpes, pellizcos, tirones de pelo, castigos de rodillas. Pero seguimos volcando los peroles hasta que nos encerraron a todas en el dormitorio. Sucias, peladas, hambrientas y asustadas, no entendíamos nada cuando las monjas, impasibles, entraban por las noches para que rezáramos y nos metiésemos en la cama (48).

Entre los recuerdos de Santa Gema destaca la crueldad de las monjas, superior a la de Falange, porque cuando la Sección Femenina hizo una inspección en el convento y vio el estado en que se encontraban estas niñas de acogida, cerraron el convento y les impusieron una multa, llevando a las niñas cuyas familias no podían sostenerlas a Canillas.

La sensación de verdad de los recuerdos de Francisca Aguirre no se debe sólo al tono de sinceridad, a la sencillez y ausencia de retórica y de énfasis sentimental del discurso, sino también a ciertos detalles que evidencian la renuncia a toda manipulación. Un ejemplo es la falta de fechas precisas en algunos episodios. Aunque con un manual de historia podría haber precisado la fecha del traslado de su familia con el Gobierno de la República, primero a Valencia y después a Barcelona, lo mismo que más tarde a Bañolas y París, no las recuerda y no las menciona, como tampoco la estación del año, porque la niña de seis años no podía retenerlas como importantes. Tampoco nos dice cuándo entró en Santa Gemma ni cuándo salió, ni nos precisa más que fue en 1941 cuando las tres hermanas ingresaron en el convento de las Agustinas de General Pardiñas, pero sin embargo nos informa de cuándo salieron de allí: «Estuvimos allí hasta noviembre de mil novecientos cuarenta y dos» (57).

Si la fecha de ingreso queda nebulosa en su recuerdo, el lector percibe que algo suficientemente importante está asociado a noviembre de 1942 para que haya quedado fijado en la memoria de la narradora impeliéndola a precisar el tiempo en esta ocasión. Y así es, como pronto veremos.

Cuando describe con cuatro pinceladas a la niña que fue y cuya historia está recordando a los cincuenta y cuatro años, nos dice: «fui una niña seria, responsable, temerosa y, a ratos triste» (57). Estos cuatro adjetivos son suficientes. Como no hay autocomplacencia en su relato ni en su autorretrato, como su discurso no está teñido de narcisismo, como es consciente de que al relatar su historia a retazos no está haciendo sino preservar la memoria de una historia en la que tan sólo fue un peón invisible de la partida, no se siente protagonista de esa historia, sino sufridora de la misma, y no necesita destacar su presencia en ese friso sórdido y terrible sino como un ejemplo, un caso más entre miles. Por eso, cuando se dirige a su hija para decirle que le va a contar un cuento, el cuento de su vida, le advierte que,

Los cuentos, en muchos casos, han sido historias reales que con el correr de los tiempos el pueblo ha hecho suyas y esa apropiación ha significado, la mayoría de las veces, el anonimato para los autores de dicha historias. En el caso de mi cuento, la historia les sucedió a muchos millones de españoles. Uno cualquiera de esos muchos millones de españoles podría haber sido el protagonista de mi relato. [...] Esta historia le pudo pasar a cualquiera, pero me sucedió a mí (111).

Esos cuatro adjetivos que hacen referencia a su personalidad infantil son suficientes para ella y para que el lector se haga una idea de quién es la que nos habla: esa niña que, aunque no estaba siempre seria y triste, ni era en todo momento responsable, «miedo tenía siempre» (57).

Esta narradora madura que trae ante nuestros ojos el miedo, el hambre, la tristeza y el frío sufridos, tiene a veces para sus verdugos una generosidad sorprendente, como cuando se compadece del dolor de las monjas agustinas, «pobres mujeres», muchas de las cuales habían sufrido durante la guerra la pérdida de «hermanos, tíos, padres», lo que hace que vean a las niñas que tienen a su cuidado como «malditas rojas» hijas de «malditos rojos» y las traten con una crueldad de la que «no sabíamos cómo defendernos» (59). Si la crueldad en Santa Gema era vista y mostrada como gratuita, inexplicable, ciega, en las Agustinas tiene la explicación del rencor. Y el rencor que percibe en las monjas esa niña de diez años crea un sen-

timiento de culpabilidad sin conciencia de culpa que anula las defensas, que debilita el ánimo:

Respirábamos a nuestro alrededor un aire de rencor, y ese rencor nos asustaba porque no podíamos hacer nada para anularlo. Sabíamos que éramos culpables, pero no sabíamos en qué estribaba nuestra culpa (59).

Nótese que la narradora utiliza mucho más la primera persona del plural que la primera del singular. La presencia del *yo* no es tan intensa como la del *nosotros*, porque la narradora se sabe miembro de un grupo cuya historia está narrando al contar su historia y cuya memoria está reivindicando al recuperar la suya: la historia y la memoria familiar, la historia y la memoria de los vencidos republicanos, la historia y la memoria de las hijas e hijos de estos vencidos republicanos que comparten con ella las dolorosas experiencias en los conventos de monjas de la posguerra madrileña y española.

Las huellas del sufrimiento del pasado son como una cicatriz en el espíritu de esa «herida absurda»⁷, pero a veces esos sufrimientos dejan también una cicatriz física, palpable, que no se borra e impide el olvido. A los once años, las agustinas la obligaron un día a lavar en la azotea «una ingente cantidad de ropa interior de las monjas y de las niñas», entre la que había «montones de paños higiénicos usados que habían puesto a remojo» (60):

Dos días después, y debido seguramente a la sangre corrompida de los paños higiénicos, mis nudillos estaban infectados. Se me hincharon las manos de forma monstruosa. Estuve dos semanas con las manos vendadas, a punto casi de gangrena, y durante muchos años lucí un par de hermosas cicatrices en cada mano, como recuerdo de aquellos días de vino y rosas. Con el tiempo se fueron disimulando, pero nunca desaparecieron del todo. Ahí siguen, por si me falla la memoria (60).

Uno de los momentos más terriblemente conmovedores de este relato es el de la noticia de la muerte del padre que reciben las tres hermanas, solas, en el convento. Este episodio axial en la vida y obra de Francisca Aguirre es tanto más duro por la sencillez y falta de retórica con que está narrado:

Cuando juzgaron a mi padre y lo condenaron a muerte [...] aquellas buenas monjas [nos] lleva[ban] a la iglesia, a nosotras dos solas, a pedir a Dios piedad por

⁷ *La herida absurda* se titula su libro de poemas de 2006.

mi padre. Este rito monstruoso les parecía consolador. Y para ellas debía serlo. Para mí y para Susy (porque Margara era muy pequeña y no se daba cuenta de nada) fue terrorífico. No se nos permitió olvidar ni un solo momento que lo iban a matar. Yo me negaba a aceptar ese horror y estaba convencida de que Dios no lo permitiría. Estaba absolutamente segura. Así que cuando aquella monja apareció llorando y nos besó y nos llevó al cuarto de aseo para peinarnos y lavarnos las manos, y mientras lloraba nos dijo que papá había muerto y que íbamos a ir a la iglesia para rezar por su alma, yo no entendí nada. Miré el horror en la cara de Susy y no entendí nada, salvo ese horror que no he podido o no he querido olvidar, porque seguramente en aquel momento supe que yo, en lo que me restase de vida, iba a estar en contra de todos aquellos que provocan ese horror en un rostro humano (61).

Estas últimas palabras de la cita suponen un paso, un puente que va del dolor propio al dolor ajeno, un impulso de solidaridad con los que han sufrido o puedan sufrir un dolor semejante al suyo y una afirmación de su posición no sólo contra aquellos verdugos, sino también contra la pena de muerte⁸.

Ese día de la muerte del padre, sigue diciendo Aguirre:

Yo tenía exactamente once años, once meses y seis días. Fue el seis de octubre de mil novecientos cuarenta y dos. [...] Sentía dentro de mí una especie de estupor sordo y helado y una desesperada necesidad de ver a mi madre. Lo único que el horror gritaba dentro de mí era: mamá, mamá, mamá (61-62).

Este breve y estremecedor relato de la muerte del padre produce en la memoria de Francisca Aguirre una asociación con *Quinta del 42* de José Hierro, el poeta amigo a quien va dirigido el emotivo poema que sigue inmediatamente, y que va precedido de una nota que dice, fría y escuetamente: «(El 6 de octubre de 1942 mi padre fue ejecutado en la Prisión de Porlier)» (63).

Y esa memoria surgida por asociación de ideas llega en el capítulo siguiente a unir canciones con el hambre:

Muchas veces he comentado que cuando escucho algunas canciones de aquella época siento un hambre terrible. Debe ser por aquello que decía Pavlov del re-

⁸ Para Bertrand de Muñoz lo que caracteriza a las obras escritas por mujeres, incluso a las novelas-testimonio que relatan los horrores sufridos por las mujeres en las cárceles franquistas, es la ausencia de pasiones bajas o sentimientos viles y ni siquiera se siente «verdadero odio hacia el enemigo, el que tortura e inflige malos tratos. Más bien se preconiza la necesidad de perdonar» (BERTRAND, 2001: 147).

flejo condicionado. Hay que ver cómo cantaba la gente en mil novecientos cuarenta y tres: abrías una ventana y te asaltaba un guirigay de voces y de músicas mezcladas con el olor del hambre (65).

Y los recuerdos volverán a traer canciones, o las canciones recuerdos, como cuando en 1943, en el colegio del Sagrado Corazón de la calle Santa Engracia, donde las tres hermanas estudian «Cultura general», «aquel extraño invento» de la posguerra para quienes no podían estudiar el bachillerato, las tres niñas se quedan sentadas durante los recreos para no gastar los zapatos y la narradora asocia este recuerdo con Estrellita Castro cantando «Por la calle abajito, leré, leré, van los gitanos» (68).

El padre tiene más presencia en la poesía de Aguirre que en la prosa; aunque en las prosas de *Espejito* aparezca su recuerdo, es más significativa si cabe su ausencia que su presencia, pero en los poemas, también en los de este libro, su recuerdo es más emocionado, más íntimo que en la prosa, como muestra el poema que lo recuerda cantando y silbando a partir de la contemplación de una fotografía en la que aparece toda la familia aún completa (69-70):

Mi padre con su paleta,
mi padre siempre cantando:
jotas, tzorzicos, sardanas.
Mi padre siempre silbando.
[...]
Mi padre, que era tan vasco,
para dormirnos cantaba
sardanas (Estoy llorando).

A parte de las alusiones de su estancia en la cárcel y la noticia de su muerte, hasta la página 77 no aparece en la prosa realmente la presencia del padre. Aquí lo vemos por primera vez, al iniciarse la guerra y comenzar el miedo, y «su tranquilidad y alegría eran como una coraza que nos protegía a todos» (77). Y casi al final del libro nos ofrece el único recuerdo de su padre en la cárcel:

Con una luz esquivada y dolorosa, veo a mi padre en la cárcel. Entre él y nosotras un pasillo con tela metálica a cada lado. Margarita, Susy, mamá y yo. Mi hermana Susy le enseña a papá, con ese pasillo de por medio, un dibujo que ha hecho. Veo la cara de mi padre, sonriente y confiada. «Cuando yo salga de aquí, Jesusita, tú y yo vamos a ser los mejores pintores del mundo (133).

Es una imagen dolorosa y fugaz, el único recuerdo del padre en el dolor; los demás son anteriores al encarcelamiento. Tal vez ese recuerdo desencadena un torrente de otros recuerdos por asociación, y a partir de la página 134 se van encadenando casi arbitrariamente pasado y presente:

El abuelo Faustino siempre fue para mí un ser extraordinario. Lo veo tocando la guitarra, pero la música que oigo es la de Paco de Lucía. [...] Fui por primera vez a Buenos Aires en 1971 y en avión. Desde La Boca miraba el puerto de Buenos Aires y veía el barco que debió llegar de El Havre llevando a mi familia (134).

Oigo la Tercera de Brahms. Mi hermana lee con profundo interés un libro (136).

Porque, como dice conscientemente la narradora, «voy tropezando de un recuerdo en otro, de una nostalgia en otra» (134).

A veces, la memoria de un dolor pasado regresa evocada por el dolor ajeno:

Y cuando veo imágenes horribles, o leo noticias que parecen relatos de Poe, pues se me ponen de pie los muertos míos, regresan a mi casa imágenes de pesadilla sangrienta, vuelve mi infancia con todo su terror a cuestras y me siento desdichada e impotente una vez más. Eso es todo. Nada del otro mundo. Por el contrario, es algo muy frecuente (85)⁹.

Hay también algunos recuerdos alegres en *Espejito*, y suelen ir asociados a la playa de Alicante (89-93), a las vacaciones de verano en las calles de Madrid o a la música: el piano que compró la abuela (97), la pianola de la casa de Barcelona (30-31), las canciones que cantaban las gentes de su familia, etc.¹⁰.

También el triunfo socialista en las elecciones andaluzas de mayo de 1982 le trae un recuerdo alegre de su abuela, que era de Baeza, a quien dedica un poema que acaba diciendo:

Abuela, ¡cuánto daría
porque hubieses presenciado

⁹ El final de esta evocación muestra cómo Francisca Aguirre no es «propensa a hundir[se] en [su] propia herida» porque, advierte, los recuerdos llegan y llegan, pero «despacio» (85).

¹⁰ Entre sus recuerdos de la primera infancia anterior a la guerra, asociados a la felicidad, Aguirre resalta «que papá cantaba, y mamá cantaba mejor que papá. [...] Después, de manera imprevista, todo cambió. [...] Sonaron ruidos extraños y papá dejó de cantar» (152 y 153).