

Pilar Paz Pasamar en su creación poética inicial. Persiguiendo verdades*

María Payeras Grau**

UNIVERSITAT DE LES ILLES BALEARS

Resumen:

Este artículo aborda la poesía de Pilar Paz Pasamar en su fase inicial, que se extiende desde 1951, fecha en que apareció su libro *Mara*, hasta 1957, en que vio la luz *Del abreviado mar*. Estos poemarios corresponden a la etapa juvenil de la autora y muestran un constante ejercicio de reflexión acerca del hecho poético. Consciente del modo en que su condición de mujer limita sus posibilidades de reconocimiento público en una sociedad patriarcal como la española de posguerra, articula su palabra como un alegato en defensa de la mujer y construye en torno a su vocación poética una interesante reflexión existencial e identitaria.

Palabras clave:

Poesía española, posguerra, identidad femenina, metapoésía.

Pilar Paz Pasamar In Her Initial Poetic Creation. Chasing Truths

Summary:

This article deals with Pilar Paz Pasamar's poetry in its initial phase which extends from 1951, date of publication of her book *Mara*, to 1957, when *Del abreviado mar* was published. These books of poems correspond to the juvenile years of the authoress and show a constant exercise of reflection upon the act of poetic creation. Conscious of the way in which her being a woman limits her possibilities of public recognition in a patriarchal society such as the Spanish during the post-Civil War period, she articulates her words as an allegation in favour of women and constructs around her poetic vocation an interesting reflection of existence and identity.

Key words:

Spanish poetry, post-Spanish Civil War, feminine identity, metapoetry.

Entre las poéticas femeninas del 50, la de Pilar Paz Pasamar resulta una de las más destacadas. En ella se encuentran tempranas reflexiones acerca de la situación de la mujer en una sociedad androcéntrica, patriarcal y autoritaria como la que dominaba cuando ella, siendo poco más que una niña, inició su andadura. Desde los primeros compases, su dedicación literaria se distinguiría por la construcción de una reflexión poética que descansa en dos ejes fundamentales: el reflejo de la situación social de la mujer y la construcción de una reflexión personal que, fundamentando su escritura, ordenaría también el discurso en torno a su identidad personal. Respecto a lo primero, la obra de Paz Pasamar mostraría un enfoque novedoso proponiendo al lector imágenes femeninas alternativas a la tradicional, reflejando el compromiso de la autora con la defensa de la consideración social de la mujer. Respecto a lo segundo, desarrollaría un copioso conjunto de textos metapoéticos que dan la medida de la conciencia con que afronta su oficio artístico.

Al hilo de esta doble perspectiva –identitaria y metapoética– me gustaría encadenar algunas reflexiones que me parecen decisivas para comprender el sentido de la obra de Pilar Paz en relación, principalmente, a la construcción de su perfil personal como mujer y como artista.

Nacida en 1933, la autora pertenece a la generación de los que dieron en llamar los «niños de la guerra». Aunque tal vez su corta edad pudo preservarla de la plena conciencia del horror al iniciarse la contienda, su inteligencia precoz no dejó de anotar lo sucedido, que le dejaría una huella permanente.

En cierto modo, su dedicación a la poesía puede interpretarse como una reacción ante la experiencia del sufrimiento. Pilar Paz busca a través de su palabra la construcción de una belleza artística contrapuesta al impacto de la fealdad y el horror que golpean a la humanidad y sacuden su conciencia. Por otra parte, el carácter espiritual

de su poesía indica la búsqueda de una dimensión trascendente de la experiencia, capaz de oponerse a la presencia del mal en el mundo.

Entre las poetisas de nuestra posguerra es muy común la reacción de su obra a la realidad histórica que les ha tocado vivir. Incapaces de mostrarse indiferentes al dolor que les rodea, entienden, como lo hace Pilar Paz, que su responsabilidad como seres humanos consiste en implicarse activamente en la construcción de una realidad alternativa. Ahora bien, esta implicación viene coartada por las limitaciones que la sociedad impone al desempeño de la mujer en la vida pública, lo que origina una tematización trágica de la realidad histórica del colectivo femenino. En este contexto las escritoras del momento apoyan en su condición de artistas una opción posibilista para proyectar su voz de forma pública, llamando la atención hacia sus reivindicaciones colectivas y hacia formas alternativas de construir la realidad. Por este motivo es frecuente que las autoras hagan descansar su identidad personal en la circunstancia de escribir. Sienten que el hecho de escribir las legitima como sujetos civiles y les ofrece un cauce de intervención en la realidad. Plenamente conscientes, no obstante, de que la sociedad sigue negándoles su capacidad como intelectuales y artistas, tanto ella como otras muchas compañeras de oficio la reivindican de muchos modos, pero, sobre todo, comprometiéndose con el ejercicio profesional de su vocación literaria. Por todo ello, la literatura no puede ser ajena al modo en que construyen su identidad como mujeres y al modo en que se posicionan, en tanto que individuos y en tanto que miembros de un colectivo socialmente marginado, a través del lenguaje poético.

Siendo así, es importante comprender que el discurso poético de Pilar Paz Pasamar es, en muchos aspectos, el reflejo de la realidad social que vive y, también, una réplica a la misma.

Considerando la extensión de su obra, cuya vitalidad alcanza hasta nuestros días, estimo conveniente acotar este trabajo a un período que se extiende desde 1951, en que se publica *Mara*, hasta 1957 en que ve la luz *Del abreviado mar*. Entre estos dos extremos se encierra la poesía inicial de la autora, el reflejo de su ímpetu juvenil y de su primer impulso creativo, que plasman su posicionamiento inicial ante cuestiones vitales y artísticas fundamentales.

Su primer poemario, *Mara*¹, tiene una innegable conexión con la obra poética de Carmen Conde, la matriarca indiscutible de la poesía femenina de posguerra y ambas, a su vez, con la experiencia vivida. En paralelo al modo en que su maestra asume la huella de la Historia en su propia

producción poética, reivindicando el fin del sometimiento femenino, Pilar Paz construye una obra que intenta valorar la acción de la mujer sobre la realidad, la silenciosa presencia de un colectivo al que se le ha negado tradicionalmente el protagonismo, pero cuya actividad cotidiana construye una intrahistoria que debe ser reconocida y valorada. Ambas autoras construyen su reflexión sobre hipotextos bíblicos.

Partiendo de la figura de Eva, Carmen Conde ofrece una imagen trágica de la realidad de la mujer y llama la atención acerca de la necesidad de que ese importante sector social se incorpore como sujeto activo a la Historia, siendo, de este modo, agente de su propio destino e interviniendo en el rumbo colectivo de la Humanidad. En cierto modo, *Mara* se encuentra en la órbita de *Mujer sin Edén*, el poemario fundacional de Conde. No porque pueda considerarse como una secuela, sino porque se trata de una elaboración personal de la situación social de la mujer que, como el libro de su predecesora, tiene como hipotexto una historia bíblica, en su caso la de Noemí, un personaje del Libro de Rut.

Aparte de esta coincidencia genérica, hay aspectos más concretos que vinculan a los dos poemarios. Un buen ejemplo de ello es el poema titulado «Estéril», que tematiza la maternidad, función femenina que la ideología oficial sublima, justo desde la perspectiva de la mujer que no puede ser madre: «Tu vida está colmada de soledad entera./ entregada a tu sueño, y frustrada también./Todas las primaveras tienen brotes, las tuyas/se nublan de quietud, de estéril impaciencia»².

En una sociedad donde la fertilidad de la mujer mide su valor social, la falta de descendencia se convierte en una tragedia que rebasa la dimensión íntima pues la convierte en una mujer sin voz, una persona que no se proyecta socialmente más allá de sí misma porque carece de lo que le da valor a los ojos de la comunidad. Esta perspectiva está muy cerca de «La mujer no comprende»³, un poema de Carmen Conde donde el tema de la esterilidad femenina, apoyado en historias concretas de la Biblia, adquiere un claro protagonismo, junto con la reflexión en torno a otros episodios que no solo ponen de manifiesto la marginación social de la mujer sino el doble rasero que Yahvé aplica a la conducta de hombres y mujeres. El procedimiento utilizado en ambos casos cifra en temas que no despiertan la censura política ni social de su tiempo una mirada sobre la condición femenina alternativa a la tradicional y la convierte en una autoafirmación identitaria. El referente bíblico, inscrito en un orden religioso integrado en la dominante social del momento, facilita la construcción de ese discurso transgresor sin generar alarma.

¹ PAZ PASAMAR, P., *Mara*, Madrid, [s.n.], 1951.

² PAZ PASAMAR, P., *Ave de mí, palabra fugitiva (Poesía 1951-2008)*, Edición al cuidado de Ana Sofía Pérez-Bustamante, Cádiz, Ayuntamiento de Cádiz/Diputación de Cádiz, 2012, p. 106.

³ CONDE, C., *Obra poética (1929-1966)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1967, p. 406.

Como ya he dicho, Pilar Paz Pasamar también proyecta su reflexión sobre personajes bíblicos. Mara, el personaje que da título a su poemario, es el sobrenombre que se habría aplicado Noemí a sí misma, después de que la vida le hubiera puesto en situaciones extremas, agravadas por su condición de mujer en una sociedad patriarcal. De este modo, la mujer cambiaría su nombre original –Noemí, cuyo significado es «hermosa»– por otro que revelaría su identidad adquirida a través de la experiencia, ya que el nombre de Mara tendría el significado de «amarga». Es así como nuestra autora proyecta el sentimiento trágico del colectivo femenino, retomando el testigo de Carmen Conde. La historia de estos dos personajes tiene, en cierto modo, su correlato objetivo en el momento histórico de la guerra civil y la posguerra, cuando muchas mujeres tuvieron que hacer frente a la vida después de haber perdido al marido o a los hijos, teniendo que sostenerse a sí mismas y a los suyos sin tener una preparación académica o laboral que les facilitase el camino para ello.

Entre todos los poemas del libro, el titulado «Unidad» tiene un interesante encaje con la historia bíblica de Ruth y Noemí (o Mara) y, aunque el poema se concentra en el plano íntimo y no en el histórico, son insoslayables algunas reflexiones acerca de su sentido transgresor.

La historia de estos dos personajes hace visible el apoyo y la solidaridad intergeneracional entre mujeres. Pilar Paz tiene el acierto de elegir un episodio bíblico de sentido contrapuesto a otros que, tradicionalmente, han apoyado la imagen de la mujer como una criatura hedonista e inmoral que provoca el mal y la destrucción a su paso. Rut y Noemí, apoyándose mutuamente, echan por tierra el mito de la insolidaridad entre mujeres, reflejando así la capacidad del colectivo femenino para concurrir en favor de los intereses comunes. Esta perspectiva facilita la reivindicación de los derechos de las mujeres y la autonomía del colectivo.

En el poema «Unidad» el diálogo de la hija con la madre es el vehículo para reflejar la herencia moral de la mujer a la hora del relevo generacional. La total identificación de la hija con la trayectoria de la madre alivia la idea de su pérdida, dando continuidad a su legado. Esto es importante, pues implica la existencia de una transferencia de los bienes de la madre a la hija. Desde el punto de vista jurídico es sabido que a la altura de 1959, cuando este libro se publica, la mujer no tiene capacidad para administrar su patrimonio, que pasa a engrosar el del marido, que será quien lo transmita a la prole. Por otra parte, también, las costumbres sucesorias perjudicaban a la mujer, casi siempre postergada ante el varón. La idea, pues, de que la mujer es transmisora de una herencia es, en sí misma, importante, como lo es asimismo el hecho de que ésta sea una herencia moral, que deriva en la construcción identitaria de la hija, pues implica la

construcción de la mujer como sujeto ético, lo que también se contrapone a arraigados prejuicios misóginos.

El poema, pues, desarrolla el concepto de matrilinealidad, poniendo en valor el vínculo entre madre e hija, vínculo que tiene también una lectura literaria en la medida en que la escritura de Paz refleja un vínculo con el de su predecesora, Carmen Conde: «Madre, tú eres ya, no tuya, sino mía./Te has ido dando como la luna sobre el agua./Toda tu claridad se ha reflejado/inmensa sobre mi alma./[...]//En mí tu imagen flota, reposa, duerme, gira,/ en una completísima unidad que nivelan/tu carne con mi carne, tus ojos con mis ojos,/tu pena con mi pena».

El referente bíblico de esta obra nos lleva a reflexionar también en la apertura de la poética de Paz Pasamar hacia la instancia espiritual. En este sentido, el poema inicial del libro, donde la voz poética se identifica con la figura femenina evocada en el título, consiste en una especie de salmo por el que la mujer lamenta la carga que Dios ha querido depositar sobre sus hombros: «¿Dónde voy yo, Dios mío,/ con este peso Tuyo entre los brazos?// ¿Para qué has designado/ mi pobre fuerza a tu cansancio inmenso?// Si quieres descansar, descansa en otros,/ apoya Tu palabra en otras bocas/ que te dirán mejor»⁴. No escapa al observador la doble lectura del fragmento transcrito, aplicable tanto a las responsabilidades y cargas que recaen sobre ella y que debe asumir, como al ejercicio de su vocación poética, un compromiso que implica un fuerte desgaste personal, proporcional al elevado concepto que tiene del oficio, ya que la poesía no se entrega por completo, sino que ha de ser asediada en aproximaciones sucesivas. Por otra parte, los versos otorgan a la palabra poética un matiz sagrado, asimilable, en su búsqueda de la verdad, a la palabra revelada.

La fe trascendente juega un papel esencial en esta obra. El concepto de Dios convoca la reflexión esencial sobre el sentido y la finalidad de la existencia humana. La autora se apoya en esa idea para articular su experiencia en torno a un eje esperanzador. Sofía Pérez-Bustamante ha querido recordar, con acierto, que la dimensión religiosa de Pilar Paz es afín a una corriente dominante en el período literario donde se sitúa el origen de su obra poética, ya que «Dios es el interlocutor por excelencia de los poetas existenciales de los años cuarenta y cincuenta», siendo la idea de Dios «un deseo, más allá de todo dogma, de amor, de bondad, de verdad, de amparo y providencia»⁵. La obra de la gaditana tiene en la idea de Dios un referente de la verdad y la perfección absoluta que ella busca a través de la palabra, generando un circuito en el que la divinidad se convierte en el origen y el fin de su canto. Esto es especialmente visible en el poema titulado «Fuente»⁶, que fundamenta su discurso en coordenadas trascendentes: «Déjame a mí copiar esa arrogancia/de mirar a los cielos y

⁴ PAZ PASAMAR, P., *Op.cit.*, 2012, p. 97.

⁵ PÉREZ BUSTAMANTE, S., «Alquimia del saber, voz de Pilar», http://cvc.cervantes.es/actcult/paz_pasamar/obra/perez.htm

⁶ PAZ PASAMAR, P., *Op.cit.*, 2012, p. 120.

entenderse./de darse con el alma entre temblores.//¡Oh, fuente que procuras la fragancia/de este patio que cuidas y adormeces/con la mística nana de tus flores!». El poema se apoya en una alegoría simple a través de la cual la hablante poética se representa a sí misma y revela el sentido de su canto a través de la imagen del agua, de modo que, igual que el agua asciende al evaporarse, el canto se eleva a las alturas. Así, pues, como el agua de la fuente, la voz poética se derrama para elevarse. Las aguas corrientes del poema no corresponden a las que fluyen de un manantial, sino a las que circulan en un surtidor de jardín, que refresca y embellece un espacio cerrado, simbólica representación de la intimidad del sujeto poético, que quisiera imitar con su canto el movimiento ascendente de sus aguas. El canto de la mujer se hermanaría también con el rumor de la fuente, trayendo paz y armonía al entorno.

La arquitectura simbólica del poema establece una cadena según la cual la meditación –«el pensamiento»– alcanza un conocimiento, una «luz» que se derrama sobre la experiencia temporal en forma de «líquido temblor». La meditación está pues en el origen de esas aguas que, sin salir de su limitado círculo, impulsan, una y otra vez, su ascenso a las alturas, armonizando, con su canto, el espacio que habitan.

Complementariamente, el simbolismo del poema se amplifica en una línea existencial, de modo que la fluencia del agua representaría el curso de la vida humana y sus limitaciones. La imagen transmite también la esperanza de la autora en una vida trascendente, hacia la que, finalmente, se elevaría.

Paz Pasamar no olvida en su reflexión metapoética la dimensión existencial, confrontándola con otras dimensiones, como la artística y la trascendente. En este sentido, la consideración de la vocación poética en el curso del tiempo, en el ámbito de la duración, domina un poema titulado «Antes del cantar»⁷, íntegramente desarrollado en modo condicional, lo que impone un tono de incertidumbre en la voz de la autora, que vacila cuando considera el posible valor objetivo de su esfuerzo, desplegando la tradicional dicotomía arte/vida. El texto poético, en este caso, enuncia una situación de perplejidad sin llegar a resolverla, puesto que se cierra con puntos suspensivos. El marco discursivo, tal como lo indica el título, se ordena alrededor del hecho poético, de modo que el poema en sí –que ya no contiene referencias a ese tema–, ha de interpretarse a la luz de este indicio. «Antes del cantar» sitúa la vocación poética en un escenario que la confronta con el disfrute de la existencia:

Si valiese la pena, si supiera
que esto por lo que canto es solamente
un inútil pasar de primaveras,
entonces, bajaría del alto a la dehesa,
cogería las flores en una convivencia

natural con la vida, apoyaría en otras
mi cansada cabeza.

El ejercicio de escribir, aunque la autora lo permute por el más natural de «cantar», no puede cumplirse sin una buena dosis de sacrificio personal. La autora no lo dice abiertamente, pero dedica en su totalidad el texto poético a sopesar las ventajas de pensárselo dos veces y, «antes de cantar», abandonarse a los placeres simples de la vida. Algo frena, no obstante, ese impulso hedonista, algo la lleva a pensar que, tal vez, no vale la pena abandonar ese cometido que ha abrazado voluntariamente, aunque pueda resultar penoso, y ese algo que la frena guarda relación, una vez más, con la idea de que la vida humana tiene una finalidad trascendente, es algo más que «un inútil pasar de primaveras». Tal vez, si hubiera que oponer únicamente la pura existencia al arte, se dejaría arrebatar por el impulso vitalista abandonando cualquier otra exigencia. Pero Pilar Paz intuye o sospecha que la existencia no se agota en sí misma, que el canto está al servicio de una dimensión que proyecta al ser humano hacia la persecución de un ideal bifronte, ético y estético. Por eso el discurso poético no es concluyente, debatiéndose entre la renuncia y la afirmación en el camino elegido, balanceando continuamente la tentación de abandonar y, no obstante, mostrando insistente empeño en la lucha.

Entendiendo que la palabra se propaga más allá de la duración de quien la crea, es admisible el sacrificio que supone entregarse a ella. Pilar Paz asume su vocación poética con todas sus consecuencias y no como un entretenimiento de buen tono. Una idea sublimada del oficio la persuade a renunciar, en beneficio de este, a muchos placeres y a una vida despreocupada.

La defensa de su vocación artística adopta en Pilar Paz Pasamar vínculos continuos con su condición de mujer. En algunos casos, aproximando la idea de creación a la de procreación. Por ejemplo, en un poema titulado «Canción de la nueva vida» habla sobre la construcción y el desarrollo del poema. La autora, en estrofas sucesivas, apostrofa a los elementos de la naturaleza –noche, río, aire–, para rogarles que la dejen tranquila y a solas, que respeten su espacio para que pueda crear. La voz poética marca distancia respecto a las fuerzas naturales en un contexto que poetiza la dedicación de la mujer a la escritura literaria. El contraste entre lo natural y lo intelectual promueve, en este caso, una representación de la vertiente intelectual femenina, lo que se contrapone al concepto tradicional de la mujer, que la asocia a lo primitivo, instintivo y natural. El poema invierte, por lo tanto, los términos habituales en lo relativo a la representación de los géneros, que atribuyen el intelecto al hombre y el instinto natural a la mujer. «Canción de la nueva vida», por otra parte, coloca en el centro del discurso poético una imagen que asocia la escritura a un proceso biológico femenino como es el de dar a luz. La

⁷ PAZ PASAMAR, P., *Op.cit.*, 2012, p. 119.

tradicción poética anterior había vinculado muchas veces la creación de un poema a un proceso biológico masculino como la eyaculación, lo que reforzaba la idea del varón como creador. La mujer, cuyo papel social tradicional no es el de creadora, sino el de procreadora, reúne en una imagen única la idea de maternidad y la de escritura, potenciando la idea de que tanto la maternidad como la creación artística son igualmente naturales para ella.

La última estrofa, por otra parte, va directamente dirigida a su colega, el poeta. De manera genérica entabla diálogo con el varón, cuyo peso en la tradición literaria le impide, a veces, escuchar y reconocer su propia voz interior. Las prerrogativas sociales masculinas han hecho que tradicionalmente la escritora carezca de esa «habitación propia», en expresión de Virginia Woolf, de ese espacio físico y psicológico que ahora Paz Pasamar exige para desarrollar una vocación a la que se entrega con todas sus fuerzas y para la que exige respeto.

La mujer celebra los frutos de su creación, sintiéndose reconfortada y legitimada por su capacidad de construirlos. Textos como «Lo inesperado»⁸ y «El poema» desarrollan el símil entre creación poética y maternidad. En «Lo inesperado» se dice que «ha brotado el poema, cálido y sonriente». La imagen representa la creación poética como algo que llevara tiempo germinando y acabara por aflorar a la superficie. Se trata de una variante de la idea de la gestación y el parto que las poetisas de posguerra utilizan con cierta frecuencia para sancionar la capacidad de la mujer como creadora de productos artísticos. Por otra parte, la creación poética se proyecta para la autora como antagonista del sufrimiento: «Se mece mi alegría/ en esta nueva luz que borra los contornos/ confusos y distantes de mi melancolía.» Vida nueva y razón de vida para quien la construye, la poesía confirma a la autora en su mundo y la anima a celebrar la existencia, dándole a esta pleno sentido. Por contraste, la sequía creativa se presenta como una situación angustiosa, y así lo desarrolla en «El poema»⁹. El tema de la esterilidad artística -como el de la esterilidad biológica-, configura un marco reflexivo que induce a valorar la creatividad de la mujer como forma de legitimación social. El reconocimiento público, no obstante, es un valor subsidiario en relación al valor intrínseco en el proceso de realización personal que la autora le reconoce: «Y me pongo a esperar otros momentos,/ en que cuaje mi vida y se detenga,/y se vuelque otra vez entre mis manos/sobre la sombra oscura de un poema».

Su segundo poemario, *Los buenos días*¹⁰, consagra a Pilar Paz como una de las voces más importantes del momento. La poetización de lo cotidiano -algo que ella misma

ha considerado como señal de arribo a un cierto punto de «normalidad» para la mujer que escribe- es un rasgo dominante de esta obra.

Los buenos días se publicó en 1954, una década antes de que apareciera su ensayo *La mujer y la poesía de lo cotidiano*¹¹, donde teorizaba acerca de la cotidianidad en la temática poética femenina y la normalización de su función como creadora y artista en el seno de la sociedad. Pero es en *Los buenos días* donde la autora comienza a vertebrar su mundo sobre la realidad cotidiana, iniciando de este modo lo que será una línea esencial de su producción poética.

En su ensayo de 1964, las reflexiones de Paz arrancan de la constatación, a partir de lecturas como las de Vallejo y Neruda, de que cualquier objeto cotidiano, por vulgar que sea, es susceptible de transformarse en poesía, lo que la lleva a plantearse la vinculación de la mujer poeta a esta temática. A partir de ahí observa que las escritoras no tematizan de forma fluida la cotidianidad. Su razonamiento es que, puesto que las tareas cotidianas de la mujer resultan ser socialmente infravaloradas cuando no directamente invisibles, es comprensible que esta, en el afán de hacerse valorar y reconocer como creadora, acabe interponiendo un muro entre su obra artística y sus quehaceres cotidianos. Pilar Paz define este hecho como un proceso de evasión, llegando a afirmar lo siguiente: «Desde Safo a la Storni no han sido pocas las mujeres que se han quitado la vida. Una consecuencia patológica del deseo de evasión»¹².

La mujer no poetiza su mundo cotidiano, se evade de él a través de la poesía, renegando, justamente, de todo lo que dificulta su dedicación a empresas intelectuales. Solo un tema cotidiano, el de la maternidad, tiene cabida incondicional en la poesía femenina, pero también para esto tiene nuestra escritora una explicación natural: «La maternidad es para nosotras, las mujeres, lo asombroso dentro de lo cotidiano, nuestro milagro, nuestro misterio»¹³.

Su recorrido diacrónico y diatópico por la poesía femenina la lleva a anotar una proximidad paulatina en la mujer poeta con su entorno cotidiano. Según ella el manantial primigenio de la poesía no brota de lo cotidiano sino de lo insólito, de tal modo que la poetización de lo cotidiano es, en el arte, un rasgo de madurez que la mujer va incorporando gradualmente a pesar de sus iniciales reticencias; pero también localiza en la voz de muchas de ellas imágenes que, en el entorno doméstico, buscan el exterior: ventanas, balcones, azoteas o miradores. Estos elementos arquitectónicos que aparecen en la poesía escrita por mujeres

⁸ PAZ PASAMAR, P., *Op.cit.*, 2012, p. 148.

⁹ *Ibid.*, p.150.

¹⁰ PAZ PASAMAR, P., *Los buenos días*, Madrid, Rialp, 1954.

¹¹ PAZ PASAMAR, P., *La mujer y la poesía de lo cotidiano*, Madrid, Editora Nacional, 1964.

¹² PAZ PASAMAR, P., *Op.cit.*, 1964, p. 3.

¹³ *Ibid.*, p. 8.

revelan el ansia de estas por proyectarse hacia el mundo exterior.

Las reflexiones de Pilar Paz Pasamar se proponen conseguir que la dedicación de la mujer a la poesía sea aceptada como cosa natural y cotidiana, no como excepcional y contraria a su naturaleza. Por este motivo, aboga ella también por integrar su realidad cotidiana en la poesía, aceptando que el fruto está maduro para su colecta.

Sin duda este ensayo, aunque publicado posteriormente, responde a un proceso reflexivo previo o simultáneo a la escritura de *Los buenos días*, libro donde la autora aborda ya, sin complejos, la poetización de su mundo cotidiano, porque también la poesía es un balcón hacia el exterior doméstico, un balcón desde el que no solo se puede ver, sino también ser vista y aceptada en esa vertiente intelectual y artística en la que quiere ser reconocida.

La reflexión metapoética, que acompañará a la autora desde su obra inicial hasta la de hoy, se desarrolla en esta fase temprana a través de textos muy interesantes. Uno de ellos, «Hablándote de mí»¹⁴, da la clave que encierra el título del poemario: «Yo quiero cosechar esos contactos,/ los buenos días dados a otras gentes,/ todas las confesiones y palabras/ que nadie recogiera/ para dártelos todos en mi nombre». Estos versos resumen la intención de reunir en el volumen una colección de días y palabras, experiencia y poesía, que mutuamente se nutren. La volatilidad del pasado encuentra una fijación más estable en el verso, donde la reflexión sobre el tiempo vivido se traslada desde el ámbito íntimo a un plano general, que amplía su significado.

El poema, de tono confesional, se dirige a un tú que se adivina cercano, con un referente muy concreto, aunque no es difícil trasponer esta confesión a una relación de proximidad entre la autora y el público lector. Bajo esta perspectiva, el poema proyectaría un concepto personal del hecho poético en el que primaría el lirismo, la confesión íntima, la reconstrucción de la memoria individual, la perpetuación del yo, el autoconocimiento y la catarsis personal e, incluso, la construcción de la propia identidad. El poema se dirige a un tú cercano, que puede tener un referente concreto en la experiencia de la autora, pero que también incluye al lector con quien comparte, confidente, su pensamiento y su memoria. La construcción del ser individual a lo largo del tiempo invita a la autora al rescate de episodios de su pasado, especialmente del pasado infantil, que suele concentrar la esencia del adulto. El sujeto poético quiere comprenderse y darse a conocer a su interlocutor abriendo brechas en el olvido y recuperando fragmentariamente el tiempo que pasó.

Una vertiente fundamental en la poética inicial de Pilar Paz Pasamar se concentra en el afán de conocimiento. Un título irónico –«Capricho»¹⁵–, introduce esa cuestión capital en su poética: «Quisiera ver por dentro de la vida,/ volverla del revés y ver lo que contiene,/ sacudirla en la orilla de un mar desconocido/para ver lo que suelta». Aunque situada al margen de la teorización expresa de la cuestión y de las polémicas en las que sus compañeros participaron, su poética incide en un compulsivo afán de conocimiento, en el que se fundamenta su propia indagación literaria, basada en la búsqueda de la verdad, la organización de un pensamiento inquisitivo que da lugar a la reflexión constante, y la construcción de la palabra poética como espacio donde alojar la meditación. El poema al que me refiero propone la imagen de la vida como una alfombra vieja y gastada. De forma concordante con la transformación poética de lo cotidiano, la autora apoya su discurso en una imagen central que consiste en un enser doméstico de los más corrientes, un objeto, por otra parte, cuya elaboración artesanal corre a cargo, tradicionalmente, de manos femeninas. Y es también una imagen de la cotidianidad femenina la que ordena el desarrollo de la imagen, ya que el poema habla de sacudir esa alfombra y darle la vuelta para ver las «puntadas inversas». Es decir: tanto en la elaboración del objeto, como en su mantenimiento, como en su observación material y simbólica la imagen traslada al lector el resultado de una labor femenina. El poema no tiene un particular matiz feminista, pero acota el espacio del discurso para que no se pierda una parte de su esencia: la mujer que escribe reflexiona acerca de su experiencia vital, su construcción y su sentido, tratando de hallar, tal vez, su finalidad, y lo hace revelando que, desde el espacio doméstico al que se ha visto confinada, también se puede construir un pensamiento analítico y especulativo, afrontando toda clase de desafíos morales, intelectuales o espirituales en busca de la verdad. Bien dijo Santa Teresa, que «también entre los pucheros anda Dios». Cámbiese aquí el término de la búsqueda por cualquier otro conocimiento –sin olvidar que también la búsqueda metafísica es central en la poética de Paz Pasamar– y el axioma teresiano se mantiene. La mujer amplía así los espacios del entendimiento y contribuye a demoler las invisibles barreras que la aíslan de su contribución al progreso del saber.

Una característica interesante del poema comentado es que aleja el discurso epistemológico de toda afectación. Su título, «Capricho», lanza un guiño irónico al lector, rebajando lo que para la autora describe y simboliza su proceso hacia la comprensión de sí misma y de la realidad que la envuelve al nivel de una decisión antojadiza. Dada la división social en relación a los roles de género, la autora es consciente de que su voz y su pensamiento se desarrollan en los márgenes, de que el saber femenino difícilmente alcanza cotas elevadas de reconocimiento, lo que contribuye

¹⁴ PAZ PASAMAR, P., *Op.cit.*, 2012, pp. 176-177.

¹⁵ *Ibid.*, p. 189.

a ceñir su retórica a un tono bajo. Comprender la existencia de ese techo no significa aceptarlo. De hecho, la voz poética aboga por trascenderlo, pero su palabra se afirma en la experiencia pragmática y representa el proceso cognitivo en un plano que no busca legitimación externa sino que actúa como fundamento de su responsabilidad individual.

La idea de darle la vuelta a la vida para conocer sus interioridades, el envés de su trama, proyecta el deseo de abordar su conocimiento desde nuevos ángulos, desde perspectivas que puedan iluminar aspectos insólitos. Así, pues, el discurso no hace concesiones a la debilidad. Proyecta la imagen de un ser valeroso, resuelto a enfrentarse con las zonas oscuras de la existencia para dar con la verdad más profunda, tratando de comprender quién es y cómo se sitúa en el mundo.

Del revés aflora la verdad más descarnada, una verdad sin maquillaje, incómoda o difícil, tal vez, pero que facilita un diagnóstico más certero sobre cualquier hecho o situación. También se ve lo que no pudo aflorar: lo que no se hizo, lo que no se dijo, lo que quedó, perdido, en el camino. Igualmente, los gestos y las palabras fingidas, las verdades a medias, las mentiras piadosas, los autoengaños, toda la trama de confusión que rodea las relaciones interpersonales y la gestión de la experiencia personal, quedan al descubierto.

Esta posición intelectual que en el poema parece orientarse preferentemente hacia el autoanálisis, vale también para el conocimiento general de la realidad. Es necesario, para la autora, dejar a un lado la comodidad de los senderos trillados, para que otras verdades, tal vez nunca intuitas, afloren. Son necesarias nuevas preguntas para hallar nuevas respuestas, y es aconsejable repasar nuestro depósito de conocimientos y certezas, «sacudirlo» de vez en cuando, para encontrar piezas en las que nunca antes habíamos reparado y ahondar en ellas. Porque, a veces, en los rincones más insospechados, aparece el tesoro perdido, la sorpresa o lo inesperado.

Los buenos días decantan también la obra de Paz Pasamar hacia el plano existencial. A través de un lenguaje depurado y versos de cuidado ritmo, la autora apoya en la palabra poética la construcción simultánea de su individualidad y la del mundo que habita: «Oh, vida, vida mía, ¿no soy yo/ la que te está creando, o tú quien vives/ ajena a mí? ¿soy yo quien te sustenta/ con tu escolta de seres/ tuyos, no míos, nunca comprensibles?». La experiencia se construye en el tiempo, de ahí que el sujeto lírico se autocontemple como huésped de la propia vida, como habitante interino de la existencia, encontrando su sentido profundo en las cosas cotidianas. El tiempo, la conciencia de éste, se deja sentir en todo el poemario como

una presencia activa. Es en el espacio de lo cotidiano donde cada objeto, cada circunstancia, cada pensamiento, se impregnan de sentido, de un sentido inmanente, que justifica el tránsito por la vida, y de un sentido trascendente que la explícita religiosidad de la hablante deja al descubierto. En «Huésped de mi vida»¹⁶, la autora se presenta como habitante interina de un decurso vital inquietante, que a menudo le causa asombro y extrañeza. Es así como la autora refleja, en un tono rebajado, la angustia existencial, representándose en su completa soledad ontológica, como una conciencia activa que interroga al mundo.

El centro del poema es la identidad personal, enfocada desde la perspectiva de la autoextrañeza de una mujer inmersa en una situación que escapa a su control, que no es dueña completa de su propia vida, bien sea porque desconoce los mecanismos necesarios para obtener ese control, bien sea porque la organización social le veta la posibilidad de ocupar una situación de dominio: «¿Cómo podré decir al mundo: soy,/si asombrada me miro entre estas luces?». El poema expresa el conflicto del yo con la realidad envolvente, dando paso a una reflexión acerca del conocimiento del mundo como construcción de la identidad individual y viceversa.

El sujeto poético aborda, pues, la realidad cotidiana, como una construcción mental del individuo, y se aplica a la reconstrucción verbal de la experiencia a partir de la relación entre el sujeto que observa y los objetos que centran su atención. La percepción de la realidad abarca a lo largo de la obra elementos sensitivos e intuitivos, pero, principalmente, pone de manifiesto un empeño intelectual por aprehender la existencia en toda su complejidad. La disposición, también, a verbalizarla en el poema, explicaría la fatiga que algunos de sus versos lamentan: «¿Cómo se cansa el dedo que acaricia/ las cosas cotidianas!»¹⁷. La conciencia del tiempo planea en el hecho poético impulsando la plasmación escrita de la experiencia personal como forma de transmitir la memoria, trasvasarla hacia otros seres, y fijarla, haciéndola perdurable. El espacio de la escritura es, por ello mismo, el espacio de la experiencia temporal, la realidad cotidiana y el ritmo de la palabra poética equivale al ritmo de la respiración: «Muy lejos de este mar doméstico, casero/ [...] / mi conciencia respira»¹⁸.

La mirada poética pretende una comprensión amplia de cuanto le rodea a la vez que persigue recobrar una percepción asombrada, maravillada, del mundo que, tal vez, sólo reside en la infancia. Es ésta otra forma de trascender lo cotidiano. La atención a lo cotidiano es, principalmente, un vehículo para sumergirse en la experiencia, aprendiendo mejor a recrearse en ella. La contemplación de los objetos domésticos o las pequeñas cosas de cada día, que acompañan silenciosamente nuestra existencia, da acceso a un túnel del tiempo por donde el ser recupera parcelas

¹⁶ *Ibid.*, pp.183-184.

¹⁷ *Ibid.*, p. 190.

¹⁸ *Ibid.*, p. 162.

perdidas de sí mismo. Los objetos cotidianos tienen el valor que el tiempo y el uso han depositado sobre ellos, albergando las llaves de la memoria personal y familiar. A su través puede percibirse la fluencia del tiempo y la continuidad del curso existencial.

La conciencia del yo y la plena aprehensión de la existencia, concebida como una dádiva, es la conquista que el sujeto poético persigue: ser, pero ser conscientemente, percibir la realidad en todos sus posibles repliegues, sumergirse en la vida, no aislarse de ella y, menos aún, abandonarse inconscientemente al paso de las horas son los objetivos apuntados a través de versos limpios, hermosos en su precisión y, algunas veces, ambiguos e inquietantes como la realidad que nos rodea.

La mirada cotidiana de Pilar Paz Pasamar se detiene a menudo en la representación de la realidad femenina. En *Los buenos días* hay que mencionar especialmente dos poemas singulares: «Cancioncita para las manos de Antonia»¹⁹ y «Aldonza se casa». En el primero, Antonia es la encarnación del ama de casa de la época, cargada de hijos, obligada a un trabajo extenuante y a una vida de austeridad. En las manos de Antonia, Pilar Paz rinde homenaje al trabajo constante, invisible y no remunerado de la madre de familia, poniendo el foco de atención sobre una figura que vertebraba la sociedad con su entrega y su trabajo, pero que, paradójicamente, carece de un reconocimiento público. El poema tiene un precedente en «Canto a la madre de familia», de Ángela Figuera²⁰, una de las voces poéticas más potentes de la posguerra y una de las más decididas en la reivindicación feminista.

«Aldonza se casa»²¹, por su parte, es un texto de enorme fuerza poética referido a la significación del matrimonio desde la perspectiva femenina, que hay que contextualizar en la época y en la sociedad donde se produce.

En una sociedad patriarcal que reduce a la mujer a sus funciones como esposa y madre, el destino casi obligatorio para ella es el matrimonio. Aunque el discurso oficial propone el matrimonio como culminación de todas las aspiraciones femeninas, lo cierto es que las interesadas a veces discrepan. Recuérdese que el matrimonio era a esas alturas un vínculo irrevocable, cualquiera que fuesen sus circunstancias. Por otra parte, la posición subordinada de la mujer la colocaba en inferioridad de condiciones a la hora de resolver cualquier situación de conflicto. La mujer consciente de su situación social no podía desoir los inconvenientes que podían derivarse del casamiento.

Pilar Paz verbaliza en «Aldonza se casa» la penosa inconsciencia con que las mujeres menos formadas

afrontaban un paso tan decisivo. Es por ello que el poema ofrece una perspectiva poco halagüeña del matrimonio, presentándolo como una trampa para la realización integral de la mujer, de la que ella, muchas veces, no es ni siquiera consciente. Por eso el poema interroga a la joven que va a casarse, acerca de si alguna vez quiso conocer otro destino, más allá del esperado: «¿Que por qué te pregunto esto? Pues porque quiero,/porque quiero salvarte, Aldonza, porque quiero/lorar por las que ignoran, por todas las robustas,/por todas las Aldonzas, por las que nunca sueñan;/por ti, por ti, Aldonza Lorenzo, que hoy temprano/te casas con el hombre bajo el sol de Castilla!».

Es palmaria en este poema la convicción de que sólo la mujer que reciba una formación adecuada podrá escapar al destino que se le ha marcado, habida cuenta de que es la ignorancia lo que facilita la sujeción femenina a los dictados de una estructura patriarcal. La fe en el conocimiento como vía de realización personal se refuerza en la generación de mujeres a las que Pilar Paz pertenece y, aunque a ellas les tocó vivir una época complicada, de retracción de los avances en materia de derechos de la mujer que la II República promovió, su convicción se muestra, precisamente, en la determinación con que esa generación fomentará en sus hijas la posibilidad de estudiar y de integrarse en el mercado laboral.

Un aspecto esencial en la construcción de este interesante poema es la elección del nombre de Aldonza, que evoca al personaje literario de Aldonza Lorenzo, para centrar las reflexiones de la autora en torno al matrimonio. Este personaje es, en la ficción del *Quijote*, «una moza labradora de muy buen parecer, de quien él un tiempo anduvo enamorado, aunque, según se entiende, ella jamás lo supo ni le dio cuenta dello». A esta moza labradora, idealizada por Don Quijote hasta borrar cualquier rasgo de su personalidad verdadera, le atribuye el sobrenombre de «Dulcinea del Toboso». De este modo, el poema de Pilar Paz escenifica la contraposición de la mujer real al concepto idealizado, mitificado, de una mujer proyectada a imagen y semejanza de los deseos del hombre, con pleno olvido de la realidad y las necesidades de ésta, a cuya reivindicación atiende el poema.

En 1956 vio la luz *Ablativo amor*²², un poemario casi desaparecido, hoy recuperado en la estupenda edición de la poesía de Pilar Paz Pasamar preparada por Ana-Sofía Pérez Bustamante, por la que cito los poemas en este trabajo, que se configura a partir de la inserción de la voz poética en el espacio de la ausencia. Semánticamente, el adjetivo del título se relaciona con la separación, la mutilación, la privación, de modo que el sujeto poético inscribe su palabra en un territorio vacío o apartado del

¹⁹ *Ibid.*, p. 164.

²⁰ FIGUERA, Á., *Obras completas*, Madrid, Hiperión, 1986, pp. 229-230.

²¹ PAZ PASAMAR, P., *Op.cit.*, 2012, pp. 179-181.

²² PAZ PASAMAR, P., *Ablativo amor*, Barcelona, Atzavara, 1955.

amor y lo hace vertiendo su propia quiebra emocional en un molde métrico cerrado, ciñéndose formalmente a la expresión medida y controlada. Esa paradoja conforma un tono de anhelo contenido que, hasta cierto punto, encubre pudorosamente las emociones del sujeto poético. Hasta cierto punto, digo, puesto que dos aspectos delatan el grado de su ansiedad: en primer lugar, porque el amor se sublima hasta equipararlo a la propia divinidad y, en segundo lugar, porque la voz poética remite el logro de su realización humana a la posesión plena del mismo. El sentimiento, no obstante, resulta esquivo e inaprehensible en la experiencia de quien habla.

Desde una vertiente universal y platónica, el amor se aborda, inicialmente, en un plano abstracto. A él se atribuye, en el soneto «I»²³ la capacidad de transformar la realidad de aquellos a quienes toca: «Rey de la geografía del semblante,/ encendedor de lumbres abisales,/ toda región desconsolada anima». Considerando al amor como emisario de las regiones superiores del espíritu, la mujer se describe a sí misma, en el soneto «II»²⁴, en el exilio de aquellos espacios donde el amor domina. La dificultad de acceder a ese bien espiritual lleva a la hablante a definirse desde un nivel reprimido, silenciado: «Condenada a la espera y al ayuno/ no te alzaré la voz ni habrás de oírme/ porque la soledad no tiene labios». En ausencia del amor la mujer se siente descartada, habitante de un espacio marginal desde el que no acierta a expresarse a sí misma. Este último aspecto abre un nuevo estrato significativo del texto, situando la palabra en un plano relevante respecto a la construcción de la propia identidad: excluido de la palabra, el sujeto poético se percibe en un espacio marginal que relega la personalidad individual al vacío. Es en este soneto donde la hablante poética se dirige al amor en su iconografía clásica como Eros o Cupido, que lo representa como un joven o un niño con alas, un «Intermediario ser, anfibio alado». Recorriendo su experiencia del amor, desde su desconocimiento hasta su posesión y pasando por sus desencuentros, la mujer se lamenta de no poder disfrutarlo en plenitud porque la soledad es incapacitadora, privando al sujeto de sus plenas posibilidades de expresión. Sólo el poder del amor se considera suficiente para restituir la identidad de la hablante a un plano donde la experiencia recupere el sentido.

En el soneto «III»²⁵ la voz poética atribuye al amor, como divinidad mitológica que es, la capacidad creadora. A él se debe el impulso que ha dado vida y ha preservado en nuestra memoria los nombres de Laura, Beatriz, Virginia y Melibea. Los nombres y las bocas de quienes sumaron a su ser material el estatuto de figuras literarias –en el primer caso- y de creadores –en el segundo-, han sido preservados

en el tiempo. En este poema, Paz Pasamar refleja el nivel en que su voz poética se inscribe, que es el marcado por el peso de la tradición, y su necesidad de superarlo, lo que podría definirse bajo el concepto acuñado por Bloom como «ansiedad de influencia». En el caso de la mujer, el peso de los precedentes literarios viene marcado por la circunstancia de que, en su inmensa mayoría, son hombres que han cantado al amor e inmortalizado a las mujeres en sus obras. No existe al mismo nivel una tradición poética femenina. Inmortalizadas por el amor y por la palabra, ninguna de las mujeres citadas en el poema ha alcanzado el estatuto que ocupa a través de una creación propia sino, en todo caso, a través de su papel de musa, ya que todas ellas son representaciones literarias del sentimiento amoroso. Pero es ahora una mujer quien habla del amor, quien lo construye en su palabra. La voz poética refleja un anhelo de inmortalidad, pero no espera alcanzarlo por persona interpuesta, sino que aspira a perdurar a través de la poesía y del amor. La quevedesca idea del amor constante, más allá de la muerte, sustenta el ansia de absoluto de la joven autora, que aspira a una plenitud desconocida. La literatura alimenta la idea de un amor inmortal y le da cauce, haciendo perdurar en el tiempo los nombres de sus protagonistas. La hablante poética aspira a alcanzar el amor y a darle voz, perdurando en el sentimiento sublimado y en la palabra con que lo nombra.

El poema «IV»²⁶ muestra la ausencia del amor como una pérdida que se percibe en el entorno cotidiano. En ese espacio, los objetos permanecen inalterables en tanto que la voz poética percibe su propia desubicación, lo que la conduce a un repliegue sobre sí misma, del que ansía salir por el impulso del amor, como el poema «V»²⁷ insinúa. Este poema pone de manifiesto cómo el desamor conduce al aislamiento y a la negatividad, amenazando la integridad de quien, construyéndose a sí misma en la palabra, se ve abocada al silencio: «Que el silencio me envuelva en su placenta,/ me resguarde del mundo de este modo/ y olvide así que existo y que te quiero».

De ahí en adelante, la sublimación del amor y la espera de su llegada centran buena parte del poemario. Espera, esperanza y desesperanza van modulando las tonalidades del verso en el afán de quien habla por alcanzar lo que intuye y desea, pero en gran medida desconoce. Mientras aguarda, produce, en su melancolía, lo que el soneto «XIII» califica como «un redimido canto de jilguero» y que, en el soneto «XV», en la esperanza sostenida, considera como fuente de su canto: «Haces costumbre del amor mi trino». Sólo al final del libro, en el último poema, revela la transformación de la mujer por la irrupción del amor en su experiencia inmediata, colmando así sus deseos.

²³ PAZ PASAMAR, P., *Op.cit.*, 2012, p. 195.

²⁴ *Ibid.*, p. 196.

²⁵ *Ibid.*, p. 197.

²⁶ *Ibid.*, p. 198.

²⁷ *Ibid.*, p. 199.

A este poemario que centra en el amor y en la poesía las necesidades de absoluto de la hablante poética, le sigue una colección de título gongorino, *El abreviado mar*²⁸, último al que voy a referirme en este trabajo. Este nuevo tramo en la obra de Pilar Paz tiene en la introspección uno de los fundamentos básicos de la poesía: «Como peces asustados/ se asoman mis pensamientos./ ¡Ya están echadas las redes/ y mis manos en acecho!/ -A ver quién me va a impedir/ pescar mis propios secretos»²⁹.

El sentido religioso de la existencia, la aceptación de la vida en toda su complejidad, la observación jubilosa, irónica o dolorida del entorno son distintas facetas de este libro donde el sujeto poético muestra su preocupación por mantener la coherencia interna. La experiencia de la vida convence a la mujer de que la construcción de la propia identidad es un aprendizaje solitario. Encontrarse uno mismo es abismarse en el interior de la personalidad y descartar lo que no sea coherente con los propios principios: «aprende a estar a solas. Bebe el agua en tu mano,/ nadie te la ha de dar tan limpia ni tan fresca./ Lo que tomes del mundo con la ayuda de otros/ no podrás admirarlo de noche en las estrellas»³⁰.

Hilde Ten Hacken ha valorado especialmente la dimensión metapoética de un libro como *Del abreviado mar* bajo una perspectiva feminista que propone alterar los planteamientos tradicionales, difundidos especialmente a partir del simbolismo, en torno a la inspiración y al ejercicio de la poesía, proponiéndose «superar los tropos de la Musa como inspiradora de la poesía y la mujer inalcanzable como símbolo de lo inefable»³¹. Indudablemente, la obra de Paz Pasamar desarrolla su propia reflexión metapoética desde la conciencia de su condición femenina, con todo lo que esto conlleva. En este sentido, para Ten Hacken, la poesía de Pilar Paz Pasamar superaría de forma natural la reducción de la mujer a una musa artística y su proyección sublimada como encarnación misma del hecho poético, en la línea becqueriana. Contra la imagen de la mujer-musa, Paz Pasamar opondría la mujer sujeto existencial e histórico, siendo indudable que nuestra autora representa a la hablante poética en el curso de su devenir temporal. En este sentido, sería destacable el poema «Elegía»³² en el que la autora vierte un lamento personal por la pérdida de una identidad pasada, la de un «yo» juvenil que, en un mismo itinerario, desarrolla el aprendizaje vital y el de su oficio poético. Nótese que el título sitúa la reflexión en el espacio de la pérdida, lamentándose de la desaparición de esa criatura juvenil que glosa desde el recuerdo: «Había una muchacha que aprendía canciones,/un pedazo de cal insobornable y fresca,/un

destino de amor apresurado y libre/como el alucinante paso de las gacelas.» Los atributos de la muchacha son los de una juventud vivida plenamente: gracia, frescura, libertad, naturalidad. En el conjunto sobresale un don inusual que la joven posee: el de cantar. Eso es, a fin de cuentas, lo que diferencia a la muchacha, lo que conforma una personalidad singular que la capacita especialmente para comprender y disfrutar un mundo que se le ofrece en toda su extensión: «Hay que cantarla. Hubo una muchacha alegre,/conocedora de delfines y mareas,/ebria como la espiga frente al golpe de viento,/blanda como la triste dulzura de las fieras». El tiempo verbal en pretérito subraya el hecho de que la plenitud juvenil es frágil, como todo lo que se halla sometido a duración. La muchacha, en su juventud, ignoraba sus límites, lo que, en cierto modo, equivalía a carecer de ellos. Esta disposición a la plenitud incentivaba una creatividad inconsciente, intuitiva. El canto, como cualquier experiencia vinculada a ese momento, brotaba natural y fácilmente. Las últimas secuencias estróficas del poema, sin embargo, representan un quiebro con respecto al discurso anterior, introduciendo en el enunciado los conceptos de temporalidad y relatividad. El primero conduce a constatar la desaparición de aquella personalidad pasada, mientras que el segundo trae una nueva percepción de la realidad, más consciente y, por ello, también más dolorosa. La voz poética comprende que la antigua percepción no era real, y ahora, desde la experiencia acumulada, apunta la nostalgia de los orígenes, de la apertura del ser a posibilidades ya clausuradas.

Quizás en el tiempo de la inconsciencia pudo existir la ilusoria percepción de poseer plenamente los resortes del oficio poético, pero la experiencia y la madurez conducen a convicciones bien distintas. Es en este punto donde cobra sentido el título del poemario, cuya referencia a un mar abreviado, contenido en dosis medidas, ha sido interpretado como símbolo personal de la poesía. Así lo avala la propia autora en entrevista con Concepción Bados, cuando manifiesta: «A la poesía no se la posee nunca totalmente. Como en el famoso capítulo de San Agustín, es como intentar sacar el agua del mar mediante cubitos»³³.

Cubo a cubo, gota a gota, la mujer va extrayendo de su mundo interior las sílabas, los ritmos y los conceptos con los que construye sus versos, versos que pertenecen al reino de lo poético, pero que no logran alcanzar la plenitud de la Poesía con mayúsculas. Se inicia en este tramo la sublimación del hecho poético por parte de la autora y, aunque el tono del poema sea festivo, subyace un punto de frustración que deriva de asumir las propias limitaciones.

²⁸ PAZ PASAMAR, P., *Del abreviado mar*, Madrid, Ágora, 1957.

²⁹ PAZ PASAMAR, P., *Op.cit.*, 2012, p. 216.

³⁰ *Ibid.*, p. 218,

³¹ TEN HACKEN, H. «Metapoesía en *Del abreviado mar* de Pilar Paz Pasamar: una poeta busca su Musa interna», *Bulletin of Spanish Studies*, Volume LXXXV, Number 4 (2008), p. 445.

³² PAZ PASAMAR, P., *Op.cit.*, 2012, p. 222.

³³ BADOS CIRIA, C., «Pilar Paz Pasamar: poesía y vida» http://cvc.cervantes.es/actcult/paz_pasamar/entrevista.htm

Con todo, el poema es gozoso porque celebra el proceso creador, la capacidad del sujeto poético para lanzarse a la conquista de un ideal que solo por aproximación podría aprehenderse. El tono celebratorio se debe también a la impresión de libertad que, en el proceso de búsqueda, la autora siente.

El estribillo refiere en un tono liviano, próximo a la canción popular, el repetido gesto de aproximación a esa región interior que el mar simboliza: «*Al mar pequeño se va/cantando y no/se vuelve más.*»

Según Tecken, «el resultado del proceso que describe es que ‘gotea un agua de verso’. El caos infinito que es el mar interno ha sido sometido y produce gotas de agua intangibles e individuales. Esta imagen no solo alude al proceso lento de transformar inspiración en poesía, sino que también introduce el propósito de la poeta de captar lo abstracto en palabras»³⁴.

El mar representa para mí las aguas del subconsciente. Las modernas teorías psicológicas, desde Freud hasta aquí, han revolucionado el modo de entender y de practicar la poesía. Paz Pasamar es consciente de la existencia de un flujo interior de emociones, impulsos, frustraciones, etc., que constituyen el tejido más imperceptible y, a la vez, más definitorio, de la personalidad individual y, en este poema, proyecta, de forma coloquial, el modo en que esas corrientes subterráneas nutren el propio pensamiento poético. La poesía, en su función catártica es, también, en cierto modo, una forma de dominar el mar, de contener las peligrosas aguas de la psique humana, transformándolas en arte. Las dosis del mar-arte facilitan la asimilación de la realidad, la integración del yo en un entorno cuya dimensión excede a la capacidad de comprensión humana.

Es muy significativo un texto metapoético sencillamente titulado «La poesía»³⁵ donde Paz Pasamar contrapone dos concepciones del hecho poético, el que lo concibe ante todo como lenguaje artístico y el que lo presenta como proyección de un ideal que puede ser

extralingüístico. Para la autora, el lenguaje es un instrumento para llegar a la poesía, pero esta misma consistiría en un hecho artístico que se ha de perseguir acechando su misterio en los más sinuosos pliegues de la realidad, aquellos que se resisten, muchas veces, a la observación directa y al análisis lógico. En este sentido, la conquista de la poesía representa un doble reto, ya que, por un lado, exige llevar a lo más alto la expresión verbal en busca de un ideal superior, difícilmente alcanzable; por otro lado, también, exige atravesar la invisible membrana que separa la realidad tangible de esa otra realidad metafísica que la autora presiente. En este sentido, la poesía sería siempre un robo sagrado. Llevando al límite esa línea de pensamiento, sublimándola al extremo, la poesía vendría a ser totalmente inalcanzable – «la nunca poseída», tal como la llama–, pero Paz Pasamar intuye que la poesía no es un punto de llegada, sino el resultado de un tanteo, de una búsqueda en las sombras. Si la autora pensara que la poesía puede alcanzarse plenamente, perdería, en gran parte, su interés. La poesía le resulta estimulante en la medida en que, al encaminar al sujeto hacia un viaje en sí mismo utópico, permite el arribo a metas intermedias, en las que el conocimiento se fragua ampliando sus propios horizontes, constituyendo, esa posición intermedia, ese hallazgo parcial, una meta en sí misma.

En palabras de la autora, «No hemos venido a este mundo a contar verdades, sino a perseguirlas», afirmación que define su actitud vital y su enfoque poético. Los procesos racionales o empíricos ayudan a comprender aspectos del mundo que nos rodea, pero el conocimiento poético va más allá: «Todo es posible en Poesía, e imposible también, su magia otorga un sin fin de contradictorios resultados; los planos de la realidad e inefabilidad se entrecruzan sin orden, porque no hay instalados semáforos frente al misterio»³⁶.

«La nunca poseída» es un horizonte límite que se desplaza al mismo tiempo que lo hace el sujeto. Siempre al fondo, da profundidad a la percepción e incentiva el deseo de superación, pero, como concluirá más adelante la autora, lo que importa es cantar, lo que importa es el hallazgo parcial, la verdad intuida, la provisional expresión de un conocimiento sin orillas, en el que cada paso es una conquista.

³⁴ TEN HACKEN, H., *Op. cit.*, p. 451.

³⁵ PAZ PASAMAR, P., *Op. cit.*, 2012, p. 224.

³⁶ PAZ PASAMAR, P., «Vida y palabra debida», VV.AA, *El placer de la escritura o Nuevo Retablo de Maese Pedro*, Cádiz, Fundación Municipal de la Mujer/ Publicaciones de la Universidad de Cádiz/ Fundación El Monte, 2004, p. 22.