

# Trauma y sanación en *Los trescientos escalones* (1977), de Francisca Aguirre

HONGTING YU  
*Universidad Autónoma de Madrid*

**Resumen:** La obra de Francisca Aguirre (1930-2019) siempre está impregnada de una profunda respuesta emocional y una expresión poética frente a los recuerdos traumáticos de la Guerra Civil que ha vivido en su infancia. La poesía se convierte en el vehículo a través del cual Aguirre libera su dolor y angustia, brindándole un espacio para la reflexión y permitiéndole sumergirse en lo más profundo de su ser para transformar estas experiencias en escritura vital. Este proceso de escritura, a su vez, evidencia el poder y la capacidad terapéutica de la creación poética para regenerar la vida.

**Palabras clave:** Poesía española de posguerra, Francisca Aguirre, expresión traumática, arte curativo.

## Trauma and Healing in *Los trescientos escalones* (1977), by Francisca Aguirre

**Abstract:** The work of Francisca Aguirre (1930-2019) is always imbued with a profound emotional response and poetic expression to the traumatic memories of the Civil War she experienced in her childhood. Poetry becomes the vehicle through which Aguirre releases her pain and anguish, providing her with a space for reflection and allowing her to delve into the depths of her being to transform these experiences into vital writing. This writing process, in turn, demonstrates the power and therapeutic capacity of poetic creation to regenerate life.

**Keywords:** Spanish Post-war poetry, Francisca Aguirre, traumatic expression, healing art.

## 1. Introducción

**A**l hablar sobre el panorama de la poesía del medio siglo, figuras como Jaime Gil de Biedma (1929-1990), Antonio Gamoneda (1931) y José Ángel Valente (1929-2000), entre otros, constituyen un recuerdo imborrable para una generación. Junto a ellos, destacan también poetas como Gloria Fuertes (1917-1998) y María Victoria Atencia (1931), todos reconocidos como parte de la Generación del 50, hijos de la guerra que sufrieron el impacto traumático de la muerte, el hambre y el terror. A pesar de tener infancias similares y cuyas obras comparten un tono biográfico y memorialístico, lleno de tristeza y dolor, Francisca Aguirre emerge como una figura que, contra todo pronóstico, ha resistido al olvido. Su primera obra, *Ítaca* (1972), fue publicada relativamente tarde y, debido a razones como «su condición de poeta marginal, en un mundo autoral masculino en épocas coetáneas y posteriores a la Guerra civil y una búsqueda estética propia en el marco de las tendencias del panorama lírico postfranquista» (Asurmendi, 2021: 8), se encontró en un estado de aislamiento y singularidad generacional. Esto no se debe a una falta de importancia en la historia de la poesía; de hecho, cada vez más académicos reconocen su singularidad y sus poemas han comenzado a ser incluidos en algunas antologías<sup>1</sup>. Como señala Rasha Ahmed Ismail, Francisca Aguirre sería «[...] una de las responsables del cambio de rumbo temático en la poesía femenina española actual, si no su iniciadora» (2007: 9).

*Los trescientos escalones* (1977), el segundo poemario publicado por Aguirre, ganó el Premio Ciudad de Irún en 1976. Esta colección consta de 38 poemas, más de la mitad de los cuales tratan temas relacionados con el sufrimiento, la angustia y la soledad. A diferencia de las otras dos partes de la trilogía de los setenta de la poeta —*Ítaca*, caracterizada por el uso de máscaras de personajes de la mitología griega y romana, y *La otra música* (1978), que incorpora elementos musicales en su escritura—, este volumen construye su enunciación sobre poemas confesionales para describir el impacto cruel de

---

<sup>1</sup> Lorena Culebras Carnicero llama la atención acerca del hecho de que en el siglo XXI la poeta empezó a aparecer en algunas antologías poéticas, tales como *Mujeres de carne y verso: antología poética femenina en lengua española del siglo XX* (2002) de Manuel Francisco Reina, y *En voz alta: las poetas de las generaciones de los 50 y 70* (2007) de Sharon Keefe Ugalde. Sin embargo, se trata de antologías de poesía escritas por mujeres, mientras que «sigue estando ausente, en gran medida, de las recopilaciones poéticas generales» (Culebras Carnicero, 2017: 13).

la guerra en su infancia, así como el sufrimiento psicológico experimentado en la edad adulta. Sin embargo, como apunta María Ángeles Pérez López en el excelente prólogo que escribió para la obra completa de la autora: «Quizá toda la obra de Francisca Aguirre sea un gesto de esperanza desesperanzada, un modo en que resistir a la desolación que aquí aún, con gran originalidad, humor negro y melancolía» (2018: 24). Esta producción también está impregnada de pasión y entusiasmo, evocando una sensación de esperanza que brota de las ruinas.

En cuanto a la base teórica de este artículo, sin considerar los orígenes lejanos, la teoría del trauma, en tiempos más recientes, puede rastrearse principalmente en la teoría freudiana. Freud la abordó desde la psiquiatría, explorando las raíces y métodos de tratamiento para el trauma psicológico. Su teoría puso de relieve la energía psicológica oculta en las profundidades del inconsciente:

La aplicamos a una vivencia que en un breve lapso provoca en la vida anímica un exceso tal en la intensidad de estímulo que su tramitación o finiquitación (*Aufarbeitung*) por las vías habituales y normales fracasa, de donde por fuerza resultan trastornos duraderos para la economía energética. (Freud, 1991: 252)

Esta definición subraya que el trauma es una experiencia abrupta, ante la cual las personas no pueden adaptarse a nivel consciente, caracterizada por su persistencia y obstinación. Los traumas no atendidos y no plenamente articulados pueden resurgir silenciosamente, y los recuerdos perturbadores en las corrientes ocultas del inconsciente pueden manifestarse sin estar bajo el control racional del individuo.

La teoría de Freud influyó, en mayor o menor medida, en las corrientes posteriores que se dedicaron a investigar el trauma, dando lugar a diferentes paradigmas estructurales. Especialmente hacia finales del siglo XX, el trauma, entendido como una teoría sistémica, captó el interés de los críticos literarios y se convirtió en un método importante para el análisis de las obras. Con la creación del archivo de testimonios de supervivientes del Holocausto de la Universidad de Yale (Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies), los académicos especializados en estudios sobre el Holocausto impulsaron el desarrollo de la investigación sobre el trauma, descubriendo y analizando

cómo se transmite el trauma a través de la narrativa. Entre los pioneros más destacados se encuentran Geoffrey Hartman, Shoshana Felman, Dori Laub y Cathy Caruth, entre otros. Apoyándose en el psicoanálisis freudiano e integrando conceptos de la teoría de la memoria cultural, continuaron liderando el avance y desarrollo de los estudios sobre el trauma.

Shoshana Felman y Dori Laub, en su libro publicado en 1992, *Testimony: crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history*, introdujeron la teoría del trauma en el estudio de la literatura testimonial. Posteriormente, Cathy Caruth, acuñó el término *unclaimed experience* para referirse a la experiencia traumática, y publicó *Unclaimed experience: trauma, narrative and history* en 1996, reiterando las características de demora y repetición forzosa del trauma que Freud investigó, y subrayando con mayor claridad la incognoscibilidad del trauma en el momento en que irrumpe.

Además de los académicos de Yale, muchos otros eruditos han realizado contribuciones significativas a este campo, como Judith Herman en *Trauma and recovery* (1992), que explora el impacto del trauma psicológico en las personas y los caminos hacia la recuperación; o Dominick LaCapra, que en *Writing history, writing trauma* (2001), enfatiza cómo los eventos traumáticos se representan y se recuerdan a través de una determinada narrativa.

Desde el psicoanálisis hasta el posestructuralismo, desde el discurso público sobre traumas asociados a la raza, el género y la guerra hasta las investigaciones históricas, los estudios culturales y la crítica literaria en las humanidades, el trauma ha pasado de ser un objeto de estudio a convertirse en un paradigma de investigación transdisciplinario. Los investigadores han enriquecido teóricamente el concepto de trauma y han ido más allá del estudio de la literatura del Holocausto, permitiendo así que la teoría del trauma se expanda hacia áreas como la literatura testimonial. Este artículo utilizará esta perspectiva teórica para examinar cómo la poeta en *Los trescientos escalones* articula el trauma psicológico vivido y traza el camino hacia la sanación, demostrando la aplicabilidad y la eficacia de la teoría del trauma en la interpretación de textos literarios.

## 2. La expresión del trauma

La expresión del trauma en el poemario se puede clasificar en dos grandes categorías, la primera es la descripción testimonial de la realidad histórica. «Luego de lo que pasó en el campo de Auschwitz es cosa bárbara escribir un poema», expresó el filósofo alemán Theodor Adorno (1962: 29), señalando la impotencia de la poesía frente a la guerra. Esta famosa cita ha llevado a pensar que, cuando las balas vuelan, las palabras parecen insignificantes, ya que no pueden erradicar el mal ni derrotar al enemigo. Sin embargo, los poetas de todas las épocas no han querido permanecer al margen ante la guerra. Como dijo el escritor judío estadounidense, Premio Nobel de la Paz en 1986, Elie Wiesel: «If the Greeks invented tragedy, the Romans the epistle, and the Renaissance the sonnet, our generation invented a new literature, that of testimony. We have all been witnesses and we all feel we have to bear testimony for the future» (1990: 9). El testimonio no es solo un instrumento para dejar constancia de los sucesos históricos, sino también para dar fe del trauma que estos eventos han dejado impreso en el alma.

La Guerra Civil atravesó la infancia de Francisca Aguirre con una crueldad casi de verdugo, obligando a la pequeña, nacida en 1930, a conocer demasiado pronto el exilio y la persecución. En 1939, a los 9 años, ya se encontraba exiliada en París con su familia, donde sufrieron el bombardeo de los nazis, lo que llevó a que, en 1940 regresaran a España. Sin embargo, el país no les ofreció refugio o protección en ese momento; su padre, el pintor y policía Lorenzo Aguirre (1884-1942), fue arrestado y encarcelado, y en 1942 fue ejecutado, convirtiéndose en una víctima de la represión franquista. La poeta, a veces con un trazo directo en sus poemas, señala explícitamente algunas de estas fechas sombrías:

Yo, que nací en el treinta, cuando es cierto  
— como todos sabéis — que nunca debí hacerlo,  
[...]  
Yo, que vengo pagando mi imprudencia,  
que le debo a mi prisa mi miseria,  
[...]  
Yo, que no supe nacer en el cuarenta y cinco,  
cometí el desafuero, oídlo,  
de llegar tarde a la frontera.

[...]  
Llegué (Señor, qué imperdonable)  
con nueve años solamente. (Aguirre, 2018: 116-117)

A través de intensas emociones personales y reflexiones poéticas, Aguirre escribe con cierta ironía sobre el alto precio pagado por su nacimiento, destacando así la turbulencia y los desafíos de su destino, sugiriendo las adversidades y los sacrificios que tuvo que enfrentar, como un testimonio de ese «tiempo loco», y con ecos ciertamente calderonianos (el nacimiento como delito). Shoshana Felman define así la relación entre testimonio y el evento traumático:

[...] testimony seems to be composed of bits and pieces of a memory that has been overwhelmed by occurrences that have not settled into understanding or remembrance, acts that cannot be constructed as knowledge nor assimilated into full cognition, events in excess of our frames of reference. (1992: 5)

Esta interpretación se puede entender tanto como una definición del testimonio como una descripción del trauma, originado en sucesos súbitos que no solo exceden la comprensión humana, sino que tampoco pueden ser completa y claramente conocidos, quedando solo como fragmentos de memoria en el ámbito del inconsciente. Algunos poemas en *Los trescientos escalones* son precisamente la exteriorización y presentación de tales fragmentos de memoria.

En «La chiquita piconera», Aguirre describe a aquellas niñas que soportaron el hambre y engulleron el miedo en la guerra, lo cual se corresponde con la escasez material y económica que ella misma experimentó en su infancia:

Aquellas niñas que más tarde  
se fueron por la tierra  
llevando en su equipaje  
la guerra y el exilio,  
el regreso y el miedo,  
la muerte y su mueca increíble. (Aguirre, 2018: 153)

Ese tiempo «mudo, inasible, sordo, ciego» (Aguirre, 2018: 150) después llenó las maletas de estas muchachas con pan, pero no extrajo de ellas esos

recuerdos dolorosos, escenas vividas que les dejaron cicatrices psicológicas indelebles.

El momento de la pérdida del padre aparece como una circunstancia clave en la biografía familiar, y Aguirre utiliza dos símiles encadenados para expresar la angustia y la devastación psíquica que padecen las víctimas en estado de duelo: «como peces en una pecera sin agua, / como los atónitos visitantes de un planeta vacío» (2018: 155). Precisamente, Freud sostendrá en «Duelo y melancolía» que el sujeto en estado de duelo siente cómo el mundo se queda vacío<sup>2</sup>, y esta pausa abrupta en sus vidas «señala una demoledora ruptura o cesura de la experiencia que tiene repercusiones tardías» (LaCapra, 2005: 192). En este estado de parálisis emocional, quedaron inmobilizadas como animales a punto de ser sacrificados, probando el sabor de la sangre:

No teníamos nada, nada  
salvo el miedo, el dolor,  
el estupor que produce la muerte. (Aguirre, 2018: 155)

La poeta transforma estos recuerdos punzantes en lenguaje para procesar dichas escenas. Aunque las vivencias dolorosas en la colección no se conforman en un relato de memoria totalmente fidedigna y objetiva, como indica Felman, «all literature in fact exists essentially or secondarily in the mode of testimony: testimony to reality» (2003: 5), subrayando así el don intrínseco de la literatura para reflejar y moldear nuestra comprensión de la existencia, aun cuando esta sea lastimosa o desgarradora. La creación de la poeta está indudablemente influenciada por la realidad, transmitiendo así sus sensaciones únicas en sus versos, permitiéndonos experimentar el papel de la poesía para expresar y testimoniar el trauma.

Otra forma de expresión del trauma en la obra es la descripción que hace la poeta del dolor abstracto y abrumador. Cathy Caruth sostiene que, «In its general definition, trauma is described as the response to an unexpected or overwhelming violent event or events that are not fully grasped as they occur, but return later in repeated flashbacks, nightmares, and other repetitive phenomena» (1996: 91). De acuerdo con el síntoma de la intrusión descrito

---

<sup>2</sup> Según Freud: «En el duelo, el mundo se ha hecho pobre y vacío; en la melancolía, eso le ocurre al yo mismo» (Freud, 1992: 243).

por Herman, «las personas traumatizadas reviven el hecho como si estuviera ocurriendo una y otra vez en el presente [...]»<sup>3</sup> (2004: 69), y los estudios de Caruth y otros investigadores, reconocen que la repetición del trauma es uno de los síntomas principales de la reacción posterior al trauma.

*Los trescientos escalones* se divide en tres partes: «Actitud presente» (15 poemas), «Resultados» (20 poemas) y «La infancia continúa subiendo la escalera» (3 poemas), pero la evolución emocional de la poeta no está claramente delimitada. Comenzando con un homenaje a «Piedra negra sobre una piedra blanca» de César Vallejo, con el verso «Me moriré en Madrid / un día cualquiera» (Aguirre, 2018: 97), la muerte sigue apareciendo en todas sus secciones, sin misericordia ni redención, presentando «regalos inicuos», «virus mortal» y «fábrica de desastres». La vida que la poeta nos muestra está distorsionada, desconectada y carente de significado:

Te acercaste a su escaparate  
y viste el gran muestrario:  
cadáveres, cadáveres ineficaces,  
muertos urgentes, afiebrados  
en su tarea de negar la muerte. (Aguirre, 2018: 113-114)

Esta imagen visual poderosa, llena de una violencia que recuerda a las corrientes tremendistas de la primera posguerra, similares a las exploradas por Dámaso Alonso, Cela o Miguel Labordeta, muestra la trivialidad de la muerte y el deseo humano de huir de su inevitabilidad. Ann Kaplan considera un «inconsciente motivado» («motivated unconscious») como el núcleo de la teoría del trauma de Freud: «the traumatic event may trigger early traumatic happenings, already perhaps mingled with fantasy, and shape how the current event is experienced» (Kaplan, 2005: 32). Por lo tanto, podríamos interpretar estas visiones como ilusiones de trauma construidas en la mente de Aguirre, donde la muerte ya no es un evento significativo digno de reflexión, sino que se convierte en un procedimiento rutinario, casi insignificante, solo otro espectáculo entre otros eventos.

Ilusiones de este tipo aparecen en «Suceden estas cosas...», donde la poeta

---

<sup>3</sup> Judith Herman concluye que: «Los muchos síntomas del desorden de estrés postraumático pueden catalogarse en tres categorías principales. Estas son: “hiperactivación”, “intrusión” y “constricción”. La hiperactivación refleja la persistente expectativa de peligro; la intrusión refleja la huella indeleble del momento traumático; la constricción refleja la respuesta embotadora de la rendición» (2004: 66).



convierte los rieles de un viejo ferrocarril bajo sus pies en su hogar, colocando macetas y discos de Mozart sobre las traviesas:

Pero sucede — estas cosas suceden —  
que alguien se acuesta sobre mis raíles  
y lentamente me anticipa su muerto. (Aguirre, 2018: 111)

La muerte está omnipresente en su mundo, siguiéndola como una sombra y revelando la recurrente invasión del trauma en la vida de los supervivientes, manifestándose en forma de ilusiones dentro del sujeto afectado. Los supervivientes son incapaces de controlar el retorno a los eventos traumáticos, ese retorno incontrolable, «the shocking and unexpected occurrence of an accident» (Caruth, 1996: 6), lo cual también señala que las sombras del subconsciente son difíciles de disipar.

Todo lo anterior nos permite vislumbrar fragmentos relacionados con la muerte, como en un sueño, apareciendo intermitentemente en la mente de la poeta, abarcando tanto el ámbito personal y familiar como el histórico y social. Estos retazos se entrelazan, evidenciando que los versos fragmentados constituyen una técnica destacada para la expresión del trauma, representando «la imposibilidad de calcular, la transgresión de los límites, el (auto) derrumbe, el juego libre o asociativo, etcétera» (LaCapra, 2005: 122), y mostrando síntomas típicos del trauma: experiencias traumáticas recurrentes sin continuidad ni integridad, un sentimiento que Aguirre captura al describir:

Sentada ante el televisor no es raro  
que alguna bestezuela venga  
a buscar su alimento cotidiano.  
Por eso algunas veces ando coja  
y a ratos medio ciega. (Aguirre, 2018: 126)

El dolor surge esporádicamente, devorando su carne y erosionando su alma. La poeta está atrapada en su propio vacío, experimentando este vacío: «[...] con su angustiosa carencia de límites, / con su pegajosa lengua de nada / que puntualmente nos lame las heridas / para que nunca cicatricen» (Aguirre, 2018: 149). Las escenas de trauma en la colección, con sus límites difusos entre realidad e imaginación, vida y muerte, recuerdo y olvido, pasado y presente, nos muestran el impacto de la experiencia traumática en los afectados.

Caruth afirma que el trauma es una experiencia no reclamada, y la naturaleza ficticia de la literatura facilita el uso de estrategias y modos únicos para representar los recuerdos traumáticos, así como para recrear la historia del trauma. En los textos de Aguirre, a menudo se percibe una sensación de distorsión, arraigada en la realidad, pero distanciada de ella, como cuando escribe sobre vivir en un hotel en ruinas en París con su familia, al lado de la estufa había un gato, dice: «Yo nunca vi París: tan solo vi ese gato» (Aguirre, 2018: 159), presentando una separación entre el alma y el cuerpo, y entre los sentimientos y los pensamientos, una desconexión del yo con la sociedad. Como lectores, al aplicar la teoría del trauma, «“read the wound” with the aid of literature» (Hartman, 1995: 537), lo que nos invita a compartir la experiencia del trauma con la poeta. Sin embargo, al igual que Aguirre con París, nunca vimos realmente a Aguirre, tan solo vimos su gato.

### 3. La sanación

A través de los poemas mencionados anteriormente, se puede descubrir que la poeta constantemente navega entre la realidad y los recuerdos, incapaz de escapar de la vida que ha vivido, con los acontecimientos de ayer marcando profundamente su alma sensible. Dori Laub sostiene: «The survivors did not only need to survive so that they could tell their stories; they also needed to tell their stories in order to survive» (1995: 63). Narrar no es solo un propósito y un medio para que los heridos continúen viviendo, sino también una forma importante de lograr la autocuración. La escritura de Aguirre sobre su propio trauma en su poesía ya representa, en cierta medida, un progreso significativo en su capacidad para percibir, experimentar, manifestar y aliviar su trauma, aunque todavía hay una distancia antes de que pueda convertirse en una parte orgánica de su ser sin causar más daño.

Es digno de mención que un interlocutor en el poemario sea el mar, que aparece más de treinta veces a lo largo del libro, donde la poeta expresa sin reservas su anhelo por un mar que es invisible e intangible:

Un mar, un mar del que ser cómplice.  
Un mar al que contarle todo.  
Un mar, creedme, necesito un mar,  
un mar donde llorar a mares

y que nadie lo note. (Aguirre, 2018: 122)

Para Aguirre, el mar es su «viejo amigo», y la poeta anhela hasta el punto de «vendré a pedirte ayuda / como el último pez que tú cobijas, / como el último pez» (2018: 146), convirtiendo el desahogo de los recuerdos y miedos reprimidos en un medio para recuperarse del trauma psicológico y en autoterapia. Como alguien que flota y se hunde en el dolor, como si hubiera sufrido un naufragio, el mar se convierte en su único confidente. Aunque esta dependencia sea solo un apoyo espiritual ilusorio, no podemos negar el consuelo y la ayuda que proporciona a la autora.

Si personificamos este soporte, este podría materializarse en la poesía, que para la poeta actúa como su mar particular. Ella escribe al final de *Espejito, espejito*: «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» (Aguirre, 1995: 154). Aquí, la poesía es un acto de afirmación de sí misma y un espacio de construcción personal, similar en espíritu al espacio que el mar ofrece a Aguirre, donde puede expresar su voz interior.

Escribir el trauma «implica *acting out*, repaso y, en alguna medida, elaboración, cuando se analiza y se “da voz” al pasado, procesos todos que implican avenirse a las “experiencias” traumáticas [...]» (LaCapra, 2005: 192). A través de la escritura, los traumas se reproducen, examinan y resuelven, lo cual constituye el significado de la escritura sobre el trauma. En *Los trescientos escalones*, aunque la poeta no puede afirmar haber logrado una sanación completa porque la infancia continúa subiendo la escalera y las cicatrices emergen de vez en cuando, la creación se erige en una forma de explorar y comprender el trauma, iniciando así el proceso hacia su resolución.

La investigadora estadounidense y psiquiatra Judith Herman cree que «La indefensión y el aislamiento son las experiencias esenciales del trauma psicológico. La restitución del poder y la reconexión son las experiencias esenciales de la recuperación» (2004: 302). La sensación de autonomía y la conexión son símbolos de un estado psicológico saludable y también el impulso para avanzar en la vida; por lo tanto, crear nuevas conexiones también favorece la curación del dolor.

En la obra podemos sentir que, a veces, esa parte que sufre se activa:

Con todo lo que hay dentro de mí  
que araña, que se queja,  
que duele y se resiste,  
con todo eso voy a hacer mi invernadero,  
mi parque, mi reserva natural. (Aguirre, 2018: 148)

En este reino, desprovisto de coordenadas temporales y espaciales, y habitado por animales peligrosos, «la entrada está prohibida» (Aguirre, 2018: 148), sugiriendo así un rechazo a las relaciones interpersonales. Este aislamiento, donde el yo se encuentra solo y desolado, evidencia la indiferencia y el distanciamiento de la sociedad. Respecto a cómo establecer conexiones y recuperar el yo, así como reconstruir un sentido de valor y significado en la vida, la poeta ha realizado varios intentos.

La búsqueda de identificación dentro del trauma cultural es un primer paso. Jeffery C. Alexander señala que el trauma cultural se produce «when members of a collectivity feel they have been subjected to a horrendous event that leaves indelible marks upon their group consciousness, marking their memories forever and changing their future identity in fundamental and irrevocable ways» (2004: 1). La poeta, al referirse a chicas que «cantaban para espantar el hambre» (Aguirre, 2018: 153) y a un «nosotros» que identifica con la ruina (Aguirre, 2018: 142), parte de su propia experiencia para fundirse con la memoria pública o la memoria compartida, construyendo así la memoria cultural de una generación y trascendiendo el destino individual para testimoniar la historia. Además, invita a aquellos individuos con experiencias traumáticas similares, esos precursores que «crecen entre las grietas de la época / soñando que ya son multitud» (Aguirre, 2018: 145), a unirse:

Dejaremos atrás las telarañas,  
los días brillantes y las noches tibias.  
[...]  
Dejaremos atrás los nombres que nos habitaron,  
las furias que nos arrasaron,  
las ansias que nos agruparon,  
el miedo que nos desintegró. (Aguirre, 2018: 115)

A pesar de que finalmente «Nada nos quedará» (Aguirre, 2018: 115), la esencia de nuestra vida —las emociones, los recuerdos, los vínculos— conforma un caudal, rico y profundo que nos acompaña más allá de la existen-

cia tangible. La experiencia compartida hace que los afectados creen que no están solos, lo cual tiene un significado positivo para curar las heridas de la época y restaurar la conexión con los demás. Al mismo tiempo, este llamado positivo de Aguirre también está en línea con lo que Judith Herman sostiene: «El primer principio de la recuperación es que la superviviente recupere el poder. Ella debe ser autora y árbitro de su propia recuperación» (2004: 211).

Además, el título *Los trescientos escalones* es también el de una pintura perdida que el padre de Aguirre hizo para ella, y las escaleras gradualmente se convierten en un refugio donde establece conexiones espirituales y encuentra consuelo. En el último poema de la colección, la poeta escribe:

Y ahora pienso, desde tu mano que me ayudaba a recorrerlos,  
que tal vez me dijiste entonces  
que había que subirlos y bajarlos  
y para eso los pintaste  
y para eso pasaste días enteros  
pintando una escalera interminable,  
una hermosa escalera rodeada de árboles y árboles,  
llena de luz y amor,  
una escalera para mí,  
una escalera para que pudiera subir,  
vivir,  
y una escalera para descender,  
callar,  
y sentarme a tu lado como entonces. (Aguirre, 2018: 160)

Hay que tener en cuenta el simbolismo de la escalera, que como recuerdan Chevalier y Gheerbrant, «es un símbolo ascensional clásico, que designa no solamente la subida en el conocimiento, sino una elevación integrada de todo el ser. Participa de la simbólica del eje del mundo, de la verticalidad y de la espiral» (1986: 461). Este santuario representado por las escaleras desencadena la energía creativa de Aguirre y aviva su inspiración artística. Aquí, construye otro mundo, remodela su ser, con la esperanza de escapar de la pesadilla de la ausencia paterna; al mismo tiempo, también se conecta con la redención que anhela, obteniendo la capacidad de respirar tranquila y sin esfuerzo en el mar, en su verdadero hogar ideal:

Yo me deslizaba por la barandilla de aquella escalera para caer en los bra-

zos de mi tío. Un día, don Antonio y el tío Leonardo se deslizaron definitivamente hacia la eternidad. Sólo yo continuó bajando por aquella escalera: unas veces bajo para caer en los brazos del tío Leonardo, y otras caigo sobre las solapas cenicientas de un profesor de francés a quien la historia recuerda como don Antonio Machado. (Aguirre, 1995: 38)

En este lugar idílico donde puede existir felizmente, la poeta concierta paseos con Antonio Machado, expresando, «Antonio, buen amigo, en esta tarde clara [...] Dame tu mano y paseemos» (Aguirre, 2018: 110), líneas que transforman el célebre poema «A José María Palacio», de *Campos de Castilla*. Aquí, Olga Orozco jamás fallecerá, pues «algo de ella regresará esforzadamente / para aliviar a algún desamparado» (Aguirre, 2018: 124). En este espacio se congregan Pablo Picasso, Paul Klee, Don Quijote<sup>4</sup>, así como la madre que nos acompaña esperando en el puerto el barco que nos lleve de regreso a casa y, «para alumbrarnos, / cantaba algunos días *El niño judío*: “De España vengo, soy española”» (Aguirre, 2018: 159).

Tanto si es un desahogo en el mar, una llamada a la empatía con los afligidos, o el vínculo con la salvación espiritual a través de las escaleras, la poeta obtiene la energía para recuperar el bienestar físico y mental, esforzándose por encontrar nuevas y más fiables ideologías que den orden y sentido a la vida marcada por el trauma. Ella ha llorado al yo destruido por el trauma y también espera reconstruir un yo completamente nuevo, anhelando «reinventarlo todo de nuevo» (Aguirre, 2018: 136):

Y todo es una patria extensa y manual,  
un alfabeto misterioso  
con el que estoy nombrando, recreando,  
reviviendo de nuevo el universo. (Aguirre, 2018: 105)

---

<sup>4</sup> En *Los trescientos escalones*, hay poemas dedicados a estos personajes como un homenaje: «Allí» para Pablo Picasso, «Anzuelo para la mirada» para Paul Klee, y «Voces en el silencio» para *El Quijote*.

#### 4. Conclusión

Nietzsche nos enseña que los griegos nos han proporcionado un magnífico ejemplo sobre cómo el arte puede salvar nuestras vidas:

[...] el heleno que ha penetrado con su incisiva mirada tanto en el terrible proceso de destrucción propio de la denominada historia universal como en la crueldad de la naturaleza, y que corre peligro de anhelar una negación budista de la voluntad. A ese heleno lo salva el arte, y mediante el arte lo salva para sí la vida. (Nietzsche, 2004: 80)

La tragedia revela la inmensa vitalidad con la que los griegos enfrentaron las condiciones de la existencia, y de manera similar, la poética permite que la pluma de Francisca Aguirre destile una vitalidad inextinguible. Para la poeta, la poesía no solo es una expresión del testimonio de la realidad por parte de los supervivientes del trauma, sino también una manifestación tangible del dolor y un intento de lograr la sanación, reconstruir los significados de vida, aspirando a un futuro mejor de plenitud y emancipación.

Elizabeth Bishop llegó a preguntarse: «Surely there is an element of mortal panic and fear underlying all works of art?» (1984: 144). Este interrogante halla una resonancia profunda en la obra de Francisca Aguirre, donde el pánico desencadenado por el recuerdo del trauma infantil impregna sus obras con una ineludible angustia. La poeta, en su obra autobiográfica *Espejito, espejito*, aborda frecuentemente cómo su lucha por la vida y el temor durante la Guerra Civil marcaron profundamente su infancia: «el miedo ha sido tal vez el único alimento que no escaseó en aquella época, y resulta difícil hablar de entonces sin hablar del miedo» (Aguirre, 1995: 33). Este miedo, incluso muchos años después de terminada la guerra, sigue acosando a la poeta una y otra vez, matándola repetidamente.

En este contexto de dolor persistente, la poesía ha brindado a Aguirre un canal para aliviar su dolor y las cicatrices del trauma, erigiendo un santuario para la meditación que le permite, desde lo más profundo de su ser, transformar el sufrimiento y los recuerdos lacerantes en un acto de creación vital. A través de su escritura, disuelve el temor que emana de las heridas bélicas, encontrando en el proceso una fuente de consuelo y renovación de esperanzas. Por lo tanto, aunque *Los trescientos escalones* explore ampliamente el

tema del trauma, la colección trasciende la mera expresión de miedo, ansiedad y tristeza; la poeta también vislumbra un terreno sagrado donde «aquí nada muere salvo el miedo inmortal» (Aguirre, 2018: 130). Este poemario no se sumerge en la desesperanza; es una obra que entrelaza el dolor con la esperanza, retratando la cruda realidad desde una perspectiva de resiliencia y búsqueda de luz.

Yo sí he perdido:  
yo tengo, como el náufrago,  
toda la tierra esperándome. (Aguirre, 2018: 100)

### Referencias bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. (1962), *Prismas: la crítica de la cultura y la sociedad*, Manuel Sacristán (trad.), Barcelona, Ediciones Ariel.
- AGUIRRE, Francisca (1995), *Espejito, espejito*, San Sebastián de los Reyes, Universidad Popular.
- AGUIRRE, Francisca (2018), *Ensayo general: poesía reunida 1966-2017*, Barcelona, Calambur.
- AHMED ISMAIL, Rasha (2007), «La figura de Penélope en *Ítaca* de Francisca Aguirre como configuración de la soledad: psicología íntima y simbolismo mítico», en *Calamus Renascens: revista de humanismo y tradición clásica*, 8, págs. 7-24.
- ALEXANDER, Jeffrey C. (2004), «Toward a theory of cultural trauma», en Jeffrey C. Alexander et al. (eds.), *Cultural trauma and collective identity*, Berkeley, University of California Press, págs. 1-30.
- ASURMENDI, Cecilia Lucía (2021), *Entre el desamparo y la morada: la obra de lenguaje de Francisca Aguirre*, tesis doctoral, Universidad Nacional de Córdoba.
- BISHOP, Elizabeth (1984), *The collected prose*, Nueva York, Farrar, Straus y Giroux.
- CARUTH, Cathy (1996), *Unclaimed experience: trauma, narrative, and history*, Bal-



- timore y Londres, Johns Hopkins University Press.
- CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain (1986), *Diccionario de los símbolos*, Manuel Silvar y Arturo Rodríguez (trads.), Barcelona, Herder.
- CULEBRAS CARNICERO, Lorena (2017), *La obra poética de Francisca Aguirre: historia y memoria*, tesis doctoral, Universitat de les Illes Balears.
- FELMAN, Shoshana (1992), «Education and crisis, or the vicissitudes of teaching», en Shoshana Felman y Dori Laub (eds.), *Testimony: crises of witnessing in literature, psychology, and history*, Nueva York y Londres, Routledge.
- FELMAN, Shoshana (2003), *Writing and madness: literature / philosophy / psychoanalysis*, Palo Alto, Stanford University Press.
- FREUD, Sigmund (1991), *Obras Completas. Volumen 16 (1916-17): conferencias de introducción al psicoanálisis (Parte III)*, José L. Etcheverry (trad.), James Strachey, Anna Freud, Alix Strachey y Alan Tyson (coords.), Buenos Aires, Amorrortu.
- FREUD, Sigmund (1992), *Obras Completas. Volumen 14 (1914-16): contribución a la historia del movimiento psicoanalítico. Trabajos sobre metapsicología y otras obras*, José L. Etcheverry (trad.), James Strachey, Anna Freud, Alix Strachey y Alan Tyson (coords.), Buenos Aires, Amorrortu.
- HARTMAN, Geoffrey H. (1995), «On traumatic knowledge and literary studies», en *New Literary History*, 26, 3, págs. 537-563.
- HERMAN, Judith (2004), *Trauma y recuperación: cómo superar las consecuencias de la violencia*, Madrid, Espasa.
- KAPLAN, E. Ann (2005), *Trauma culture: the politics of terror and loss in media and literature*, New Brunswick, Nueva Jersey y Londres, Rutgers University Press.
- LACAPRA, Dominick (2005), *Escribir la historia, escribir el trauma*, Elena Marengo (trad.), Buenos Aires, Nueva Visión.
- LAUB, Dori (1995), «Truth and testimony: the process and the struggle», en Cathy Caruth (ed.), *Trauma: explorations in memory*, Baltimore y Londres, Johns Hopkins University Press, págs. 61-75.

NIETZSCHE, Friedrich (2004), *El nacimiento de la tragedia*, Andrés Sánchez Pascual (trad.), Madrid, Alianza Editorial.

PÉREZ LÓPEZ, María Ángeles (2018), «Introducción» a Francisca Aguirre, *Ensayo general: poesía reunida 1966-2017*, Barcelona, Calambur, págs. 9-28.

WIESEL, Elie (1990), «The Holocaust as literary inspiration», en Elie Wiesel *et al.* (eds.), *Dimensions of the Holocaust: lectures at Northwestern University*, Evanston, Northwestern University Press, págs. 5-19.