

Lo que escribí de ti y de mí: la poesía amorosa
de Almudena Guzmán

Trabajo Fin de Máster



Universidad de Valladolid

Facultad de Filosofía y Letras

Curso académico 2019/2020

Autor/a: Micaela Moya

Tutor/a: Carmen Morán Rodríguez

*Es pues
un enamorado
el que habla
y dice:*

Roland Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso*

Agradecimientos

A toda mi familia que apoyó esta aventura trasatlántica y se alegró y brindó por mí, aun sabiendo que esto significaba querernos con el Atlántico de por medio, que me impulsa a seguir cumpliendo mis sueños y a quienes extraño todos los días. Especialmente a mis hermanos Matías y Valentina y a mis papás Andrea y Claudio, sostén y apoyo fundamental en todos los momentos de mi vida. A papá por encender en mí el amor por la literatura, a mamá por enseñarme que puedo lograr todo lo que me proponga, siempre y cuando trabaje duro por mi objetivo y sepa esperar.

A mis amigos. A los de siempre, que están incondicionalmente, atravesando el tiempo y la distancia. A los que me regaló esta experiencia en Valladolid: a mi gran familia de latinos, con quienes compartimos el día a día, las risas, las cañas y el desarraigo. A mis compañeros de clase que, entre café y café, se volvieron mucho más que eso y me enseñaron un poco de su España, que ahora también es un poco mía.

A la Universidad Nacional de Mar del Plata que me brindó una formación de grado sólida que me permitió llegar hasta aquí. Particularmente a mi grupo de investigación, “Semiótica del discurso”, y en especial a Marcela Romano y Verónica Leuci, que me iniciaron en la labor de la investigación y acompañan cada uno de mis pasos.

A la Universidad de Valladolid y al Banco Santander por la oportunidad que me brindaron. Participar del Programa de Becas Iberoamérica/ Asia fue una experiencia increíble. Estudiar en el extranjero nos hace crecer tanto profesional como personalmente y esto no hubiera sido posible para mí sin su colaboración.

A todos los profesores de la Maestría en Literatura española y estudios literarios en relación con las artes por su dedicación y por mostrarme miradas diversas sobre la literatura que me enriquecieron enormemente. Especialmente a mi tutora, Carmen Morán Rodríguez, por la confianza y las atentas y dedicadas correcciones a este trabajo.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
1. <i>ELLAS TIENEN LA PALABRA</i> (1997): UN RECORRIDO POR ROL DE LAS MUJERES EN LA POESÍA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA	3
2. <i>ALMUDENA GUZMÁN</i> : ALGUNOS DATOS BIOGRÁFICOS	14
3. <i>LAS SÁBANAS LLENAS DE ROSAS</i> : LOS PRIMEROS POEMAS DE AMOR EN <i>POEMAS DE LIDA SAL</i> (1981)	15
4. EL HIJO MENOS QUERIDO: <i>LA PLAYA DEL OLVIDO</i> (1984)	28
5. EL AMOR ENTRE LIBROS: <i>USTED</i> (1986).....	36
5.1. <i>Acariciándote los ojos: conociendo a usted</i>	36
5.2. <i>El olvido está lleno de memoria: la ausencia</i>	40
5.3. <i>Fuimos al amor: el encuentro</i>	46
5.4. <i>Barrió silbando mi cuerpo de polilla: el derrumbe del amor</i>	52
5.5. <i>Y la vida siguió como siguen las cosas que no tienen mucho sentido: vuelta de página</i>	55
6. EL PRIMER AMOR: <i>EL LIBRO DE TAMAR</i> (1989).....	59
7. <i>ASÍ ERA EL AMOR, VOLVER A CASA</i> : CALENDARIO (1998).....	70
7.1. <i>La red llena de certidumbres: Días de lluvia</i>	71
7.2. <i>Un oasis entre tanto pasado: Días de amigo</i>	75
7.2.1. <i>Después del amor</i>	75
7.2.2. <i>Canciones de amigo</i>	79
7.3. <i>Al amor se le oscurecieron los tatuajes: Días de frío</i>	82

8. <i>CON EL CUCHILLO EN LA SONRISA: EL PRÍNCIPE ROJO</i> (2005)	85
9. <i>BAJO EL ARRESTO DOMICILIARIO DEL PARO: ZONAS COMUNES</i> (2011).....	90
10. <i>ESA SONRISA TUYA QUE LEVANTA EN MI PECHO MAREAS DE NENÚFARES: EL ECLECTICISMO DE UN POCO DE TODO</i> (1985-2006)	96
CONCLUSIONES	102
BIBLIOGRAFÍA	105

INTRODUCCIÓN

El amor ha sido, es y será uno de los grandes temas de la humanidad. Hablar y reflexionar sobre él se vuelve, de a momentos, una actividad casi cotidiana, que llevamos a cabo con amigos, parejas y conocidos. Pensar en el amor es algo que hacemos solos pero también en compañía. Porque cada vez que contamos una historia de amor o desamor que nos involucra como participantes o testigos, cargamos invariablemente nuestro relato de la idea que tenemos sobre el amor, o a veces nuestra propia vivencia nos lleva a preguntarnos, o más bien repreguntarnos, qué es ese sentimiento que ha interesado a la humanidad desde sus inicios.

No es de extrañar que, si este tema atraviesa nuestras vidas cotidianas, haya sido y sea un asunto de vital importancia tanto para la filosofía, que se ha preguntado en innumerables ocasiones por este sentimiento, como para la literatura, que desde sus inicios nos brinda un sinfín de textos que tienen al amor como gran protagonista. La temática amorosa es una de las grandes constantes de la literatura: parafraseando a Jorge Drexler, el cantautor uruguayo, las servilletas de los bares guardan los mismos suspiros que *El cantar de los cantares*¹, el amor trasciende a las épocas y movimientos literarios y halla siempre un sitio privilegiado en la literatura. Porque, tal como declara el escritor francés David Foenkinos: “Si algo no cambia, es el amor. Es dicha y sufrimiento. Desde siempre y para siempre” (Foenkinos 2020)². Aun así, no debemos olvidar que el amor también puede pensarse como una construcción cultural. Para Denis de Rougemont, la concepción del amor que prima en Occidente desde la Edad Media surge con los trovadores provenzales del siglo XII.

Estudiar poesía amorosa nos permite ingresar en el ámbito de la intimidad, los cuerpos y las “estructuras de sentimiento” (Williams, 1980) que nos habilitan a pensar, desde la individualidad y particularidad del amor, una ideología que puede proyectarse al contexto histórico en general. Los sentimientos, mudables a lo largo del tiempo, nos abren las puertas a un mundo privado en el que podemos vislumbrar expresiones del contexto histórico y social en general.

¹“Benditos los rollos de papiro
benditas servilletas de los bares,
que han guardado idénticos suspiros
desde *El cantar de los cantares*” (Drexler, Jorge (2017). “Telefonía”, *Salvavidas de hielo*)

²Entrevista a David Foenkinos [en línea]. Disponible online en: <https://www.lavanguardia.com/libros/20200412/48422069565/foenkinos-dos-hermanas-novela.html>

El estudio de la obra de Almudena Guzmán nos permitirá trabajar con una poeta mujer, lo que resulta un desafío interesante dado que, de manera generalizada, las mujeres han sido las musas inspiradoras de la lírica amorosa, meras receptoras del deseo masculino. Cuando ellas toman la palabra, cuando pasan de ser sujetos deseados a sujetos deseante es que surgen algunas de las preguntas que guiarán nuestro trabajo: ¿Cómo es la poesía amorosa escrita por mujeres? ¿Presenta alguna diferencia respecto a la lírica amorosa masculina? Por otro lado, el abordaje de la obra de una poeta nos permite resignificar el valor de las mujeres en la literatura española que, aún frente a los notables avances que se produjeron tanto en la crítica literaria como en el mundo editorial, sigue estando a la sombra de los nombres masculinos.

A la hora de delimitar un período, la poesía que se produce en la década de los ochenta reviste un gran interés en relación con nuestro objeto de estudio. Como bien señala Sharon Keefe Ugalde: “La década de los ochenta es un período decisivo en la historia de la poesía femenina española. Durante esos años aumentó notablemente la publicación de libros de poesía escritos por mujeres, se fundaron casas editoriales y aparecieron revistas dedicadas a literatura femenina” (Ugalde 1991: 6). Este *boom* de la literatura escrita por mujeres coincide con el fin de la larga dictadura franquista, por lo que supone, además, una paulatina ruptura con el modelo de mujer como el ángel del hogar, lo que le da un mayor lugar a las poetas para escribir sobre sus sentimientos y habilita una liberación respecto al propio cuerpo.

Dentro de este período, elegimos a la poeta Almudena Guzmán (Navacerrada, Madrid, 1964) porque, a lo largo de su trayectoria poética, la poesía amorosa adquiere un lugar protagónico. Muchos de sus poemarios abordan casi exclusivamente el vínculo amoroso y muestran las distintas etapas del amor, desde su surgimiento hasta la separación. Incluso en los poemarios que presentan otros focos temáticos se cuele algún poema amoroso. El tratamiento de esta temática es, entonces, una constante en la producción de la autora: desde su inicial *Los poemas de Lida Sal* (1981) hasta su último libro publicado, *Zonas comunes* (2011). Nuestro trabajo se propone, pues, realizar un rastreo y análisis de todos los poemas en los que Guzmán aborda la temática amorosa para evaluar cómo se construyen las imágenes de amante-amado, así como cuál es la idea del amor que subyace en cada caso. Asimismo, nos interesa visualizar los vínculos que establece la poética de Guzmán con otras voces de la literatura y/o con otros productos culturales anteriores o contemporáneos. El análisis del *corpus* poemático de Guzmán nos permitirá iluminar no solo la obra de la poeta madrileña sino también esbozar algunos lineamientos generales que nos habilitarán a pensar en la producción de la poesía de mujeres en la década de los ochenta, en general y en particular, en el tratamiento de la temática amorosa.

1. *Ellas tienen la palabra* (1997): un recorrido por rol de las mujeres en la poesía española contemporánea

“Yo creo que el alma no tiene sexo. La poesía tampoco. Al poeta -por eso yo propugno que se borre del diccionario la palabra poetisa- le puede cubrir un cuerpo de hombre o de mujer”

(Entrevista a Gloria Fuertes, 1952)

Aun cuando en los últimos años, a partir de la publicación de numerosas antologías y del desarrollo de la crítica feminista que se encuentra en continuo crecimiento, la labor de las mujeres en la literatura se ha reivindicado y comenzado lentamente a ocupar el lugar que merece, queda mucho camino por recorrer. En el caso de la poesía española contemporánea, los referentes de las distintas corrientes poéticas son siempre hombres. Es necesario revisar y visitar el canon de la poesía española para otorgarle a las poetisas el lugar que les fue negado durante todos estos años, siempre a la sombra de las voces masculinas.

Para que la poesía de mujeres tenga el lugar que merece, un buen comienzo es realizar un breve *racconto* del rol de la mujer en la poesía española contemporánea para establecer quiénes fueron las referentes que lograron cierta visibilidad y allanaron el camino para las poetisas actuales. Una buena síntesis es la que realiza Noni Benegas en el prólogo de *Ellas tienen la palabra* (1997). Allí, la crítica argentina destaca que, a partir de la vuelta a la democracia, se produce un afianzamiento y expansión de la poesía escrita por mujeres, y esto dará lugar a la creación de esta antología, realizada junto a Jesús Munárriz, que recoge a las principales referentes de este período. Entre ellas, figura la poeta que estudiaremos, la madrileña Almudena Guzmán. Pero antes de llegar a este punto, Benegas propone en dicho prólogo un rastreo del rol de las mujeres en la poesía española anterior, iniciando en el Romanticismo y llegando hasta la producción de las poetisas que comienzan a publicar en la década del ochenta. Destaca que, frente al advenimiento de estas nuevas voces poéticas que constituyen la antología, se produce una revisión de la tradición femenina o lo que en palabras de Showalter podríamos llamar *ginocrítica*, que permite revisar y visitar la producción de las poetisas de generaciones previas. En este sentido, Benegas resalta la creación de premios específicos para poetisas mujeres, así como también la edición de la obra poética de escritoras anteriores en lengua española, la traducción de poetisas extranjeras y el lugar que la crítica comienza a darle paulatinamente a la producción de mujeres. En este mismo sentido, Sharon Keefe Ugalde apunta, refiriéndose también a la poesía española escrita por mujeres en la década de los ochenta, que “la intensa actividad literaria femenina era algo más que un *boom*

promocionado por las casas editoriales o una moda pasajera. Fue el inicio de una transformación profunda de la poesía escrita por mujeres” (Ugalde 1991: 6)

Pero antes de arribar a este punto, es decir, a la generación de la poeta que nos convoca, nos gustaría realizar, a la manera que lo hace Benegas en su prólogo, un breve rastreo por la producción de las poetisas españolas anteriores para encontrar así los antecedentes a estas voces que sorprenden en la escena literaria española luego del advenimiento de la democracia. Si establecemos como punto de inicio para nuestra cronología, tal como lo hace la crítica argentina, la producción de las poetisas del Romanticismo, debemos destacar a las figuras de Rosalía de Castro, Carolina Coronado y Gertrudis Gómez de Avellaneda. Si bien durante el período romántico, la mujer comienza a tener el derecho a educarse y podemos ver una producción creciente de las poetisas mujeres, su rol sigue siendo muy secundario. El campo de la poesía sigue estando reservado para los hombres, las mujeres sólo podrán tratar “temas femeninos” como los asociados al rol de madre, las labores del hogar o la naturaleza. En la poesía, se les otorga el mismo lugar que en la vida privada o doméstica: la mujer será “el ángel del hogar” y los temas que debe abordar en sus escritos se hallan restringidos a lo que proyecta esta imagen. Incluso, José Zorrilla, uno de los representantes más salientes del período romántico, llega a decir en 1853, a raíz de Gertrudis Gómez de Avellaneda, que “la mujer que escribe es un error de la naturaleza” y para elogiarla no encuentra mejor fórmula que decir: “¡Es mucho hombre, esta mujer!”.

La obra de Rosalía de Castro, Carolina Coronado y Gertrudis Gómez de Avellaneda se aparta, en mayor o en menor medida, del modelo impuesto y cuestiona la existencia de temas “femeninos” a la hora de escribir³. Pero aun siendo estas tres poetisas de gran renombre, su producción se encuentra a la sombra de la de los referentes masculinos del Romanticismo, como el propio Zorrilla, Bécquer, Espronceda o Larra. En este sentido, resulta interesante la mirada que propone Noni Benegas en “Ellas tienen la palabra: dos décadas de cambios” (2017), artículo en el que repasa el prólogo publicado en 1997 y al que añade su visión sobre las manifestaciones de la poesía de mujeres ocurridas entre la publicación de dicha antología y el presente. Allí, Benegas comienza preguntándose a qué responde la exclusión de las mujeres del canon, y concluye que esto tiene que ver, sobre todo, con los movimientos que ocurren dentro del campo intelectual. Para la crítica argentina, lo acaecido con Carolina Coronado, Gertrudis Gómez de Avellaneda y Rosalía de Castro durante el Romanticismo es uno de los mejores ejemplos:

³“Así, cuando las poetisas deciden aprovechar su emergente autoridad para expresarse públicamente, se topan con *la mujer* que se les exige ser y descubren la falta de coincidencia con *las mujeres* que son. Rosalía de Castro lo explica divinamente: «De aquellas que cantan palomas y flores/ todos dicen que tienen alma de mujer. / Pues yo que no las canto, / Virgen de la Paloma, / ¡ay! ¿de qué la tendré?»” (Benegas 1997: 26).

Logré develar las artimañas del campo en vías de constitución cuando el contingente de románticas desembarcó con talento y conocimientos, para aspirar a los galardones y puestos de trabajo de la flamante industria editorial. Pues bien, fueron ridiculizadas por sus composiciones líricas aparecidas en revistas y periódicos, y la palabra «poetisa» asociada a versos blandengues y edulcorados cayó en desgracia. Fue la primera gran embestida que, bajo el velo de una crítica dirigida a la producción literaria, ocultaba una maniobra de exclusión del campo mediante la desacreditación de un colectivo, a fin de competir sin estorbos por esos premios y beneficios. Entiéndase, subvenciones otorgadas por el mecenazgo de estado ¡por fin al alcance de cualquiera! en forma de becas, ayudas, premios, cargos en la política cultural, sillón en la Real Academia, o nuevos empleos como redactor, editor, corrector, traductor, ilustrador, columnista... Demasiados beneficios reales en juego, como para dejárselos birlar por unas recién llegadas al campo. Porque las monjas, aristócratas o hijas de letrado de antaño nunca significaron una amenaza al carecer de conciencia de grupo como sí tuvieron las románticas. Pero ahora venían juntas, había que desestimarlas en bloque, para evitar que buscaran sitio en el banquete. (Benegas, 2017: 389-390)

Tal como señala Benegas, una cuestión interesante de este período es que las poetisas comienzan a leerse, editarse y reseñarse entre ellas, lo que genera una especie de “sororidad” (en términos actuales) literaria que permite una mayor, aunque aún insuficiente, difusión de sus obras. Señala Susan Kirkpatrick que “la idea de que las mujeres escritoras, a diferencia de los hombres, sintieran solidaridad en vez de rivalidad ante otras mujeres se convirtió en parte del carácter distintivo de las mujeres que empezaron a escribir en este período” (Kirkpatrick 1991: 85). Durante el Romanticismo también podemos observar, de manera incipiente, cómo algunos reclamos políticos acerca del rol social de la mujer se cuelan en la producción de las poetisas.

Respecto a la poesía amorosa, en las poetisas del Romanticismo observamos la aparición de esta temática, aunque, en ocasiones, abordada desde heroínas remotas o temas menos comprometedores. Resultan iluminadoras, en este sentido, las palabras de Susan Kirkpatrick:

La posición del sujeto femenino en relación a la elaboración romántica de un lenguaje de subjetividad era contradictoria: por una parte, el nuevo movimiento estético parecía fomentar la participación de las mujeres mediante la revalorización del sentimiento y de la individualidad, pero por otra parte, las mujeres encontraban difícil asumir los muchos atributos de la individualidad romántica que estaban en conflicto con la norma que relacionaba la identidad femenina con la falta de deseo. (Kirkpatrick 1991: 20)

Porque, como bien señala Benegas, existe un prejuicio, aún vigente, en torno a la literatura erótica escrita por mujeres. La crítica argentina señala que: “cualquier expresión de deseo sexual por parte de las poetisas se atribuye a una dependencia directa de las hormonas, sin mediación de artificio literario, mientras que en el caso de los autores –Sade, Genet, Nabokov, entre otros— se considera necesariamente mediatizado por la escritura” (Benegas, 1997: 30-31). Aunque, apunta la autora, el hecho de que las románticas hayan

escrito previo al advenimiento de los sexólogos a fines del S XIX les permitió abordar el erotismo en sus poemas a partir de símiles con la naturaleza o de manera oblicua⁴.

Durante el Modernismo, la poesía de mujeres encuentra sus mayores representantes en Latinoamérica: la argentina Alfonsina Storni, la chilena Gabriela Mistral y la uruguaya Delmira Agustini son algunas de las voces más interesantes del período. La figura de Agustini resulta de especial interés para nuestro trabajo, ya que frente a una estética modernista masculina que ubicaba a la mujer como una musa silente, estática, asociada a los modelos impulsados por el prerrafaelismo y el simbolismo, Agustini propone, por primera vez en la poesía en español, una poesía amorosa y erótica que objetiviza al sujeto masculino y explicita el deseo de la mujer. En palabras de Rafael Courtoisie, la revolución que propone la poesía de Agustini: “es la puesta en discurso de la condición de mujer, no desde la genitalidad o desde el erotismo sino desde la integralidad, que incluye el erotismo, que incluye el sentir pero además el poder decir que se siente, por eso fue una poeta revolucionaria” (Courtoisie, 2013).

Las poetisas del Modernismo en general, y en particular Agustini, buscan hacerse un lugar en un panorama poético en el que imperan las voces de los hombres. De este modo, ellas bucean en sus propios medios de expresión, con una escritura que privilegia y pone de manifiesto lo femenino. La búsqueda constante de la identidad femenina resulta esencial en la escritura de mujeres y el caso de Agustini no constituye una excepción. Como señala Aletta de Sylvas, en la producción de Agustini “hay una toma de consciencia de ser mujer y como tal sujeto de deseo y de posibilidad de expresarlo, fundando así el logos femenino” (Aletta de Sylvas 2001: 322). Agustini es una de las primeras en atreverse, en una época en la que la mujer vive puertas adentro y atrapada en la moral patriarcal, a “escribir su deseo, el deseo femenino, desafiando abiertamente los códigos morales burgueses dominantes y cargados de prejuicios” (Aletta de Sylvas 2001:333). Aunque como hemos señalado previamente, el deseo amoroso ya aparecía en las románticas españolas, lo hacía de manera velada, a través de heroínas lejanas o referencias a la naturaleza, mientras que Delmira Agustini inaugura la

⁴Por citar solo un ejemplo, Carolina Coronado dice en su poema “Pasión” (Coronado 1991: 216):

Ya no veo la alegría,
de tristeza me sustento;
no hay dentro del alma mía
más que amor y abatimiento.

Me acobarda mi pasión;
ni luchas con ella puedo:
yo me tengo compasión;
yo a mí misma me doy miedo.

Pienso que para calmar
esta fiebre dolorosa,
me bastará con contemplar la naturaleza hermosa.

senda de la poesía erótica femenina que manifiesta su deseo desde el yo. Esto puede observarse en numerosos poemas de la autora uruguaya dado que el amor y el deseo son dos de los grandes temas de su producción poética. Por poner solo un ejemplo, entre los tantos que hallamos, podemos citar los versos de uno de sus poemas más conocidos, “El intruso”: “Amor, la noche estaba trágica y sollozante/ cuando tu llave de oro cantó en mi cerradura;/ luego, la puerta abierta sobre la sombra helante/ tu forma fue una mancha de luz y de blancura” (Agustini 1913: 129). También resultan ilustrativos los versos de “La copa del amor”: “¡Ah, yo me siento abrir como una rosa!/ Ven a beber mis mieles soberanas:/ ¡yo soy la copa del amor pomposa/ que engarzaré en tus manos sobrehumanas!” (Agustini 1913: 131). Otro aspecto interesante en la producción poética de Agustini es que no solo se explicita el deseo femenino, sino que el hombre deseado se vuelve un objeto, revirtiendo así lo que sucedía tradicionalmente en la poesía amorosa masculina: “Y era mi deseo una culebra/ glisando entre los riscos de la sombra/ a la estatua de lirios de tu cuerpo” (Agustini 1913: 18).

Volviendo a la producción poética española y continuando con el recorrido cronológico, en esta misma estela, encontramos el innegable aporte de las escritoras de la Generación del 27, también denominadas “Las sinsombrero”⁵, quienes se destacaron no solo por su excelente producción literaria sino también por su lucha por los derechos de las mujeres. En este sentido, se destaca la creación del Lyceum Club Femenino en Madrid en 1926, que fue un espacio en donde no solo se promovieron actividades culturales, sino que también se impulsó la reforma y derogación de varios artículos del Código Civil y Penal. Cabe destacar, en materias de derechos para las mujeres, la gran importancia que tuvo la llegada de la Segunda República en 1931. Durante este período, las mujeres ganan terreno en materia de derechos: se habilita el voto femenino, se aprueba la ley del divorcio e incluso en plena guerra civil española, en 1937, se despenaliza el aborto. En este sentido, resulta de vital importancia la figura de Clara Campoamor, quien fue diputada durante la Segunda República y tuvo una

⁵ “En la España de fin de siglo, llevar sombrero era un signo de jerarquía social. Resultaba impensable que los ciudadanos de buena cuna aparecieran en público con la cabeza descubierta, fuera del decoro. Quitarse públicamente el sombrero no era sino una actitud transgresora que pretendía romper con la norma y, metafóricamente, en ausencia de la pieza que tapa la cabeza, liberar las ideas y las inquietudes. Despojarse del sombrero suponía, al fin y al cabo, la despedida del orden burgués y un saludo a los nuevos tiempos que traían aromas de libertades e inquietudes renovadoras. No llevar sombrero fue un gesto de profunda transgresión para hombres y mujeres. Pero el sinsombrerismo asumido por la mujer moderna que en los felices veinte se siente por fin liberada, independiente y por primera vez como sujeto propio, se ve en la necesidad vital de romper con el estigma de dulce ángel del hogar y salir del espacio privado para irrumpir en la esfera pública. El origen del término sinsombrerismo o “las sinsombrero” hace referencia a una singular *performance* llevada a cabo por la pintora Maruja Mallo, Federico García Lorca, Salvador Dalí y la pintora Margarita Manso en la Puerta del Sol entre 1923 y 1925, primer acto público de esta tendencia en el que se quitaron el sombrero y deambularon con la cabeza desnuda porque parecía que el sombrero, en palabras de la pintora Maruja Mallo, le estaba «congestionando las ideas». La aventura acabó entre insultos, gritos y piedras, provocando el estupor de la sociedad conservadora madrileña de los años veinte. Al fin y al cabo, no era sino una transgresión en la indumentaria, una forma visual de mostrar en sociedad la confrontación con lo establecido y el rechazo hacia las costumbres impuestas” (Santiago Alonso 2018: 370-371).

participación vital en la promulgación de estas leyes. Pero, por supuesto que todos los derechos ganados se perdieron ante la llegada del franquismo en 1939, momento en el que la mujer volvió a ser considerada “el ángel del hogar” y recluida a las tareas domésticas.

Retornando al aspecto poético, algunas de las voces más interesantes del período son las de Concha Méndez, Josefina de la Torre, Rosa Chacel, Ernestina de Champourcín y posteriormente, Josefina Romo, Josefina Pla y Margarita Ferreras. Benegas destaca que las poetisas “iniciaron su andadura libros no son menos sugerentes y originales que los de sus compañeros de generación” (Benegas, 1997: 40). Sin embargo, el lugar que se les otorgó en el canon literario no fue equivalente al que obtuvieron sus compañeros varones. Una cuestión que vale la pena apuntar es que Gerardo Diego no incluye a ninguna de las poetisas en la primer antología *Poesía española* que publica en 1932 y en donde da a conocer la producción de algunos de los miembros de la Generación del 27. Esto se modifica levemente en la segunda publicación de *Poesía española*, producida dos años después, en la que se incorporan las voces de Ernestina de Champourcín y Josefina de la Torre, venciendo la resistencia de otros de los miembros masculinos del grupo. Aún así, como apunta García Jaramillo, el lugar otorgado a estas mujeres en el mapa de la Generación resulta absolutamente injusto:

Claro que si hay un caso que, desde nuestros ojos lectores del siglo XXI, resulta especialmente grave dentro de esta progresiva estrategia ideológica de simplificación y olvido es, a qué dudarlo, el de las mujeres escritoras y artistas de aquel periodo histórico, pues se da la desgraciada circunstancia de que el mismo inconsciente burgués que durante los años 20-30 las silenciaba en vida –por usar la conocida expresión de Antonina Rodrigo—, volvía a reproducirse y ponerse en funcionamiento décadas más tarde para negar casi por completo su existencia, prescindiendo en todo punto de sus nombres e identidades en la configuración del canon literario de la contemporaneidad. (García Jaramillo 2013: 23)

Concha Méndez, en sus tres primeros poemarios, se inspira en el neopopularismo, cultivado por Lorca y Alberti, pero le otorga una mirada absolutamente personal. Además, habilita el ingreso en su poesía de elementos asociados a la modernidad: circulan en su poesía el cine, el deporte y los automóviles. Con una producción en la que se cruzan la vanguardia, el simbolismo y la decisiva influencia de Juan Ramón Jiménez, la de Ernestina de Champourcín es una de las voces más salientes del período. Destacaremos dentro de su producción el poemario *Cántico inútil* (1936), texto que nos resulta de especial interés porque “trata en ella del amor desde el punto de vista femenino, dando a la mujer un papel activo en la relación amorosa. Se sirve para ello de una expresión apasionada, humana y sincera que sorprendió por su valentía” (Fernández Urtasun 2008: 21). En *Cántico inútil*, Champourcín establece correspondencias entre el amor divino y el amor humano, y aunque el poemario se nutre de la producción de los místicos, la mirada sobre Dios que presenta es absolutamente personal, como se puede apreciar en los siguientes versos: “Porque eres Dios ignoras la punzante

delicia/ del abrazo sin huella jamás eternizado, / la gracia perdurable del goce que ha nacido/ a merced de una sombra hostil e ineludible” (Champourcín 1936). En palabras de Fernández Urstasun: “*Cántico inútil* presenta una poesía intimista, sugerente e intuitiva, en la que la subjetividad se manifiesta no a través de los conceptos sino de los sentidos” (Fernández Urstasun 2008: 21).

El comienzo de la guerra civil española en 1936 supone, evidentemente, un quiebre y genera que la gran mayoría de las poetas del período se exilien. Las intelectuales del período tienen un papel activo durante el conflicto, apoyando, en su mayoría, al bando republicano. Como bien destaca Tania Balló, al comienzo de la Guerra civil española “la mujer española se sentía empoderada para salir a defender por sí misma sus ideales” (Balló 2018: 21). De hecho, fueron muchas mujeres se alistaron en las Milicias Populares Antifascistas y lucharon en la primera línea. Sin embargo, al poco tiempo “los mandos republicanos expulsaron del frente a las milicianas, acusándolas de prostitutas o aludiendo a la supuesta inferioridad física con respecto al hombre, que no las hacía aptas para la lucha” (Balló 2018: 22). Por lo que, a partir de 1937, fueron relegadas a tareas auxiliares, lo que supone el primer golpe al empoderamiento de la mujer española. Pero el peor revés será el inicio del franquismo, que implica un cambio de perspectiva respecto a la figura de la mujer y un evidente retroceso de los derechos ganados durante la Segunda República. La mujer es vista nuevamente como el ángel del hogar y se la asigna el rol de madre, custodia de la raza, de la cultura patriarcal y del sentimiento nacionalista. En este sentido, la creación de la Sección Femenina de Falange, a cargo de Pilar Primo de Rivera, fue fundamental ya que el rol de esta institución era, esencialmente, el de devolver a la mujer al ámbito doméstico, quitándole así todos los derechos que había ganado, y adoctrinándola en valores tradicionales y en una ideología nacional y católica. Aunque, a la vez, se esperaba de ellas que fueran compañeras divertidas, sumisas pero alegres, recatadas pero “airosas”, modernas aunque sin resultar coquetas ni imitar modelos extranjeros. Carmen Martín Gaité ha desarrollado este código de comportamiento en su libro *Usos amorosos de la posguerra española* (1987).

No será hasta la década del cuarenta que encontremos un renacer de la poesía femenina, con representantes como Elena Martín Vivaldi, Susana March y fundamentalmente Carmen Conde y Ángela Figuera, quienes proponen una poética que revisa y cuestiona la cultura patriarcal. Carmen Conde, por ejemplo, en su poemario *Mujer sin Edén* (1947) revisita el mito de Eva y las sucesivas figuras femeninas en la Biblia desde una perspectiva feminista, y en sus textos les otorga la palabra y cuenta su versión de los hechos. La revisión del mito de Eva está presente en varias de las poetas de esta época. También Ángela Figuera hace lo propio en *Mujer de barro* (1948), poemario en el que propone el nacimiento de la mujer del

barro, como Adán, no desde su costilla y desde este plano de la igualdad, plantea a una Eva como sujeto activo del deseo amoroso.

En la década del cincuenta y los sesenta, una poesía social que busca denunciar la hostilidad y opresión del régimen toma protagonismo en la escena literaria. Aunque la poesía social había surgido en la década anterior y encontrado sus representantes más salientes en Otero, Celaya y Hierro, los cincuenta traen una nueva generación, a la que se suele denominar como los “niños de la guerra”, que propone algunas variantes a la poesía social de los “mayores”. De este modo, Jaime Gil de Biedma, Claudio Rodríguez o Ángel González, por citar solo algunos ejemplos, comienzan a publicar sus poemarios, en los que se escenifica la hostilidad de la realidad española a partir de las vivencias personales. Pero, señala Noni Benegas, aunque podamos hermanar a los poetas mencionados con las mujeres que escriben en este período en cuanto a su estética, ya que ellas también producen poesía social, estas últimas “aportan un nuevo punto de vista a temas comunes” (Benegas 1997: 45). Son numerosas las poetas del período (podemos destacar a Concha de Marco, María Elvira Lacaci y Concha Lagos), pero si hay una que aporta un punto de vista original y renovador, esa es Gloria Fuertes. La poesía de Fuertes es poesía social, sin dudas, pero es también humor, ironía, paradoja, refranes, el mundo infantil... El modo que encuentra Gloria para hablar de la hostilidad de la dictadura franquista es absolutamente peculiar. Además, Fuertes utiliza un lenguaje coloquial que pueda ser entendido por todos, lo que refuerza una de las propuestas básicas de la poesía social: llegar, como quería Otero, a la inmensa mayoría. Otra cuestión importante a la hora de caracterizar a la figura de Fuertes es que, tanto en su poesía como en su propia vida, abogará por la construcción de una figura femenina alterna. Mientras que el modelo de mujer propuesto por el franquismo era el ángel del hogar, Gloria Fuertes vestía corbata, andaba en moto y convivía con su pareja, Phyllis Turnbull. Esta imagen algo andrógina, que en términos actuales se consideraría dentro de lo *queer*, se confundió en la época con un carácter excéntrico y algo payasesco, en vínculo con su rol como autora infantil. Esto nos permite entrever hasta qué punto estaba invisibilizada la homosexualidad femenina. Pero lo más interesante es cómo su modo de vivir su femineidad en contra del modelo establecido se traduce en su poesía: “Los chicos han crecido y quieren ser actores. / María se ha casado y Gloria escribe versos” (Fuertes 1975). El empoderamiento de la mujer en su obra no se reduce solo a la representación del yo, hay también prostitutas y mendigas, entre otras mujeres marginales, a las que Gloria les cede la voz.

La década de los setenta, en la poesía española, supone la llegada de los novísimos. Esta corriente poética, cuya nómina se define a partir de la antología de Josep María Castellet *Nueve novísimos poetas españoles* (1970), se caracteriza por el ingreso en la poesía de la *mass media*: el cine, la radio, la televisión, la publicidad, el culturalismo y la reflexión sobre el

propio lenguaje. Dentro del grupo, Castellet incluye solo a una mujer, la catalana Ana María Moix. Benegas también apunta, dentro de las poetas mujeres fundamentales de esta década, los aportes de la argentina Alejandra Pizarnik en cuya producción se lleva al máximo la reflexión sobre el propio lenguaje. La poética de Pizarnik bucea, en una lírica con tintes surrealistas e imágenes oscuras, en el propio lenguaje: “no / las palabras / no hacen el amor / hacen la ausencia / si digo agua ¿beberé? / si digo pan ¿comeré?” (Pizarnik 1982: 67).

La muerte de Franco en 1975 modifica notablemente el panorama político y social de España en general, y de las mujeres en particular. Frente a la llegada de la democracia, la mujer retorna paulatinamente al ámbito público. Tal como señala Benegas: “tienen lugar en Madrid y Barcelona las primeras jornadas feministas (...) aumenta la participación activa de las mujeres en la vida política e institucional, se produce su inserción académica (...) y el acceso al trabajo remunerado fuera del hogar” (Benegas 1997: 53). En el ámbito literario, la muerte de Franco trae aparejada la puesta en valor de la literatura escrita por mujeres en períodos anteriores: se editan poemarios de las sinsombrero y de poetas nacidas en los cuarenta, por poner algunos ejemplos. Además, se crean revistas literarias dedicadas especialmente a la literatura femenina, se fundan casas editoriales y hay un aumento notable en la producción de poemarios escritos por mujeres. Esto genera que comiencen a surgir las antologías de poetas mujeres, entre las que se destaca *Las diosas blancas. Antología de la joven poesía española escrita por mujeres* (1985), a cargo de Ramón Buenaventura, que fue la primera que reunió solo a las poetas de esta generación, incluyendo a veintidós de ellas, entre las que resaltan Ana Rossetti, Amparo Amorós y la poeta que nos ocupa, Almudena Guzmán. La antología de Buenaventura representó un hito por su originalidad y el modo en el que fue vendida, aunque el antólogo no desarrolla un aparato crítico y ni siquiera explicita los criterios que lo llevaron a reunir la obra de estas poetas. Tal como señala Rosal Nadales:

El carácter arbitrario y personal de la selección se pone de manifiesto pues en ningún momento se alude a rasgos estéticos y literarios que amparen la muestra, parapetándose el antólogo en una suerte de esencialismo velado o quizás más certeramente, —dado el jocoso tono que imprime a sus comentarios—, en una cuestión de galantería, de ceder el paso a las damas, unidas en ramillete lírico. (Rosal Nadales 2006: 175)

Además, Buenaventura evidencia un desconocimiento de la tradición femenina previa⁶ a las poetas seleccionadas y en muchos pasajes del aparato paratextual demuestra un evidente machismo, comenzando por la elección del propio título ya que, como bien apunta Rosal

⁶ “Transcurren miles de años sin que ninguna mujer escriba nada hondamente femenino y al alcance de las entendederas viriles. Si esta afirmación les parece a ustedes demasiado radical, cítanme, por favor, una sola escritora que no haya traducido sus ideas y sentimientos al lenguaje de los machos. No hay” (Buenaventura 1985: 12-13); “Hasta hace poco, la poesía escrita por mujeres no se había distinguido de la escrita por hombres más que sobre dos características: la escasez y la inferioridad calidad” (Buenaventura 1985: 15)

Nadales “el intento de sacralizar a las mujeres es otra forma más de misoginia, pues el colocarlas en un pedestal es un modo de marginación también” (Rosal Nadales 2006: 176). Aun así, no podemos dejar de destacar *Las diosas blancas* porque es la primera vez que se reúne a las poetas de esta generación.

Una segunda antología con un aparato crítico sólido, al que hemos acudido para realizar el recorrido propuesto en este capítulo, es *Ellas tienen la palabra* (1997), antología realizada por Jesús Munárriz y Noni Benegas, quien escribe el exhaustivo prólogo que antecede a la antología y da cuenta de las distintas manifestaciones de la poesía de mujeres en español previas a la generación antologada, además de brindar algunas características generales sobre las autoras seleccionadas. Al igual que en *Las diosas blancas*, se establece como criterio que las autoras participantes deben haber nacido luego de 1950. A la selección de poemas de cada autora, le antecede una poética —que adquiere formas diversas— escrita por cada una de ellas. Entre las poetas reunidas en *Ellas tienen la palabra* cabe destacar a Ángeles Mora, Ana Rossetti, Josefá Parra, Aurora Luque y nuestra autora, Almudena Guzmán.

Otra antología a la que vale la pena hacer una breve mención es el volumen que *Litoral* publica en 1986 dedicado a la poesía femenina, que contempla un *corpus* que comienza con las poetas de la generación del 27 e incluye las voces más recientes, entre las que figura la poeta que estudiamos, Almudena Guzmán. Por el otro, cabe destacar, aunque no se trata estrictamente de una antología, ya que el proyecto del libro tiene como objetivo nuclear las voces de una generación, el libro *Conversaciones y poemas. La nueva poesía femenina española en castellano* (1991) de la crítica estadounidense Sharon Keefe Ugalde. En este volumen se reúnen las voces de diecisiete poetas que comienzan a publicar a partir del denominado *boom* de la poesía de los ochenta; entre ellas cabe destacar a Ana Rossetti, Amparo Amorós y Luisa Castro. El objetivo que se propone Ugalde es “examinar de cerca la transformación reciente de la poesía femenina española y vislumbrar alguna de sus características nacientes” (Ugalde, 1991: 14).

Aunque las voces de las escritoras que comienzan a publicar en los ochenta nos ofrecen una variedad lírica, antes de pasar al análisis de la obra de Almudena Guzmán, hay ciertas características comunes que conviene apuntar. Inicialmente, como luego veremos en la obra de Guzmán, hay en las poetas de los ochenta una tendencia al componente narrativo y varias de ellas producen poemarios que cuentan una historia que funciona a modo de hilo conductor. Por otra parte, hay una revisión de la propia identidad femenina, reconfigurada a partir de los cambios producidos a nivel político y social, y la poesía es el terreno que las poetas encuentran para redefinirse. En este sentido, se indaga en la construcción de la subjetividad femenina que busca para definirse, en general, la relación o contrapunto con el otro.

Por otro lado, una temática que adquiere un valor esencial en la producción de este período e interesa especialmente a nuestro trabajo es el ingreso del erotismo en la poesía. La liberación del cuerpo femenino se va a explicitar en los poemas de estas mujeres porque, si antes ellas eran solo musas inspiradoras, ahora se transforman en sujetos deseantes. Hay que decir el cuerpo, nombrar lo que estuvo censurado. Para Sharon Keefe Ugalde:

El descubrimiento del papel central del erotismo femenino en el proceso de autodescubrimiento, es la novedad más significativa de la poesía reciente, y los textos poéticos lo confirman (...) La transformación de la mujer en el contexto erótico y la pérdida del falso pudor con respecto al propio cuerpo constituyen un paso fundamental en el enriquecimiento de la tradición femenina. (Ugalde 1994: 32)

Evidentemente, el papel central del erotismo modifica también la configuración de la lírica amorosa del período. Noni Benegas apunta que “no es que los avatares amorosos hayan cambiado —se sigue amando sin ser correspondida, se sufre el abandono— lo que sí se ha modificado es la respuesta emocional” (Benegas 1997: 69). El empoderamiento de las mujeres de esta generación las libera de la tragedia, del victimismo y las coloca en un sitio activo, de sujeto deseante, lo que modifica evidentemente la relación de fuerzas dentro del discurso amoroso. A continuación, veremos cómo funcionan estas nociones en la producción de Almudena Guzmán.

Para cerrar, Noni Benegas señala, en el prólogo de *Ellas tienen la palabra*, que “las poetisas de los ochenta deberán conquistar para sus versos un espacio que nadie les tiene reservado” (Benegas 1997: 56) y lo harán con creces, como veremos, lo conquistarán, como diría Gloria Fuertes: “a punta de poema” (Fuertes 1983: 57)

2. *Almudena Guzmán: algunos datos biográficos*

Una de las cuestiones que resulta más llamativas a la hora de bucear en la biografía de Almudena Guzmán es la escasez de datos sobre su trayectoria vital que hay en la red. Tratándose de una poeta contemporánea, que brinda entrevistas a medios diversos y que hace uso de las redes sociales, los datos biográficos que se pueden recuperar no son muchos más que los que figuran en las solapas de sus libros. Por este motivo, solo podemos proporcionar, en palabras de Ángel González, “breves acotaciones para una biografía”⁷.

Almudena Guzmán nació en Navacerrada, Madrid, en 1964. Es Licenciada en Filología Hispánica por la Universidad Autónoma de Madrid y allí mismo cursó sus estudios doctorales, iniciando una tesis sobre Quevedo que no llegó a concluir. Además, Guzmán trabaja como periodista y se desempeñó en diversos suplementos culturales de diarios como *El País*, *El Globo* o *ABC*. Ha tenido también breves incursiones como guionista de radio y de televisión.

Su trayectoria poética, que inicia cuando con solo dieciséis años publica *Poemas de Lida Sal* (1981), está signada por una gran cantidad de premios y reconocimientos. Luego de este primer poemario, publica en *La playa del olvido* (1984) y dos años después, *Usted*, poemario con el que gana el reconocimiento de la crítica y del público. *El libro de Tamar* ve la luz en 1989 y *Calendario* se publica en 1998. En el 2005 será el turno de *El príncipe rojo* y finalmente, *Zonas comunes* (2011). En el 2012, Guzmán reúne su poesía completa en *El jazmín y la noche. Poesía reunida (1981-2011)*.

También escasos son los estudios críticos sobre la poeta, aunque su rol, dentro de las antologías de mujeres publicadas a partir de la década de los ochenta, es protagónico. Algunos críticos suelen encuadrarla dentro de la poesía de la experiencia, aunque la misma autora considera que su obra no puede ser encasillada: “creo que soy uno de esos islotes que nadie sabe muy bien en qué corriente poética ubicar” (Guzmán 1997: 517). Luis García Montero, encargado del prólogo a su poesía reunida, señala: “Almudena Guzmán es una personalidad literaria, cuenta con voz propia. Sus poemas encienden un mundo particular, una forma de contar, de recordar, de sentir, esa mirada íntima que caracteriza a los verdaderos poetas” (García Montero 2012: 7). En los siguientes capítulos, buscaremos descubrir, a través del análisis de sus poemas amorosos, cuál es la voz de Almudena Guzmán.

⁷*Breves acotaciones para una biografía* es el título del poemario que el ovetense Ángel González publica en 1971.

3. *Las sábanas llenas de rosas*⁸: los primeros poemas de amor en *Poemas de Lida Sal* (1981)

El poemario que abre la producción de Almudena Guzmán es *Poemas de Lida Sal* (1981), que la autora publica con solo dieciséis años. Este cuenta únicamente con quince poemas y mantiene un hilo narrativo. Este hilo narrativo, como también veremos en poemarios sucesivos, se corresponde con el recorrido propio de la trayectoria amorosa: se inicia con el enamoramiento, pasa por la realización del amor y el momento de plenitud y finaliza con la ruptura y el desencuentro amoroso. Como señala Sharon Keefe Ugalde este procedimiento se repite en *Usted* (1989) y *El libro de Tamar* (1989), siendo una característica saliente de la poética de Guzmán, tal como ha señalado la crítica (Wilcox, Cipliajuskaite, Hart). Como apuntara Ugalde (1994), la tendencia a la narratividad es también una característica de la generación de mujeres que comienzan a publicar en los ochenta.

Una de las primeras cosas que debemos apuntar respecto a este poemario es la clara referencia intertextual que supone su paratexto, que lo vincula con el libro de relatos del guatemalteco Miguel Ángel Asturias, *El espejo de Lida Sal* (1967). Los poemas que recorren el poemario inicial de Guzmán están cruzados por las referencias al volumen del latinoamericano. Como señala Sharon Keefe Ugalde (2012), el texto del guatemalteco “se convierte en un intertexto primordial” (Ugalde 2012: 76) en la producción de esta joven poeta que lee con fervor los aportes del *boom* latinoamericano producido a finales de la década de los sesenta y comienzos de los setenta y escoge este libro, que no solo no es de los más renombrados del *boom*, ni siquiera es de los más emblemáticos del guatemalteco, para cifrar *Poemas de Lida Sal* (1981), su primer poemario.

Nos interesa, entonces, observar cuáles son los diálogos que se producen entre el poemario de Guzmán y el texto de Asturias, y a su vez, evaluar cómo son las imágenes iniciales de amante y amado que se proyectan en el poemario inaugural de la madrileña. Inicialmente, cabe preguntarnos quién es, en el relato de Asturias, Lida Sal. *El espejo de Lida Sal* (1967) abre con un relato homónimo dividido en siete capítulos que protagoniza Lida Sal, una mulata encargada de la limpieza en casa de una familia adinerada, los Aluvizures. Lida Sal se enamora de Felipito, el hijo de la familia, pero le resulta imposible, por la diferencia social, acceder a él. Es entonces cuando la mulata escucha hablar a otros dos personajes, el ciego Benito Jojón y Faluterio, sobre los trajes de los “perfectantes”, que son un tipo de vestimenta especial que tiene poderes mágicos, ya que quien los usa logra que aquel a quien desea se enamore. Para que la magia funcione, quien quiera obtener el amor del otro deberá

⁸“Cada día te levantas con las sábanas llenas de rosas/ y si por casualidad hacemos el amor/ no se conforman con quedarse quietas a la mañana, no” (Guzmán 2012: 30-31).

usar el mismo traje que su amado/a vestirá con posterioridad por algunos días, para impregnarlo de su sudor “mágico” y que esto seduzca al sujeto deseado. Además, quien porte el traje de perfectante debe verse al espejo, de cuerpo completo, al menos una vez para que la magia funcione. En este contexto, el ciego debe conseguir que alguien haga uso de los trajes de perfectantes, dado que él obtiene una retribución económica por cada vez que alguien lo utilice, y sobre esta necesidad dialoga con Faluterio. Lida Sal, que se encuentra escuchando la conversación, propone entonces a Jojón pagarle a cambio de que este la ayude a obtener el amor de Felipito Alvizures, de quien ella está perdidamente enamorada: “Me lo pide el alma, porque si me lo pidiera el cuerpo me sudaría al verlo, y no sudo cuando lo veo, por el contrario, me quedo como si no fuera yo, y suspiro” (Asturias 1998: 12). El ciego accede y Lida Sal viste durante algunos días el traje de perfectante que luego utilizará Felipito. El problema radica en que debe verse de cuerpo completo en un espejo y debido a su pobreza, no tiene acceso a uno. Entonces, decide ir al río, en donde al fin logra verse, pero resbala, se estrella contra su propia imagen —como Narciso— y muere. El amor para Lida Sal, de este modo, solo puede definirse como tragedia. Su amado ni siquiera se entera de los sentimientos que la mulata le prodiga y aunque ella lo intenta todo, incluso la magia, para lograr su cometido, solo encuentra su propia muerte. La muerte de Lida Sal genera, además, su propia leyenda, que incluso lleva a nombrar al lago en el que pierde la vida en su honor:

Lo último que cerró fueren las inmensas congojas de sus ojos que divisaban cada vez más lejos, la orilla del pequeño lago llamado desde entonces el “Espejo de Lida Sal”. Cuando llueve con luna, flota su cadáver. Lo han visto las rocas. Lo han visto los sauces que lloran hojas y reflejos. Los venados, los conejos lo han visto. Se telegrafian la noticia, con la palpitación de sus corazoncitos de tierra, los topos, antes de volver a sus oscuridades. Redes de lluvia de plata parpadeante sacan su imagen del espejo desazogado y la pasean vestida de “Perfectante” por la superficie del agua que la sueña luminosa y ausente. (Asturias 1998: 24)

En este sentido, tomando la referencia intertextual más clara, que tiene que ver puntualmente con el relato que tiene como protagonista a Lida Sal, vemos algunos patrones comunes entre *El espejo de Lida Sal* (1967) y el poemario de Guzmán. En principio, el tópico es uno de los elementos que hermana a estos dos textos: ambos abordan como tema central el amor. Por otro lado, en los dos casos es una subjetividad femenina la que enuncia este amor y construye, en ambos textos, el relato. Si bien el texto de Asturias presenta un narrador omnisciente en tercera persona, el foco del relato está puesto en la perspectiva y en los sentimientos de Lida Sal. De igual modo, el poemario de Guzmán muestra una subjetividad femenina que transita las distintas etapas del amor. Por otro lado, tanto para Lida Sal como para la voz poética que se construye en el primero poemario de Almudena Guzmán, el vínculo sentimental tiene un final desdichado. Para el personaje de Asturias el final es, como dijimos

anteriormente, la muerte, mientras que en el caso de la voz que construye en el poemario de Guzmán se trata del desencuentro amoroso y la separación. Sharon Keefe Ugalde apunta, al respecto, que:

Poemas de Lida Sal no concluye con una revelación fundacional pero los estragos del abandono en el amor sí se transforman en imágenes fantasmagóricas y oníricas que recuerdan las apariciones de Lida Sal en el lago, con la marcada diferencia de que es el amado quien perdura eternamente entre sueños. Las imágenes culminan en “Aparición compostelana”, el poema que da fin al hilo narrativo del poemario. El amante ausente — muerto— reaparece en el cuarto del sujeto poético en una visión onírica. (Ugalde 2012: 77)

Evidentemente, existen también ciertas diferencias entre estos dos personajes femeninos. Por un lado, tenemos a la Lida Sal de Asturias, y por el otro, a la voz que recorre el poemario de Guzmán. Respecto al sujeto poético del poemario de Guzmán, podríamos identificarlo con la propia autora, ya que en uno de los poemas aparece el nombre propio⁹: “Cuánto cuesta abandonarte, lavarme de tu olor, / quitarme las huellas de tu peso, / desdoblarme en otra Almudena” (Guzmán 2012: 37). La aparición del nombre propio nos lleva a revisar las distintas teorías respecto a la construcción del yo autorial y en este sentido, el concepto de autoficción propuesto por Manuel Alberca nos resulta productivo. Para el crítico, la autoficción se caracteriza porque:

Ese personaje es y no es el autor. Esta ambigüedad calculada o espontánea, constituye uno de los rasgos más característicos de la autoficción, pues, a pesar de que autor y personaje son y no son la misma persona, sin dejar de parecerlo, su estatuto no postula una exégesis autobiográfica, toda vez que lo real se presenta como un simulacro novelesco sin apenas camuflaje o con evidentes elementos ficticios. El autor de autoficciones no se conforma sólo con contar la vida que ha vivido, sino en imaginar una de las muchas vidas posibles que le podría haber tocado en suerte vivir. De manera que el escritor de autoficciones no trata sólo de narrar lo que fue sino también lo que pudo haber sido. Esto le permite vivir en los márgenes de la escritura, vidas distintas a la suya. (Alberca 2007: 33)

Cabe destacar que la definición de autoficción que propone Alberca está pensada, como la mayoría de los aportes teóricos en torno a las escrituras del yo, para el género narrativo. Merece la pena realizar una breve referencia a ciertas autoras que han abordado el estudio de estos procedimientos en la lírica¹⁰. Ana Luengo señala que: “lo importante para determinar si se da la autoficción es ver si el autor aparece como personaje en el mismo espacio en que está la voz del yo lírico, de forma ficcional y marcado nominalmente” (Luengo 2010: 265). Son interesantes, en este mismo sentido, las contribuciones de Laura Scarano, quien resalta que la

⁹El estudio del nombre propio en la poesía española contemporánea ha sido abordado por la Dra Verónica Leuci, quien ha analizado este procedimiento particularmente en la obra de los poetas Ángel González y Gloria Fuertes. Los resultados de sus investigaciones se hallan publicados en diversos artículos y especialmente en el libro que publica a raíz de su tesis doctoral: *Poetas in-versos: ficción y nombre propio en Gloria Fuertes y Ángel González* (2018).

¹⁰Resultan muy productivos, en este sentido, los aportes de Verónica Leuci quien en su capítulo “Autoficción y poesía: hacia una redefinición de la modalidad autoficticia”, contenido en el libro *Poetas in-versos : ficción y nombre propio en Gloria Fuertes y Ángel González*, propone un rastreo por los estudios de la autobiografía en la poesía, para luego dar paso a los escasos aportes teóricos en torno a la autoficción en la lírica y finalmente realizar su propia propuesta teórica, con la que abordará la obra de los autores estudiados.

aparición del nombre propio en la poesía “instala simultáneamente un pacto autobiográfico y ficcional” (Scarano 2014: 58). Finalmente, Verónica Leuci destaca que el sujeto autoficcional “se compondrá entonces en una intersección paradójica, como un personaje ‘doble’, tensado entre la escritura y la biografía, proyectando una versión compleja del poeta que, muchas veces (...) distorsiona, borrona y difumina sus perfiles referenciales en el espejo del poema” (Leuci 2018: 31).

De este modo, el procedimiento utilizado por Guzmán puede definirse como autoficción dado que, si bien hay una correspondencia entre el nombre propio de la autora y el que se la asigna al sujeto poético, lo que nos invita a identificar al sujeto poético con la Almudena Guzmán de existencia real e histórica, a lo largo del hilo narrativo que desarrolla el poemario, asistimos tanto a hechos que podrían vincularse potencialmente con la vida de la autora como a otros que definitivamente escapan de lo verosímil. Es por eso por lo que se instala, como señalara Scarano, un pacto lector que es, a la vez, autobiográfico y ficcional.

Volviendo a la comparación que establecíamos entre los personajes de Lida Sal y Almudena, una de las principales diferencias, como bien apunta Sharon Keefe Ugalde, radica en lo contextual. Mientras que Lida Sal es una mulata que habita la Guatemala rural, Almudena —la protagonista del poemario— vive en una Madrid contemporánea. Así lo vemos en el poema “Llama de lluvia maya”, cuando le dice a Juan -su amado-: “Siento que sufras bajo los cementos de Madrid / que te falte espacio para cambiar tus lágrimas por las de la luna llena” (Guzmán 2012: 28-29). Como ya señalábamos anteriormente, lo que sí comparten, a pesar de poseer una cultura diversa, es el final desdichado de su historia amorosa, aunque cabe aclarar que existen algunas diferencias también en este aspecto porque mientras que Lida Sal ni siquiera hace saber a su amado los sentimientos que le provoca, el personaje de Almudena logra concretar su amor con Juan, aunque sobre el final del poemario esta historia acabe frustrándose. Un aspecto formal que colabora, en este sentido, es la construcción de la voz femenina en cada uno de los casos dado que, como señalábamos con anterioridad, Lida Sal no nos cuenta su propia historia, es un narrador omnisciente el que nos la presenta, nos muestra sus sentimientos, acciones y pensamientos. En cambio, la Almudena que protagoniza *Poemas de Lida Sal* es dueña de su voz y encargada de “narrarnos” su propia trayectoria amorosa, desde el inicio hasta el desdichado final. Para Ugalde, el fracaso amoroso es otro modo de acercar a estas dos mujeres desde una perspectiva de género:

A pesar de la disparidad de los espacios que habitan las dos Lida Sales, Madrid urbana y Guatemala rural, las historias sentimentales confluyen. Las protagonistas no comparten clase social, ni cultura, ni etnicidad, pero sí una estructura jerárquica del género que les hacen vulnerables, dependientes, atrapadas por obstáculos que dificultan la agencia propia (...). Se transparenta el hecho de que para realizarse —sea en un contexto socio-económico o psicológico— las dos jóvenes necesitan a un hombre. La estructura vigente del género impide que asuman una posición de sujeto independiente. En ambos casos el desamor aleja a las mujeres de la realidad, una vive (ya muerta) como una leyenda y la otra se refugia en

un mundo imaginario idealizado. Se diferencian en que el personaje de Guzmán crea ella misma su refugio con su propia palabra poética, una señal que se encamina hacia una posición más autosuficiente. (Ugalde 2012: 77- 78)

En este sentido, no nos adherimos a la lectura que realiza Ugalde del poemario de Guzmán. Si bien es evidente, en el caso de Asturias, que es la propia condición de mujer de Lida Sal, sumada a su pobreza, la que la vuelve vulnerable y genera que la mulata solo pueda concebir el ascenso social a través del casamiento, es decir, a través de un hombre, esto no funciona de igual modo en *Poemas de Lida Sal*. Almudena, la Lida Sal madrileña, echa de menos al amado que ha perdido, es cierto, y lo recuerda, anhela e intenta reconstruir en sueños: “Voy a recomponerte el alma,/ voy a arrancarte la sangre coagulada de tus tendones,/ voy a besarte uno a uno los huecos que el cóndor/ ha abandonado” (Guzmán 2012: 48). Pero no consideramos que esto suponga una falta de independencia del personaje poético y aun considerando que el anhelar al amado la vuelve dependiente, esto no tendría que ver con la condición de mujer de Almudena, sino que se trata, más bien, de una actitud frente a la separación que podría ser adoptada tanto por el hombre como por la mujer. Esto se puede observar en innumerables ejemplos de la lírica amorosa, en los que la subjetividad masculina también ha expresado el desamor y la frustración. Creemos que, en todo caso, su “vulnerabilidad” está cifrada en el sentimiento amoroso que siempre genera ciertas “debilidades” y sufrimiento en todos los enamorados, independientemente del contexto en el que se desarrolle o el género de los amantes. En la enunciación del sentimiento amoroso, la expresión de dolor frente a la partida o abandono del amante, que deja al sujeto poético doliente en un rol “vulnerable”, recorre tanto la tradición culta como la lírica popular, tanto desde una perspectiva masculina como femenina, lo que nos lleva a pensar que esta dependencia del objeto amado de la que habla Ugalde no responde a la condición de género.

Antes de pasar a la construcción del amado, cabe apuntar algunos aspectos adicionales sobre la construcción de esta voz poética que recorre *Poemas de Lida Sal*, más allá de las características que la acercan o alejan del personaje de Asturias. Luis García Montero, que firma el prólogo a *El jazmín y la noche* (2012) –volumen que reúne la poesía de Almudena Guzmán—destaca sobre el poemario inaugural de la madrileña que en él ya se ven algunos de los rasgos que van a signar toda su obra poética. Para él, *Poemas de Lida Sal* constituye una especie de aviso al caminante de lo que será la producción posterior de Almudena Guzmán. Algunos de los rasgos que permanecen en toda la producción de la madrileña ya los apuntamos con anterioridad, pero nos interesa rescatar ahora los aportes de García Montero en torno a la construcción de la voz poética de Guzmán. Para el granadino, que en este sentido se encuentra en línea con los planteamientos de Hart (1994), una de las cuestiones centrales en la

poética de la madrileña es que la construcción de la propia voz está ligada, de manera indisoluble, a la presencia del otro:

Desde el principio, la poesía de Almudena Guzmán busca al otro, tiende a convertirlo en personaje de sus libros, para establecer un diálogo que rebote luego hasta su intimidad. Mirar por las ventanas de la casa, participar del espectáculo del mundo, tocar al otro y a lo otro, sirve para vivirse a uno mismo por dentro. Y esa ha sido su apuesta poética, la que perfila sus tonos, sus recursos y sus temas, su acercamiento tembloroso a la sencillez y a la imaginación. (García Montero 2012: 8)

Esta voz que se construye, entonces, como bien destacan Hart¹¹ y García Montero, en el encuentro con el otro, se perfila en *Poemas de Lida Sal* como una amante experimentada, ya que en “Mala amante” y “Desnudo en sombra” observamos que la trayectoria amorosa de Almudena tiene vivencias anteriores al encuentro con Juan: “Una pierde la costumbre de besar,/ de abrir la boca y encontrarse con otra que le regala aliento/ y sabor/ y se queda extasiada ante los ríos de leche” (Guzmán 2012: 35-36) o “Volverse a enamorar./ Besar una piel que sabe distinto,/ no encontrar puntos de referencia/ que indiquen el momento justo,/ la caricia perfecta,/ la mano compañera” (Guzmán 2012: 37) Aunque experimentada, conserva la inocencia y sorpresa de los primeros amores. Es muy interesante que se construya, a lo largo del poemario, un sujeto poético experimentado en el amor, y hasta de a momentos, cansado cuando Guzmán publica este poemario con tan solo dieciséis años. Una lectura posible de por qué la poeta elige esta configuración para la voz poética puede tener que ver con su esfuerzo por presentarse como sujeto deseante y no como objeto de la pasión amorosa masculina que, como anticipamos, es uno de los grandes cambios que se produce en la lírica que comienzan a publicar las poetisas en los ochenta. La configuración del sujeto poético de *Poemas de Lida Sal* nos enfrenta a una mujer experimentada con conflictos impropios de la primera juventud, por ende, la imagen construida por Guzmán se aleja de la típica imagen de una adolescente de dieciséis años, más ingenua y virginal.

La figura de mujer que se delinea en este poemario parece renacer en el encuentro amoroso: “las manos se te posan en mi pelo cansado/ y entonces nunca ha existido cansancio en mí;/ todo lo rompes, Juan, te estableces en mi corazón/ y allí fundas tu casa/ de guacamayos blancos, viento, sal” (Guzmán 2012: 28-29). Además, plantea el contacto con el amado como algo imprescindible, ya que la presencia del otro la completa y complementa: “me hubiera gustado tenerte allí para que me la calentaras/ con la lumbre verde de tus ojos” (Guzmán 2012: 32). Frente al fracaso del vínculo amoroso, el desgarramiento del sujeto poético es total: “Cuando el dolor se propaga por tu cuerpo/ no hay valle ni setos que lo detengan (...) un ocaso duro que te brota inconscientemente del alma/ golpeada y desangrada ya por el terrible

¹¹“In Guzman’s poetry, personal matters are often revealed through the speaker’s verbal interaction with an ‘other’” (Hart 1994: 143).

mazo” (Guzmán 2012: 38). Persiste la noción de que el fracaso del amor es responsabilidad de ambos, aunque su nacimiento se asocia a un ente divino que los excede:

Pero la ambición hizo que ampliáramos el horizonte:
 creamos un jardín demasiado barroco,
 un patio donde las hadas se hacían criadas y bien dispuestas (...)
 creyendo que de tanto exprimir la imaginación
 la haríamos abortar una idea perfecta,
 la que nos faltaba para escupir al cielo.
 Entonces vinieron las inundaciones, las ciénagas, el barro
 Pisoteando
 a nuestros dioses.
 Y quisimos volver a empezar,
 quisimos destruirlo todo, pero no pudimos
 porque una obra divina
 nunca sería igualada
 por unos pobres tendones mortales.
 (Guzmán 2012: 39-40)

Resuena, en estos versos, el concepto griego de *hybris*, que se entiende como el exceso o la desmesura que lleva a los protagonistas de la tragedia a transgredir los límites impuestos por los dioses. Como los héroes de la tragedia, los amantes que delinea *Poemas de Lida Sal*, buscan pasar por sobre la voluntad de los dioses, dado que se plantean, a lo largo de todo el poema, el deseo de no envejecer, cuestión que evidentemente va en contra del planteo natural de la vida: “Y no queríamos ser mayores, queríamos quedarnos en el recinto/ que tus dedos y mi cuello dibujaron en la retina degenerada/ del tiempo” (Guzmán 2012: 39). Este afán ubica al poema en la estela del romanticismo, dado que el sujeto poético se configura como una suerte de “yo prometeico” (Kirkpatrick), uno de los tipos de subjetividad desarrollados en el Romanticismo que plantea un sujeto que, al igual que Prometeo, alienado, transgrede los límites impuestos para conseguir su deseo. Por otro lado, la exaltación de la inmadurez frente a la edad y el pensamiento adulto es un motivo frecuente en la literatura producida a partir de la década del sesenta. La generación que no ha vivido la Segunda Guerra Mundial se enfrenta contra el orden de sus padres y abuelos, a quienes sienten que no tienen nada que agradecerles, mientras que los mayores ven a los jóvenes, que disfrutan de una recién llegada economía del consumo, como unos ingratos. Este motivo es recurrente en la obra poética de los novísimos.

Sobre el final del poemario, en “Aparición compostelana” asistimos a la construcción de una voz poética que siente nostalgia por el amor del pasado y busca, aunque lo sabe imposible, reconstituirlo: “Voy a recomponerte el alma, / voy a arrancarte la sangre coagulada de tus tendones, / voy a besarte uno a uno los huecos que el cóndor/ ha abandonado” (Guzmán 2012: 48-49). En el poema, la imagen del amado, que está herido y roto, se presenta cruzada por referencias al mundo religioso: es, por un lado, “un cristo herido, llagado de tormentas y arrugas/ infantiles” (Guzmán 2012: 48) y también un “—peregrino sin concha—/ perdido entre

las mil encrucijadas” (Guzmán 2012: 48), en una clara referencia al símbolo por antonomasia de la peregrinación a Santiago de Compostela. También cruza el poema la referencia al cuadro “El niño con paloma” de Pablo Picasso: “Y no me importa que por buscar al niño de Picasso/ te hayas suicidado de este mundo porque ya te veo volando” (Guzmán 2012: 49) y “Seremos ya los dos eternos, libres/ como la paloma que lleva el niño de Picasso en su regazo/ amoroso” (Guzmán 2012: 49). El imaginario que se crea en torno a la figura del amado se transforma radicalmente en este último poema, el amado ya no es un alquimista, dador de vida, sino que se configura como una simple aparición, un eco, una “sombra de aguaceros y espantos” (Guzmán 2012: 48), un cristo herido, un peregrino perdido, un ciego, y es ella ahora quien asume el rol creador, quien lo recompone, lo enmienda. Esta cuestión nos permite, por un lado, inscribir al poema en una larga tradición en la que el sujeto poético crea o recrea a su amado, dándole la existencia o la entidad pero, por el otro, resulta interesante que la voz poética sea quien otorga vida al amado en tanto y en cuanto, al ser el último poema del poemario, el acto performativo enunciado parece anticipar la escritura del texto, la voz poética le dará vida al amado en la poesía, *Poemas de Lida Sal* parece cerrar marcando un nuevo inicio.

Por otro lado, es interesante, si reparamos en el aspecto onomástico, que mientras al sujeto poético se lo identifica con un nombre propio que encuentra una clara correspondencia, como ya vimos, con el de Guzmán, al amado se lo llama Juan. A pesar de que “Juan” pueda haber sido un hombre real en la vida de la autora, su nombre es más elusivo, por más corriente, y cuenta con antecedentes en la literatura popular, en donde “Juan” equivale casi a cualquiera. Por otro lado, la elección del nombre “Juan” señala otro vínculo con *El espejo de Lida Sal*, de Asturias. En la primera parte del libro aparecen una serie de relatos protagonizados por distintos Juanes que se titulan “Juanantes, el encadenado”, “Juan Hormiguero” y “Juan Girador”. El primer relato, el más largo de la serie, aborda la historia de un hombre que comienza a tener sueños recurrentes con el encuentro de un tesoro, los cuales comenta a su mujer, quien lo incita a realizar aquello que ve en sueños y, aunque él se resiste al comienzo, termina cediendo. Es allí donde se encuentra con la luz mala que lo perseguirá a lo largo de su vida, llevándolo por diez años a la cárcel hasta que, sobre el final, y con la ayuda de un anciano, Juanantes logre romper el maleficio. Juan Hormiguero, por su parte, es un hombre desesperado porque su mujer se ha convertido en un cúmulo de tierra y las hormigas la están devorando. Para evitar que esto suceda, él planea convertirse en Juan Hormiguero para rescatarla y liberarla de los insectos. Juan Girador, por último, el más breve de la serie, cuenta “la historia de Juan Hun Batz heredero de la sabiduría del encantamiento de envoltorio, quien, junto con sus hermanos gemelos Giraluz y Girasombra y su padre en forma

de ‘un esqueleto blanco con movimientos de ser vivo’ acaban ocupándose de hacer girar los astros” (Ugalde 2012: 76).

En *Poemas de Lida Sal*, Juan aparece mencionado por su nombre en los poemas “Llama de lluvia maya”, “Ultimátum” y “A Miguel Ángel de Asturias”. De todos modos, al tener el poemario un claro hilo narrativo, podemos suponer que el tú amoroso que se dibuja en el resto de los poemas se corresponde con Juan, aunque no se lo mencione por su nombre. Cabe preguntarnos, entonces, cómo es la figura del amado que se delinea en este primer poemario de Almudena Guzmán, y si existe alguna correspondencia de cualquier índole con los Juanes que circulan en el texto del guatemalteco Miguel Ángel Asturias.

El amado, en el poemario inaugural de Guzmán, está descripto inicialmente desde su corporalidad. Las imágenes creadas en torno de la figura de Juan portan un fuerte sensualismo que se vincula, en general, con la naturaleza. Además, hay numerosas referencias a lo alimenticio o comestible que enfatizan la sensualidad y el aspecto corporal del vínculo amoroso. Algunos ejemplos de esto son: “Deliciosamente, a veces, toda la rosada dulzura/ se desliza por tu pan sudoroso y moreno” (Guzmán 2012: 27); “Estalla la poesía en tu piel, Juan, como la miel en un cedro/ mojado;/ te veo y eres la luz, el brote oloroso que abre las ventanas/ de un día feliz” (Guzmán 2012: 28-29); “porque a un lado está tu pecho encendido,/ las manos se te posan en mi pelo cansado/ y entonces nunca ha existido cansancio en mí” (Guzmán 2012: 28-29) o “Tus ojos/ —suave miel— /que el viento mece en las blancas colmenas” (Guzmán 2012: 27). La mirada de la voz lírica sobre el cuerpo del amado está, a lo largo de todo el poemario, marcada por el deseo. Las descripciones del cuerpo del otro, aunque portan un fuerte sensualismo, como anticipábamos y como se desprende de los versos que pusimos de ejemplo, son sutiles y siempre metafóricas y no dan lugar a un erotismo explícito.

Las referencias a la naturaleza para describir, tanto el cuerpo del amado como los sentimientos que este provoca en el sujeto poético, es una constante en este poemario de Almudena Guzmán. Este aspecto habilita una nueva conexión con el texto *El espejo de Lida Sal* de Miguel Ángel Asturias, dado que el conjunto de relatos está cruzado por las referencias a Guatemala y el país centroamericano tiene, para Asturias, un vínculo indisoluble con su exuberante naturaleza, que funciona casi como un personaje más en los relatos que constituyen este volumen. De hecho, en el “Preámbulo” con el que abre *El espejo de Lida Sal*, Asturias dice:

Y esto ocurre en un país de paisajes dormidos. Luz de encantamiento y esplendor. País verde. País de los árboles verdes. Valles, colinas, selvas, volcanes, lagos verdes, verdes bajo el cielo azul sin una mancha. Y todas las combinaciones de los colores florales, frutales y pajareros en el enjambre de las anilinas. (Asturias 1998: 5)

De este modo, aunque se repetirá en menor medida en el resto de su producción, en *Poemas de Lida Sal* Guzmán lleva al máximo el procedimiento de recurrir a imágenes vinculadas con la naturaleza para describir al amado y al amor. Si en el libro de Asturias asistimos a una auténtica fusión entre la protagonista y la naturaleza (cuando luego de su muerte, Lida Sal se convierte en parte del lago que termina acogéndola y llevando su nombre), en el poemario de Guzmán observamos una recurrencia abrumadora de imágenes de la naturaleza que lo inundan y, por momentos, nos hacen olvidar que el contexto del poemario es urbano. El procedimiento de acudir a referentes naturales para hablar de los sentimientos, y particularmente del amor, cuenta con numerosos antecedentes en la literatura, dentro de los que se destacan San Juan de la Cruz y las églogas de Garcilaso.

Otra cuestión que marca la imagen del amado que se proyecta en este poemario son los poderes sobrenaturales que parece tener Juan, que se explicitan sobre todo en el poema “Ultimátum”. Aquí el sujeto amado adquiere un matiz un tanto mágico y se lo describe como un creador o un “alquimista barato”: “Porque mira que te quiero tanto, alquimista barato” (Guzmán 2012: 30-31). Sus poderes están, de nuevo, vinculados con un diálogo y contacto estrecho con la naturaleza. Por ejemplo: que Juan sueñe con rosas, provoca que estas aparezcan en el cuarto, que lo inunden: “¡Oh, Juan, ¿por qué sueñas siempre rosas? / Ya no nos caben en la habitación, / esto no puede seguir así:/ cada día te levantas con las sábanas llenas de rosas” (Guzmán 2012: 30-31). Esa imagen sumamente original en la poesía en español parece vincularse, por un lado, con las lecturas del realismo mágico de la joven Guzmán y por el otro, establece un vínculo con el valor de la rosa para la alquimia, aspecto que recupera Jorge Luis Borges en su poema “La rosa” de *Fervor de Buenos Aires* (1923): “la rosa que resurge de la tenue / ceniza por el arte de la alquimia” (Borges 1974: 25). Pero el componente mágico no concluye allí, y así las rosas soñadas que logran materializarse en la realidad, se hallan además personificadas y bailan en la habitación:

cada día te levantas con las sábanas llenas de rosas
 y si por casualidad hacemos el amor
 no se conforman con quedarse quietas de mañana, no:
 danzan gamberras al son de los exquisitos minués
 que trazan tus dedos al vestirme.
 (Guzmán 2012: 30-31)

El sujeto poético le reclama a su amado este don, por una motivación casi banal, relativa al espacio en su apartamento. Se produce, entonces, una tensión sumamente peculiar en el poemario: por un lado, el escenario amoroso se ancla a un contexto urbano (incluso, en alguno de los poemas se hace referencia directa a la ciudad de Madrid), sin embargo, en plena ciudad, la vivencia del amor produce lo extraordinario, trae consigo a la naturaleza que desborda la escena urbana y a su vez, da lugar a la alquimia que transmuta la realidad. El

amor estalla las leyes de la lógica y sume a los amantes en un contexto que podría equipararse con el realismo mágico. Pero el sujeto poético no permanece en el terreno de la ensoñación, no mitifica los poderes del amor, sino que, con su pragmatismo, trae al amante de nuevo al aquí y ahora, buscando recuperar la vivencia de un amor urbano y cotidiano:

Desde ahora te anuncio mi ultimátum:
 una de dos, o renuncias a tu poder modificante
 de niños que cambian pañales por barcos,
 de aceituna que, porque le da la gana, se transforma en ciruela
 los domingos,
 o nos mudamos a otra buhardilla
 que tenga el suficiente espacio para meter allí todos tus
 trastos...
 ¡Porque mira que eres pesado!
 (Guzmán 2012: 30-31)

De este modo se explica el título del poema, el ultimátum refiere a abandonar sus poderes. Esta propuesta de un ser creador, que puede tener un diálogo fluido con el entorno natural, se relaciona de manera evidente, como ya advertíamos, con la concepción del realismo mágico explotada por Miguel Ángel de Asturias y posteriormente por los integrantes del *boom* latinoamericano. El hecho inexplicable de que el amado pueda crear a la naturaleza es visto con absoluta naturalidad por el sujeto poético, característica que define a la estética identificada por antonomasia con Gabriel García Márquez pero ya anticipada por autores como Alejo Carpentier o Miguel Ángel Asturias. El realismo mágico se puede vislumbrar claramente en el libro de Asturias *El espejo de Lida Sal*. Por poner solo un ejemplo, en el relato homónimo, vemos cómo el traje de perfectante porta ciertos “poderes” que generan el enamoramiento del ser amado. Pero si para Asturias este procedimiento tiene que ver en buena medida con la recuperación de la cultura maya, como bien señala Sharon Keefe Ugalde, esto está ausente en el caso de Guzmán.

Para Asturias ir más allá de lo convencional, más allá de lo reprimido, más allá de una realidad que devalúa el sueño y el mito, es redescubrir y resucitar la cultura de los antiguos mayas y su sobrevivencia en el presente.
 La realidad maravillosa que articula Almudena Guzmán es distinta a la del escritor guatemalteco; se enfoca principalmente en una relación amorosa, no en la reevaluación de una cultura marginada. (Ugalde 2012: 79)

Nos preguntábamos, anteriormente, si este Juan que delinea Guzmán en *Los poemas de Lida Sal* tiene algún vínculo con los Juanes que circulan en el conjunto de relatos del guatemalteco Miguel Ángel de Asturias. Como bien señala Sharon Keefe Ugalde, el Juan de Guzmán comparte ciertos rasgos con Juan Girador dado que “los dos tienen poderes más allá de lo racional y los orígenes de ambos se remontan a la naturaleza” (Ugalde 2012: 80). Por otro lado, el sujeto amado, además del matiz mágico que supone la creación de objetos y modificación de la naturaleza, reviste cierto aura de bondad, colabora no solo con su amada

sino también con otros sujetos como los campesinos: “y los paraguas volaron para dejar paso/ a tres mil nubes que se posaron dulcemente/ en los prados, en los cerros, en los sembrados/ para dar alegría y pan al campesino/ que se hizo arrugas de un metro de profundidad por reír tanto” (Guzmán 2012: 30-31).

Ya habiendo evaluado la construcción de amante y amado, cabe preguntarnos si existe alguna referencia adicional al texto de Asturias. En este sentido, nos es inevitable mencionar el último poema de *Poemas de Lida Sal*, “A Miguel Ángel de Asturias”. Antes de pasar al poema de Guzmán, debemos destacar que, además de los relatos ya mencionados, el libro de Asturias, desarrolla una serie de leyendas: “Leyenda de las tablillas que cantan”, “Leyenda de la máscara de cristal”, “Leyenda de la Campana difunta” y “Leyenda de los Matachines”. Por otro lado, entre los relatos de Lida Sal y los juanes, aparece además otro titulado “Quinceajú”. Algunos de los personajes de estas leyendas, como Utuquel, con “su poder creador de realidades superpuestas” (Asturias 1998: 56), aparecen mencionados también en este poema-homenaje que cierra *Los poemas de Lida Sal*. En este último poema, se elogia la labor de Miguel Ángel Asturias pero revisitando a los personajes que circulan en su narrativa, especialmente en *El espejo de Lida Sal*, y utilizando su tono e imágenes recurrentes en la prosa del guatemalteco. De este modo, el poema abre: “Eres —alfarero de máscaras y campanas difuntas—, / como aquel Utuquel, el Mascador de Luna/ llovido de cabellos verdes,/ como Juanantes el Encadenado/ que bebe aguardiente y mata” (Guzmán 2012: 50-51). En esta primera estrofa ya observamos cómo se valora a Asturias en su rol de creador refiriendo a tres de los relatos que hallamos en *El espejo de Lida Sal*: la cuestión de las máscaras y Utuquel refieren a la “Leyenda de la máscara de cristal” mientras que “las campanas difuntas” hacen lo propio con “Leyenda de la campana difunta”. Finalmente, los últimos dos versos refieren a “Juanantes el Encadenado”, relato al que ya nos hemos referido. Este procedimiento se repite a lo largo de todo el poema que, además, recupera el valor protagónico de la naturaleza de Guatemala para Asturias (“Y ya te imaginé sentado en el rocío cortante de una piedra/ dura,/ contemplando el alba nuevita de Guatemala”, Guzmán 2012: 50) y el acervo maya (“descubrí —colmada la boca de luciérnagas,/ maíz, y nudos de serpiente calcinada—/ lo mago que eras, lo mucho que te parecías a tus indios/ borrachos de compañera, angustia y plata”, Guzmán 2012: 50). Aunque a lo largo del poemario, más allá de alguna alusión paratextual que hemos marcado, no se trata la vertiente de recuperación de lo maya en la narrativa de Asturias, este poema que clausura el poemario parece reivindicar, a la vez que lo hace con el escritor guatemalteco, el valor de la civilización precolombina: “Se extiende una sábana negra de llanto;/ unos conquistadores también borrachos, pero no de marfil/ y caña,/ sino de un oscuro odio ancestral,/ acabaron con el Imperio de los mayas (...) Pero en la lucha final ellos no

verán el Sol y el mundo entero/ se llenará de Juanes Giradores y estrellas” (Guzmán 2012: 50-51).

El primer poemario de Almudena Guzmán, entonces, delinearé una historia de amor de comienzo a fin, signada por las influencias y referencias al libro de Miguel Ángel Asturias, *El espejo de Lida Sal*, y las lecturas del *boom* latinoamericano¹². El sujeto poético que parece coincidir con la propia autora, a partir de la mención al nombre propio en el poema “Desnudo en sombra” que abre el juego a la autoficción, se plantea como una amante que, a pesar de su experiencia, vive el vínculo amoroso con pureza e inocencia. Por su parte, el amado que prefigura el poemario inaugural de Guzmán presenta una serie de rasgos atípicos que lo sitúan en el terreno de lo mágico como, por poner un ejemplo, su capacidad para crear y estar en vínculo constante con la naturaleza, cuestión que choca con el contexto urbano en el que se emplaza la historia entre los amantes.

¹²Además de todo lo que hemos apuntado respecto a Asturias, hay en el poema “Para que veas”, una referencia a *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar, libro que Guzmán señala como una influencia clara durante sus primeros años:

“Pero hay dos cosas que no pienso ni dejártelas;
que no, no insistas, hombre:
la *Rayuela* de Cortázar
y tu sonrisa a las cuatro y diez de la tarde” (Guzmán 2012: 34).

4. El hijo menos querido: *La playa del olvido* (1984)

Según aclaramos anteriormente, estamos trabajando con la edición de la poesía reunida de Almudena Guzmán que se editó en 2012 bajo el título *El jazmín y la noche. Poesía reunida (1981-2011)*. Como sucede en todos los casos en los que el autor está vivo a la hora de realizar la compilación de su poesía reunida (no podemos hablar de completa porque Guzmán podría seguir escribiendo), la poeta madrileña revisó toda su obra antes de la publicación. Incorporó algunos poemas inéditos, que se hallan en la sección que cierra el volumen “Un poco de todo (1985-2006)”, pero también quitó algunos poemas que, desde una mirada madura y alejada del momento de la producción, no le resultaban logrados. En este sentido, como la misma Guzmán señala en el prólogo, *La playa del olvido* (1984) fue el más perjudicado:

No puedo decir lo mismo, y bien que lo siento, de *La playa del olvido* (1984), un libro que, como su nombre lo indica, es mejor olvidar: sensiblero, cursi, grandilocuente... Sin embargo, todas las personas que conozco y que lo han leído no opinan lo mismo, y eso me dio qué pensar, sobre todo en lo que concernía a la peliaguda cuestión de incluir o no *La playa del olvido* en esta poesía reunida. Al final he optado por la socorrida decisión salomónica del “ni pa ti ni pa mí”, que se traduce en la selección de once poemas y en la censura de los cuarenta restantes: el tijeretazo se las trae, pero mejor es menos que nada, o sea, que el silenciamiento total de este hijo no querido que me propuse en un principio. (Guzmán 2012: 18)

Por lo tanto, nuestro *corpus* respecto a este segundo poemario de Guzmán se ve reducido a los once poemas que la autora decidió conservar. *La playa del olvido*, a diferencia de *Los poemas de Lida Sal*, quizás también por la omisión de una gran parte del poemario, no mantiene un hilo narrativo o conductor. Aunque, al igual que el primer volumen de poemas de la autora, aborda como temática central el amor. La visión que propone, años después, Guzmán sobre su segundo poemario parece mostrar a la autora muy consciente de los peligros que supone una lírica amorosa muy arraigada al sentir inmediato, ligada al componente autobiográfico. La exclusión de una buena parte del poemario parece guardar relación con la necesidad de imponer una distancia entre el sentir y el escribir, Guzmán parece reafirmar con Bécquer: “Cuando siento, no escribo”.

Si anteriormente decíamos que en *Los poemas de Lida Sal* había una gran cantidad de referencias a la naturaleza, vinculadas, en parte, a su relación intertextual con el libro de Asturias, aquí las referencias al entorno natural se concentrarán en la playa, tal como se anticipa en su título. Sobre todo en los primeros poemas recogidos en esta selección, la playa del olvido es escenario protagónico y la metáfora se explota y continúa de distintas maneras: “Si notáis que vuestras sandalias se vuelven espuma/ cuando la brisa que él ha abrazado os

besa, no lo dudéis: (...) Porque ya estáis pisando las primeras caracolas/ de la playa del olvido” (Guzmán 2012: 55); “Allí te besaré una por una las estrellas que anidan en tu risa,/ el arco iris jugará al parchís con las conchas.../ en el atardecer, las olas más niñas lamerán glotonas la miel/ de la madre orilla” (Guzmán, 2012: 55) o “Planean en el azul esbozando corazones de sal,/ faros fantasmas, sirenitas de cristal” (Guzmán 2012: 56).

En cuanto a las imágenes del amante y amado que se proyectan en este poemario, lo primero que debemos aclarar es que ninguno de los dos plantea una identidad muy definida. En principio, ni amante ni amado tienen un nombre propio que los identifique. La figuración del amado es, especialmente, difícil de reconstruir dado que, a diferencia de lo que sucede en el primer poemario de Guzmán, no hay imágenes psíquicas de él y las referencias físicas se reducen a cuestiones muy puntuales. El “tú” siempre es el destinatario que permite, a su vez, el desarrollo de la subjetividad de la voz poética. De este modo, lo que observamos en *La playa del olvido* (1984) es, sobre todo, una subjetividad que desarrolla ciertos vaivenes respecto al sentimiento amoroso. El tú resulta un mero destinatario del amor y de los deseos sexuales que suscita en la voz poética. La imagen del amado es, entonces, esencialmente el cúmulo de los sentimientos que produce en la amante.

Como decíamos, el sujeto lírico o voz poética que cruza este poemario plantea distintos momentos de su vivencia amorosa. Al comienzo, observamos una fuerte intensidad y entrega hacia el amado, lo que lleva a la voz lírica a proyectar el vínculo más allá del presente, cuestión que no aparecía en el poemario anterior:

Que quiero decirte con mi nuevo aliento de aire puro y salina
que te amo, que tu olor de eucalipto mojado en mi cuerpo
se confunde con el de la retama cobijando sueños de hierba (...)
Un hijo. Y tendremos un hijo
cuando tus ojos que rigen el mundo se cierren suavemente
y tu boca de húmedo cobre resbale como una cascada
de plata sobre mi cuerpo. (Guzmán, 2012: 55)

La mención específica a la maternidad tampoco aparecía en el poemario anterior ni lo hará en los poemarios sucesivos. Como podemos observar en estos versos, las descripciones que aparecen respecto del amado son muy puntuales: se dice de él que tiene “olor a eucalipto”, y así se retoma el procedimiento típico de *Poemas de Lida Sal* mediante el cual el amado era descripto a partir de su vinculación con elementos naturales y, por otro lado, se enfatiza en el aspecto sensorial, otra cuestión recurrente en la poética de Guzmán. En este sentido, en el mismo poema, también se elogia la risa del sujeto deseado, vinculándola de nuevo al mundo natural: “Allí te besaré una por una las estrellas que anidan en tu risa” (Guzmán, 2012: 55). Además, en los versos que hemos citado previamente se señala que los ojos del amado “rigen el mundo” (Guzmán 2012: 55), lo que supone una clara referencia al

sol y enlaza con la tradición cultivada por el *dolce stil nuovo* pero ahora remplazando a la musa femenina (Beatrice, Laura) por un hombre. Por otro lado, se describe la boca del amado como “de húmedo cobre” (Guzmán 2012: 55) y se predica sobre ella que “resbale como una cascada/ de plata por mi cuerpo” (Guzmán 2012: 55). La construcción imagen, en principio con tintes surrealistas, explota el erotismo de los versos que despliegan dos campos semánticos que funcionan a la vez, enfatizando la sensualidad de la imagen: por un lado, el agua (*húmedo, resbale, cascada*) y por el otro, el relativo a los metales (*cobre, plata*) que aportan el brillo y la luminosidad que ya se anticipaban en los elementos naturales mencionados previamente (*estrellas y sol*). Además, el cobre es un metal sonoro, lo que lo iguala a la boca que emite sonidos y, por otro lado, se utiliza para realizar vasos mientras que la boca es un vaso natural. La boca anhelada puede llenarse de agua para luego resbalar sobre el propio cuerpo. Estas son todas las referencias al cuerpo del otro que aparecen a lo largo de la selección de *La playa del olvido* que Almudena Guzmán recupera en su poesía reunida.

Como se puede anticipar en los versos que citamos anteriormente, la sexualidad tiene un papel dominante, al contrario que en el poemario precedente, y el deseo de la voz lírica se explicita en numerosos pasajes. Tal como señalara Ugalde (1994) y apuntábamos previamente, una de las características más salientes de las poetas de este período es el desarrollo del erotismo femenino. En este sentido, el poema más claro de la selección es “Viaje”, en el que una escena cotidiana provoca el despertar de las fantasías del sujeto poético que anhela el encuentro sexual con su amante:

Viaje

Me tomo un vaso de leche. Pero es a ti en realidad
a quien quiero beber.
Como esta leche que humedece mis labios
así me sumerjo yo en ti,
adivinando playas y playas de plata
que guardas en lo más hondo de tus simas
para que yo me bañe en ellas y luego,
reposando en tus ojos, quede colmada de sol.
¿Es que no lo entiendes? ¿Es que voy a tener que repetírtelo
quinientas veces, testarudo?
¡Te necesito para vivir!

Exhausta, dejo el vaso en la pila.
Mi recién acabada aventura por tu cuerpo de fruta
me hace recordar ahora que, aunque sólo por unos
segundos,
me ha llenado de ti.
(Guzmán 2012: 57)

El poema construye la escena erótica poniendo en relación distintos campos semánticos que se explotan y resemantizan. Inicialmente, se despliega un campo semántico relativo a lo alimenticio, aspecto que, como veremos, aparecerá con frecuencia vinculado al erotismo en la producción de Guzmán. De este modo, los deseos sexuales del sujeto poético se expresan a

partir de verbos relacionados con la ingesta de alimentos: “Me tomo un vaso de leche. Pero es a ti en realidad/ a quien quiero beber” (Guzmán 2012: 57). La elección de la leche como aquello que se bebe y activa el deseo sexual, nos permite desplegar, al menos, dos lecturas. Por un lado, la leche puede vincularse con la lactancia y de este modo, con lo femenino y la maternidad que aparecía, como ya vimos, en otros poemas de *La playa del olvido*. Pero, en este caso, el proceso de amamantar porta cierto sensualismo que podemos vincular con la tradición pictórica religiosa pero fuertemente erótica de las vírgenes de la leche. Por otra parte, la leche puede remitir también al semen y, por lo tanto, la imagen recuperada al inicio del poema podría asociarse con la felación. Finalmente, se hace referencia al cuerpo del amado como “tu cuerpo de fruta” (Guzmán 2012: 57), lo implica, por un lado, que posee cierta dulzura y por el otro, que es algo que el sujeto poético puede y desea consumir. Podríamos, además, vincularlo con la idea de la fruta prohibida de la tradición bíblica y en este caso, el cuerpo del otro sería, a la vez, lo deseado y lo prohibido. La ingesta de alimentos funciona, entonces, como un símil del acto sexual. El poema escenifica, también, una conciliación entre lo erótico y lo cotidiano (beber un vaso de leche) que también resulta un gesto renovador.

Pero además, en este texto se construyen, una serie de imágenes asociadas al entorno natural, vinculado de nuevo esencialmente con la playa, que dibujan la escena erótica: “así me sumerjo yo en ti/ adivinando playas y playas de plata/ que guardas en lo más hondo de tus simas/ para que yo me bañe en ellas y luego,/ reposando en tus ojos, quede colmada de sol” (Guzmán 2012: 57). Retorna, como vemos, el campo semántico de la playa, que esta vez tiene un matiz positivo —ya no es la playa del olvido—, pero también el relacionado con lo luminoso (*plata, sol*) que ya se había explorado anteriormente y parece referir, a lo largo de todo el poemario, a la plenitud. El título del poema, entonces, adquiere distintos significados: el viaje es, a la vez, el recorrido de la leche que se bebe y la anhelada aventura de la mujer por el cuerpo del sujeto amado. Una última cuestión a destacar respecto a este poema, que resulta llamativa en relación con los poemas que hemos analizado previamente en *Poemas de Lida Sal*, es la absoluta dependencia que plantea el sujeto poético respecto a su amado: “¿Es que no lo entiendes? ¿Es que voy a tener que repetírtelo/ quinientas veces, testarudo?/ ¡Te necesito para vivir!” (Guzmán 2012: 57). La voz poética se plantea, entonces, en este sentido, absolutamente sometida a la existencia del amado que le otorga una suerte de impulso vital o justifica la propia vida.

Esta imagen de la amante que necesita ser captada por su amado para justificar su existencia se repite en otros poemas de la selección: “¡Ojalá mis ojos fueran como los de una corza herida/ para que tú, noble cazador, quedases prendado en ellos!” (Guzmán 2012: 59). Esta imagen recupera el cancionero popular, por un lado y por el otro, resuena aquí la

producción de Bécquer, especialmente su cuento “La corza blanca”, así como el poema de Alberti “Mi corza”, inspirado a su vez por Bécquer y la tradición. En estos versos, vemos cómo la imagen del hombre está asociada con la fuerza y la virilidad propias de la figura del cazador, mientras que la mujer se plantea como una presa que ejerce cierta atracción sobre el hombre, que en el marco del poema tiene una connotación claramente sexual. Ella, entonces, desea ser “cazada” y sometida a los intereses del sujeto amado. Estos versos también presentan un uso de la tradición y una clara referencia al “Cántico espiritual” de San Juan de la Cruz, poema en el que es una subjetividad masculina la que da voz a la esposa, que no es una mujer sino el alma, y en el que se recurre, en numerosas ocasiones, a la imagen del ciervo herido a causa del amor, así como a la caza amorosa.

Otra cuestión que resulta interesante en los escasos poemas que tenemos de *La playa del olvido* (1985) es que el amor aparece, en algunos de los textos, vinculado a una existencia cotidiana y urbana. Complementando a los poemas que refieren a la playa del olvido, hay otra serie de poemas en los que hay referencias a sitios habituales de la vida en la ciudad: la Plaza Mayor, el metro, la calle, el autobús, Madrid, el Viaducto. El amor aparece en estos textos como algo más dentro de la vida cotidiana. Así, por ejemplo, la Plaza Mayor aparece en un poema en el que el sujeto poético recupera una vivencia puntual junto a su amado, un día cualquiera de noviembre en Madrid: “Amor mío ¿te acuerdas de la Plaza Mayor?/ Era noviembre. Y el sol chapoteaba en el empedrado/ que, ayudado por el cielo, se convertía en cristales de agua/cuando tus dulces pies se paraban en seco a besarme” (Guzmán 2012: 58). El amor es una experiencia más dentro de la vida cotidiana, urbana: “Esta mañana, el helado y marchito sol de enero/hizo estragos en mis ojos./ Por él, vi con más intensidad a esa gitanilla en manga corta/ que pedía junto al metro,/ tuve plena consciencia de lo arduo de nuestro amor” (Guzmán 2012: 62). Estas cuestiones nos permiten vincular a la producción de Guzmán con el grupo poético de la otra sentimentalidad o de la poesía de la experiencia, cuyo representante más renombrado es el granadino Luis García Montero. Esta estética se propone “trasladar al lenguaje lírico no solamente la experiencia vivida sino también las emociones y reflexiones asociadas a ella (...) Se observa, además, —en sus inicios— una recuperación del realismo que no busca sino reflejar la conflictiva sociedad urbana contemporánea, las nuevas formas de vida” (Puig Andrés 2006: 10). Además, la “otra sentimentalidad” configura al yo lírico como una construcción retórica que reivindica la calidad ficcional de la poesía (género en el que a menudo olvidamos esta categoría de la ficción), y la realidad histórica —en un sentido marxista— del autor y de su obra. Detrás de esta dimensión histórica (y casi materialista-histórica) del poema está la lectura y el magisterio de Juan Carlos Rodríguez, catedrático de la Universidad de Granada enormemente influyente en García Montero, Egea, Álvaro Salvador, Joaquín Sabina, entre otros. A pesar de que Guzmán señale, como

apuntamos anteriormente, que su obra se escapa de la categoría de “poesía de la experiencia”, es innegable que muchos de los rasgos de esta estética están presentes en su obra poética en general y especialmente en su lírica amorosa.

Otra cuestión que nos permite enlazar la producción de Guzmán con otras voces de la poesía española es la revisitación del tópico de Quevedo “amor constante más allá de la muerte” en uno de los poemas de la selección de *La playa del olvido*. El sujeto lírico expresa su deseo sexual hacia su amado, inicialmente en presente (con un marcado “ahora mismo”) pero este luego sobrevuela tiempos futuros (la vejez y posteriormente, la muerte). En todas las etapas, el deseo y el amor se mantienen intactos y funcionan como sostén de la voz poética:

Mis manos, tan difuminadas como las bailarinas
de Degas,
quisieran ahora mismo revolotear en tu cuerpo
para siempre.
Y entonces sí que la juventud sería verdaderamente
una edad de ilusión,
y a mi vejez —aunque ya con la risa rota y ajada—
no le importaría agonizar en ese lunar tan lindo
que se había inventado en tu cadera años atrás
porque nunca se daría cuenta de su inexistencia.

Porque la muerte a tu lado no pasaría de ser un fastidioso
contratiempo del día.
(Guzmán 2012: 61)

Un último punto que llama nuestra atención respecto a la voz poética que se construye en *La playa del olvido* es la visión fuertemente pesimista que adopta el sujeto en los últimos dos poemas de la selección. A diferencia de lo que ocurría en *Poemas de Lida Sal*, esta visión negativa no tiene que ver con el abandono por parte del amado, porque, aunque el vínculo se plantea algo conflictivo (como se anticipa en “Deslumbramiento sombrío”: “Tuve plena consciencia de lo arduo de nuestro amor”, Guzmán 2012: 62), persiste hasta el final del poemario, como podemos ver en el poema que cierra la selección “Carta incompleta”, dirigida al amado. En *La playa del olvido*, el punto crítico parece estar en el vínculo que se establece entre el sujeto poético y el mundo, al que la voz lírica parece no pertenecer. De este modo, en “Vista nocturna” se plantea un entorno natural idílico, con descripciones hiperbólicamente bellas y armoniosas: “La luna parece un blanco niño/ deslizándose por la alfombra mágica/ de la montaña” (Guzmán 2012: 63). El uso de subjetivemas (*suavísimas, delicadamente*) lleva al máximo la descripción de un contexto apacible: “El pueblo se inunda de suavísimas luciérnagas/ que emanan delicadamente de las casas lejanas/ a mi balcón” (Guzmán 2012: 63). Frente a este mundo armónico, el sujeto poético tiene sentimientos negativos. De este modo, la última estrofa, en la que el tono cambia completamente, explicita este desacuerdo entre este mundo descrito de manera idílica y los sentimientos de la propia voz lírica: “Todo

es hermoso menos el resto de la noche./ Mi corazón es el resto./ Y el resto es soledad, insomnio y silencio./ Nada más” (Guzmán 2012: 63).

El poema más explícito en este sentido es “Carta incompleta”. Como ya había hecho en *Poemas de Lida Sal* en el poema “Carta”, que tenía un tono completamente diferente, Guzmán retoma aquí el género epistolar y construye, desde su estructura, el poema. El paratexto del poema que cierra la selección nos anticipa el final abrupto del texto que, como veremos, se construye de un modo “performativo”, en donde las interrupciones e incisos que parecerían irrumpir su composición en realidad quedan integradas en la misma. El destinatario, como ya señalábamos previamente, es el amado, y se inicia el poema con el comienzo formulaico del género epistolar: “Hola cariño: ¿Qué tal estás?” (Guzmán 2012: 64). Sin embargo, a diferencia de lo que el lector puede imaginarse por el comienzo, este poema de Guzmán dista mucho de ser un ejemplo de carta de amor. “Carta incompleta” es, en un comienzo, una enumeración de una rutina absolutamente habitual y urbana —y esto podemos enlazarlo con la poesía de la experiencia— pero en la rutina planteada aquí, todo sale mal, todo falla: “Empiezo por decirte que hoy me levanté/ como si hubiera compartido la cama/ con un muerto,/ que se me quemaron las tostadas,/ que, nerviosa,/ he roto la cremallera del *jeans*/ mientras pensaba en ti y en mí paseando solos,/ los dos juntitos, por la playa del olvido” (Guzmán 2012: 64). La frustración de la voz poética se exalta e intensifica con el ingreso de vocabulario soez, cuestión que no había aparecido en el poemario anterior. La ira permite que todo ingrese en el poema: “Luego vino el metro, y el autobús,/ y la puta que los parió a todos,/ dispuestos a estrangularme inmisericordes/ con su asquerosa tenaza de humo...” (Guzmán 2012: 64). Los objetos del mundo cotidiano, el metro y el bus, personificados, parecen arremeter contra el sujeto poético. El poema corta la descripción de la rutina frustrada con una pregunta retórica que genera un cambio de ritmo en el poema: “¿Qué, amor mío? ¿Nos pegamos un tiro?” (Guzmán 2012: 64). El vocativo “amor mío” que refuerza el destinatario de esta carta incompleta resulta absolutamente anticlimático con el planteamiento que propone el poema. El resto del poema será, entonces, una enumeración de propuestas para ejecutar el suicidio: “Si es por la pistola, tranquilo, que ya la conseguiremos.../ o si no, espera, espera, un momento: ¿Sabes lo que vamos a hacer/ ya que el mundo no nos puede ver ni en pintura?” (Guzmán 2012: 64). Como se puede apreciar en estos versos, el tono de esta segunda parte del poema se vuelve mucho más conversacional, implicando en mayor medida al destinatario. Además, se refuerza la hostilidad del mundo que ahora no solo implica al sujeto poético sino también al amado. El poema cierra con unos versos en los que vale la pena reparar: “Tú te vienes a Madrid y después de una buena cena/ de besos y estrellas nos tiramos por el Viaducto, hasta.../—¡Hala! ¡Ya están las malditas lágrimas/ invadiéndome el folio! —/bueno, pues como te iba diciendo,/ HASTA QUEDARÍA

POÉTICO” (Guzmán 2012: 64). En principio, debemos apuntar que se refuerza el entorno urbano que está presente en todo el poemario con la referencia concreta a Madrid. Por otro lado, hay una nueva propuesta para efectuar el suicidio que se ve interrumpida por la estructura entre guiones, que funciona como algo dicho por lo bajo, en tono menor, que explicita la angustia de la voz poética mientras concluye esta carta incompleta. En este sentido, se plantea como opción un sitio de la ciudad de Madrid que porta una gran tradición en materia de suicidios dado que fueron muchas las personas que, a lo largo de la historia, se han quitado la vida allí. En cuanto a la tradición literaria, nos remite a *Luces de Bohemia* (1920) de Ramón Valle Inclán, en donde el personaje de Max Estrella le propone a Don Latino tirarse por el Viaducto: “Latino, vil corredor de aventuras insulsas, llévame al Viaducto. Te invito a regenerarte con un vuelo” (Valle Inclán 2017). Por último, el verso final, en mayúsculas, que plantea el posible suicidio junto con su amado como algo que “quedaría poético” constituye claramente un gesto irónico a la tradición amorosa en la cual los amantes se mantienen unidos aún en la muerte, siendo evidentemente los dos ejemplos más claros Píramo y Tisbe y Romeo y Julieta.

5. El amor entre libros: *Usted* (1986)

Usted (1986) es, sin dudas, el poemario más conocido y estudiado de Almudena Guzmán. Como ya preludiaba *Poemas de Lida Sal*, mantiene una línea narrativa en la que se cuenta el amor entre una joven estudiante universitaria y su profesor, algunos años mayor, a quien todo el tiempo se denomina como *usted*¹³ en un gesto que vuelve totalmente peculiar al poemario de Guzmán, ya que mientras el “tú” es comúnmente utilizado en la lírica amorosa, el uso de *usted* es atípico. El poemario se encuentra dividido en cinco secciones que transitan las distintas etapas de la relación amorosa que, como señala Horno Delgado, van “desde la constatación del otro en el universo de la voz lírica hasta la indiferencia emocional (...) es la historia de una decepción, de un aprendizaje del desamor” (Horno Delgado 1994: 56). Como señalara Roland Barthes en *Fragmentos de un discurso amoroso*: “Todo episodio amoroso puede estar, por cierto, dotado de un sentido: nace, se desarrolla y muere” (Barthes 1977: 20), y este es el proceso por el que nos lleva Guzmán en *Usted* (1986). La organización del poemario no solo nos permite observar una característica de la poética de Guzmán que resulta común también a otras poetas de su generación, sino que, a la luz de las palabras de Barthes, nos muestra que somos seres narrativos y el modo en el que percibimos y/o construimos nuestras emociones está sometido a las reglas de cualquier relato. Porque hablar de amor es también y, sobre todo, contar una historia, Guzmán apelará a una estructura narrativa clara que hace que podamos leer este poemario casi como si se tratara de una novela.

5.1. *Acariciándote los ojos*¹⁴: conociendo a usted

En la primera sección del poemario, se describen los momentos iniciales del acercamiento entre el sujeto poético y *usted*. De este modo, en este primer grupo de poemas se delimita el contexto en donde estos dos sujetos se encuentran por primera vez y se presentan las primeras caracterizaciones de amante y amado. Como anticipábamos, el contexto en el que sucede el encuentro entre los amantes es la universidad, en donde *usted* es profesor del sujeto poético. Se plantea, en un primer momento, un vínculo asimétrico entre amante y amado, dado que él tiene una posición de “poder”, al menos desde el vínculo

¹³“Usted, título del poemario, representa al hombre elegido, al deseado. Representa al supuesto tú estableciendo así una lejanía, una distancia y un respeto o reverencia cargados de connotaciones plurisémicas” (Horno Delgado, 1994: 56).

¹⁴“Si cuando vas a citar *yo siempre estoy triste/ él se anticipa y acariciándote los ojos dice que le encanta/ tu alegría*” (Guzmán, 1986: 80).

pedagógico que los une, sobre ella, y también, evidentemente, una posición de magisterio que a continuación comentaremos. Son numerosos los versos de esta primera sección que dan cuenta de este vínculo que une a amante y amado en el ámbito educativo; por citar solo algunos: “Y contengo como puedo este alud de labios/para no abalanzarme sobre su nuca/ mientras guarda, de espaldas a mi sombra creciente,/ unos papeles en la carpeta” (Guzmán 2012: 73) o “Y en ese mismo momento/ —los libros, cómo no, resbalaron patosos desde la falda/ hasta el suelo—/ se volvió a mirarme” (Guzmán 2012: 81). En este sentido, cabe destacar también la dedicatoria del libro “A usted en obediencia” que refuerza, por un lado, esta relación jerárquica y por el otro, habilita una lectura irónica. Cabe destacar que el vínculo amoroso entre alumna y profesor cuenta con numerosos precedentes en el imaginario cultural, pero uno de los más interesantes en este sentido es la historia de Abelardo y Eloísa, ya que aquí se visualiza la relación profesor-alumna y se plantea un amor que, a diferencia de lo planteado en el poemario de Guzmán, persiste y resiste aún a la separación de los amantes. La interpretación que propone Asunción Horno Delgado sobre este vínculo resulta sumamente interesante dado que la crítica enlaza esta relación entre alumna-profesor con la tradición del amor cortés. De este modo, Asunción Horno señala:

Si por una parte pone de manifiesto la relación académica autoridad/sometimiento, por otra, se establece una evocación transgresiva de la tradición renacentista del amor cortés al ser la dama, en nuestro caso, la que rinde pleitesía al caballero. Se establece un misticismo de la lejanía, un panegírico del distanciamiento en las relaciones para mantener encendido el erotismo entre los cuerpos en deseo. (Asunción Horno 1994: 57)

En esta sección inicial, se explicita el deseo que el sujeto poético siente por *usted* que lleva a la mujer, como bien señala Horno Delgado, a la “inmovilidad en la voz lírica” (Horno Delgado 1994: 57). Esto puede verse claramente en el texto que abre el poemario:

Usted se inmiscuye en mi bufanda
desde un aura blanquísima que me reverbera los labios.
No me muevo,
no fumo
—quizá a su silencio le moleste esa arruga en la nieve—
y sólo cuando marcha me doy cuenta
de que he estado aguantándome el pis todo el rato.
(Guzmán 2012: 71)

El deslumbramiento que provoca la visión del amado en ella la vuelve inútil, inmóvil, silente y de este modo, enfatiza la asimetría de la relación en su etapa inicial, dado que el sujeto poético se presenta incapaz de accionar, lo que podríamos calificar como una reacción infantil. El último verso del poema, claramente anticlimático, rompe la atmósfera que se había creado, trayendo a él un componente vulgar, en la línea con la antipoesía¹⁵ desarrollada por el

¹⁵El término antipoesía comienza a utilizarse luego de la publicación del poemario *Poemas y antipoemas* (1954) del chileno Nicanor Parra. Este término se utiliza para denominar a aquellos poemas en los que puede ingresar

chileno Nicanor Parra. Además, introduce cierto componente humorístico y desmitificador que corre a la amada del lugar de la dama pura del *dolce stil nouvo* para presentarla como una mujer común y corriente, con necesidades fisiológicas que aparecen en los peores momentos.

Para Horno Delgado el verso final de este poema muestra:

un carácter de vulgaridad inusitada. Esta ruptura de los cánones estéticos (...) aspira a la constatación de la experiencia emocional de la distorsión. Por lo tanto, la condensación de elevación sensual y cotidianeidad biológica en un mismo poema es un elemento clave en la emanación de la eroticidad textual (Horno Delgado 1994: 57).

Como anticipábamos, no hay encuentro en esta primera sección, y de este modo desfilan las fantasías que provoca el profesor en su alumna, sobre todo vinculadas al recuerdo de su voz, como ya veremos más adelante. En esta primera parte, entonces, el vínculo amoroso se basa esencialmente en lo que desea e imagina el sujeto poético: “Soñando, / tibia su lengua para mis pestañas que renacen. / Ilusoria blancura de los dientes al mártir contraluz/ de su sangre y de sus labios” (Guzmán 2012: 77). El encuentro amoroso entre *usted* y el sujeto poético no se lleva a cabo. El fracaso se explicita sobre el final: “y a mí me ardían las uñas cuando nos despedimos/ en la parada del autobús. / Ni un solo beso” (Guzmán 2012: 83). Sin embargo, en algunos poemas se muestra un intercambio de miradas que anticipa la concreción del amor que llegará en otras secciones del poemario: “Y me complace que usted,/ como quien no quiere la cosa,/ haya fijado el barniz de sus ojos en mis piernas” (Guzmán 2012: 74); “Y hoy/ —mientras los dos nos mirábamos de reojo,/ cada uno en un extremo de la barra—,/ mi guedeja más anarquista/ ha optado definitivamente por afiliarse a sus ojos” (Guzmán 2012: 76) o más adelante: “Y en ese mismo momento/—los libros, cómo no, resbalaron patosos desde la falda/ hasta el suelo— / se volvió a mirarme” (Guzmán 2012: 81). La mirada se construye, entonces, como primera forma del amor. En este sentido, y retomando la lectura de Horno Delgado, el modelo propuesto por *Usted* sigue las etapas del amor del amor cortés. Así, el primer contacto entre los amados se produce en la contemplación o *visus*. En palabras de Georges Duby, en el modelo de amor cortés:

Todo comienza con una mirada furtiva. La metáfora es la de una flecha que penetra por los ojos, se hunde hasta el corazón, lo abrasa, le lleva el fuego del deseo. A partir de ese momento, herido de amor (es preciso prestar atención al vocabulario: “amor”, en su sentido exacto, designaba en esa época el apetito carnal), el hombre no sueña ya con otra cosa que con apoderarse de esa mujer. (Duby 2012: 12)

todo: lo marginal, lo sucio, lo vulgar. O como diría Pablo Neruda en su manifiesto “Sobre una poesía sin pureza”: “Así sea la poesía que buscamos, gastada como por un ácido por los deberes de la mano, penetrada por el sudor y el humo, oliente a orina y a azucena salpicada por las diversas profesiones que se ejercen dentro y fuera de la ley. Una poesía impura como traje, como un cuerpo, con manchas de nutrición, y actitudes vergonzosas, con arrugas, observaciones, sueños, vigilia, profecías, declaraciones de amor y de odio, bestias, sacudidas, idilios, creencias políticas, negaciones, dudas, afirmaciones, impuestos” (Neruda 1938: 5).

La segunda etapa del amor prevista por el modelo del amor cortés, es decir, la conversación o *alloquium* también tiene su lugar en esta primera sección del poemario. En un contexto áulico, se establece el primer contacto entre los amantes: “usted descubre mi arrinconada existencia/ Le hablo con la sorpresa de no sorprenderme/ al tocar una ardilla” (Guzmán 2012: 73) o “Si cuando vas a citar *yo siempre estoy triste*/ él se anticipa y acariciándote los ojos dice que le encanta/ tu alegría” (Guzmán 2012: 80).

Hemos señalado, entonces, que el amado se encuentra en una posición de superioridad que nos permite hermanarlo con el modelo propuesto por el amor cortés. Cabe preguntarnos, entonces, además de esto, cómo son las imágenes de amante y amado que se proyectan. Como ya hemos observado en la producción anterior de Guzmán, las referencias físicas son escasas y en general, respecto al amado, se encuentran asociadas a los efectos que este provoca en el sujeto poético y no a la objetividad de los rasgos en sí. Lo mismo sucede, en este caso, con la figuración que se crea en torno a *usted* en esta primera instancia del poemario: las referencias que aparecen respecto a su apariencia son escasas. Una de las cuestiones que más destaca respecto al profesor del que el sujeto poético se enamora es su voz. La voz, escuchada durante las clases, en un discurso académico y para el público general, se vuelve un recuerdo íntimo y personal que ella recupera en soledad. Esta genera, de este modo, un sinnúmero de fantasías: “Pero todo lo que hable es una mano enguantada/ por mis medias. / (Desnuda, froto su voz contra las caderas de la sábana/ para no dormirme tan triste)” (Guzmán 2012: 72). En algún punto de esta primera sección también se hace evidente la diferencia de edad entre amante y amado y se incorpora, de esta manera, un rasgo físico a *usted*: “Señor,/ usted no lo sabe/ y sin embargo sus arrugas,/ tersándome la mañana,/ me han obligado a iniciar una huelga de novios/ desde que lo conozco” (Guzmán 2012: 76). Estos versos que, introducen nuevamente un tono humorístico, nos muestran al sujeto poético menos inocente o infantil que como se mostraba en un comienzo, ya que dan cuenta de que tiene cierta experiencia (cuestión que ya aparece en los poemarios anteriores de Guzmán) en materia amorosa. Finalmente, en algún pasaje se hace mención a la belleza física del amado: “Volvemos a comer juntos./ Este hombre cada día más guapo y a ti te rebasan las ojeras” (Guzmán 2012: 80). Pero, como podemos observar, ninguna de las referencias a la apariencia física permite que generemos una imagen clara del hombre amado, se enfoca más bien en los efectos que su presencia produce en la joven estudiante. Por otro lado, es interesante la imagen que presentan estos versos sobre el propio sujeto poético ya que presentan una imagen desmitificadora de la mujer que, en tanto objeto de deseo, se presenta menos deseable que él.

Finalmente, antes de pasar a la segunda etapa de este amor, cabe reparar en la figuración que se propone sobre el propio sujeto poético dentro de esta primera sección del poemario. La imagen de sí que se plantea aquí es la de una mujer que se siente “poca cosa” y se avergüenza

ante la presencia del amado, quien, de a momentos, incluso le genera cierto temor (en el cuarto poema se dice: “Esto ya va mejor./ Ya no le tengo miedo”, Guzmán 2012: 74). Su disconformidad con la propia imagen, que la lleva a sentirse menos, aparece varias veces en los poemas de esta primera sección: “Justo el día en que llevo gafas y un jersey horroroso/ usted descubre mi arrinconada existencia” (Guzmán 2012: 73) o el ya citado “Este hombre cada día más guapo y a ti te rebasaban las ojeras” (Guzmán 2012: 80). A lo largo del poemario, veremos cómo la imagen que la mujer tiene sobre sí misma va mutando, a la vez que se modifica el vínculo que establece con su amado. Llegaremos, sobre el final del poemario, a una construcción de lo femenino que se muestra segura de sí misma. Pero esta primera figuración resulta interesante ya que nos permite visualizar cómo la autora delinea una imagen femenina que se aleja de los estereotipos clásicos y se rebela contra la aparente “perfección” que la tradición literaria atribuye a la mujer en tanto objeto amoroso. Cuando la mujer deja de ser musa y pasa a tomar la palabra para nombrarse, cuando se construye en sujeto deseante se ponen de manifiesto las torpezas, inseguridades o defectos. De este modo, se libera, de algún modo, de asumir el rol de objeto amoroso ideal y puede construirse como una subjetividad plena, con defectos y virtudes.

5.2. *El olvido está lleno de memoria*¹⁶: la ausencia

Como bien señala John Wilcox, en la segunda parte del poemario “el “Usted” o “Señor” (con mayúsculas, las dos palabras) está ausente” (Wilcox 1990: 111). Este uso de *usted* que reviste una relación de jerarquía o de distancia entre el sujeto amante y el amado, podría asociarse al *midons* (*meus dominus*), término con el que se denomina a la amada en la lírica provenzal. Los diez poemas que componen esta segunda sección dan cuenta de la partida de *usted*, que se genera, según se desprende del texto, por el cese de la actividad universitaria que lo reunía con esta joven mujer. Recordemos que, hasta el momento, no había más que miradas y alguna conversación aislada entre la voz poética y *usted*. Sin embargo, la ausencia del amado genera un quiebre en el sujeto poético. Como bien apunta Anita M. Hart: “The second section of the collection reveals the frustration of the speaker, infatuated by someone who has barely noticed her. Addressing the not-yet-present object of desire, she states” (Hart 1994: 146). Habita esta segunda sección una mujer que echa de menos el contacto diario con el amado y que, aunque al comienzo parece estar dispuesta a olvidar, se ve asaltada de manera constante por el recuerdo. Porque para ella, como diría Mario Benedetti, el poeta uruguayo, “el olvido está lleno de memoria”. Analizaremos el recorrido que se realiza en esta segunda

¹⁶Título del poemario que publica en 1995 el poeta uruguayo Mario Benedetti. Proviene también de los siguientes versos del poema “Ese gran simulacro” que pertenece a este poemario: “el olvido está tan lleno de memoria/ que a veces no caben las remembranzas/y hay que tirar rencores por la borda”.

etapa del poemario para delimitar cómo avanza, a lo largo del texto, la construcción del tú (o más bien, debiéramos decir del *usted*) y del yo.

El verso que abre esta sección explicita la ausencia: “Usted se ha ido” (Guzmán 2012: 87). Sin embargo, este primer poema lejos está de ser un recuerdo lastimoso porque, por el contrario, propone a una mujer que hace frente a una ausencia que le provoca tristeza, pero con la que sabe y puede lidiar. De este modo, también en el primer verso se dice: “Pero tampoco conviene dramatizar/ las cosas” (Guzmán 2012: 87). La elección del verbo dramatizar resulta interesante ya que presenta cierta ambigüedad semántica porque refiere, a la vez, al exceso de pasión o sufrimiento y a la “dramatización” teatral en la que se puede incurrir al exagerar los sentimientos. Así pues, nuevamente, vemos un distanciamiento respecto de los sentimientos que se están exponiendo porque, aunque si bien mantiene un tono sentimental, de pronto, se interrumpe con un inciso hecho desde el presente, no desde el “yo” protagonista y sufriente, sino desde el “yo” enunciador y ya dueño del relato. La idea de restarle importancia, desde el comienzo, a la ausencia del amado y de algún modo, de convencerse de que basta consigo misma, va ir tomando cuerpo a lo largo del poema. Mediante una estrofa impecable, que trabaja el recupero de la autoestima de esta mujer en vínculo con su indumentaria, se ejemplifica y confirma que, aún cuando la ausencia duela, ella resiste: “Cuando salgo a la calle, / aún me quedan muchas tapas risueñas en el tacón,/ y mis medias de malla consiguen reducir la cintura/ de la tristeza/ si su ausencia va silenciándome en una resaca de escarcha” (Guzmán 2012: 87). Estos versos resultan interesantes desde varias perspectivas. En principio, algo que llama nuestra atención en la primera sección de este poemario es la cantidad de referencias que hay a la vestimenta, tanto a la de ella como a la de él. En general, en la primera parte, las menciones a la indumentaria de ella colaboran con esa imagen negativa que delinea sobre sí misma, ese sentirse “poca cosa” que apuntábamos con anterioridad. Bufandas, jerséis, zapatos de bruja esconden el cuerpo de esta joven que busca los ojos de usted, al que, en cambio, se describe con ropa elegante (“Hoy llevaba una corbata de gavilanes¹⁷/ en mi tono preferido de azul”, Guzmán 2012: 75). La indumentaria vuelve a aparecer en el primer poema de la segunda parte, pero esta vez ya no se trata de ropa que esconde al cuerpo femenino, sino de elementos que lo exhiben. Los elementos seleccionados (tacones, medias de malla) que poseen cierta tradición en el fetichismo, explotan la sensualidad de esta mujer que parece ir ganando confianza en sí misma, aunque aquí, los tacones y las medias no son más que para ella misma, ya que no son exhibidos al amante ni a nadie en particular. Parece como si la indumentaria que eligió para salir a la calle fuese, en parte, la responsable de este cambio de actitud. Como bien señala Asunción Horno Delgado: “La ropa aparece interconectada con las emociones. La voz lírica

¹⁷El gavilán es un ave de presa que tiene una gran tradición en el amor cortés.

se apropia de los elementos erotizantes presentes en el estadio anterior de la relación para convertirlos en agentes de satisfacción propia” (Horno Delgado 1994: 62). De este modo, es en el tacón donde “quedan muchas tapas risueñas” (Guzmán 2012: 87) y son las medias de malla las que consiguen “reducir la cintura de la tristeza” (Guzmán 2012: 87). Esta personificación de la tristeza resulta interesante dado que lleva al sentimiento al terreno de lo femenino.

Finalmente, nos gustaría reparar en la preciosa definición que encuentra Guzmán para definir la ausencia del amado: “su ausencia va silenciándome en una resaca/ de escarcha” (Guzmán 2012: 87). La ausencia provoca, entonces, que el sujeto poético se apague lentamente, cosa que como ya vimos revierte en los primeros versos del poema. La ausencia se define, entonces, como una resaca, es decir, como la corriente que lleva al mar hacia adentro después de las olas, y la escarcha, en este sentido, podría vincularse con la espuma. De este modo, Guzmán recuperaría aquí las imágenes que desarrolló y explotó en su anterior poemario, *La playa del olvido*. Esta caracterización otorga aún mayor dramatismo a la ausencia del amado, de la que de todos modos el sujeto lírico se repone, por supuesto en un tono nuevamente desdramatizador, coloquial: “O sea, que no estoy tan mal” (Guzmán 2012: 87). Sin dudas, el uso del “tan” implica necesariamente que, aunque en vías de mejorar su situación, ella sigue sufriendo la ausencia de *usted*. Finalmente, los versos que cierran el poema refuerzan con una imagen perfecta lo que el poema venía trabajando respecto a la autoestima y la seguridad que adquiere ella: “Porque yo podré ser de vez en cuando un eclipse. / Pero nunca un eclipse sin sangre de luz” (Guzmán 2012: 87). Es decir, la luz propia, el brillo que la caracteriza persiste aún ante la ausencia de su amado.

Siguen a este poema inicial otros dos en los que el recuerdo de usted asalta a esta mujer que, poco a poco, va perdiendo la determinación inicial. En el segundo poema de la sección, el recuerdo abre el poema: “Su recuerdo es como la fe de aquella infancia, / rota al mismo tiempo que mis braguitas/ en el último tobogán” (Guzmán 2012: 88). El primer verso del poema, por un lado, abre cierto campo de ingenuidad y pureza en relación con el recuerdo del mundo infantil, terreno que va explorarse no solo en este sino también, como ya veremos, en el siguiente poema de la sección. Sin embargo, el aura vinculada a la niñez parece estallarse y romperse con los versos que siguen. La imagen evidencia el paso abrupto, casi sin que el sujeto lo perciba, de la infancia a la edad adulta. En este sentido, es destacable el uso del adjetivo “último” previo a tobogán ya que genera una imagen perturbadora: el fin de la infancia está delimitado por un evento puntual pero que no registramos, siempre hay una última vez, aunque no tengamos consciencia de lo que lo sea. Resuenan, en este sentido, los versos de Borges en “Límites”: “Si para todo hay término y hay tasa/ y última vez y nunca más y olvido/ ¿Quién nos dirá de quién, en esta casa, sin saberlo, nos hemos despedido?”

(Borges 2011:146). La imagen también evoca la pérdida de la virginidad mediante la rotura que se vincula, de nuevo, con una prenda de ropa. Al igual que el momento puntual de la ruptura de braguitas en el tobogán, momento que el sujeto poético marca como el quiebre de la fe en la infancia, el recuerdo del amado quiebra la ilusión inicial. Los versos siguientes parecen encargarse de explicar el símil que creó la primera estrofa y siempre refiriéndose al recuerdo, señalan: “No duele, sólo desespera un poco” (Guzmán 2012: 88). Este verso resulta interesante ya que invierte lo esperado, dado que “desesperar” parece más grave que “doler” y es, a su vez, menos cuantificable. La comparación retorna al poema porque todo el texto parece constituir, al fin, un intento por explicar cómo el recuerdo del amado afecta al sujeto poético, de ahí los símiles con el mundo infantil del comienzo y este segundo que vuelve a asociarse a la vestimenta, elemento que, como apuntábamos antes, adquiere un papel destacable en este poemario. Así, el recuerdo desespera un poco “igual que esas faldas/ cortas después de la fiebre” (Guzmán 2012: 88), referencia que parece tener un claro matiz sexual que se contrapone con la imagen infantil que abre el poema. El verso que cierra rompe con el objetivo de buscar la explicación al recuerdo del amado. Por primera vez en el poema, aparece un verbo en primera persona del singular (*rebaño*) que vuelve el foco en el sujeto poético, borrado por el asfixiante recuerdo del amado (la única marca de primera persona era, al momento, el posesivo “mis” de “mis braguitas/ en el último tobogán”, Guzmán 2012: 88). El sujeto poético asume, entonces, una especie de rutina o de tarea diaria con respecto al recuerdo, en una acción realizada a repetición, con un cuidado casi maternal: “Y lo rebaño cada día con pan dulce” (Guzmán 2012: 88). Como ya hemos apuntado, lo alimenticio vuelve a ligarse aquí con el sentimiento amoroso. Para Horno Delgado, la elección de este verbo “manifiesta una multiplicidad sinestésica de actitudes con respecto a Usted. La relación se elabora como un plato delicioso que se apura hasta no quedar nada” (Horno Delgado 1994: 62). Otra lectura posible es que el pan dulce suele ingerirse en la merienda, comida asociada por antonomasia a la infancia, lo que continuaría con la imagen que abre el poema. El recuerdo del amado, entonces, no solo persiste, sino que parece ser algo que merece un cuidado y un esmero por parte del sujeto poético que se niega a dejarlo de lado.

El mundo infantil vuelve a aparecer en el poema siguiente en el que resuena *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar, libro que fue fundamental en la formación de la joven Almudena Guzmán¹⁸. A nuestro modo de ver, el texto cortazariano aparece en dos sentidos. Inicialmente, el más claro, es la referencia al propio juego de la rayuela que se vincula con la posibilidad de ver al amado: “Jugando a las baldosas/ si piso tres rondaré su casa, / si no, me quedo en la

¹⁸“Tampoco nos olvidemos de Argentina ni de Julio Cortázar cuya *Rayuela* es mencionada en ‘Para que veas’, uno de los *Poemas de Lida Sal*. Qué caprichoso y qué infiel es el paso del tiempo: hoy en día Cortázar, y mi también idolatrado Miguel Ángel de Asturias, han perdido su medalla de oro en el podio de mis gustos y tienen que conformarse con una de bronce” (Guzmán 2012: 17).

mía” (Guzmán 2012: 89) y más adelante: “Jugando a las baldosas/ como he tres sino cuatro, / hago trampa” (Guzmán 2012: 89). La decisión de acercarse a la casa del amado depende, entonces, exclusivamente de un juego de niños, casi del azar, aunque la premisa que el sujeto poético se plantea en la primera estrofa se destruye en la última, en la que se decide romper las reglas del juego para acudir, de todos modos, en busca del amado. La segunda cuestión que nos genera una reminiscencia a la icónica novela de Julio Cortázar es la idea que ronda en el poema de encontrarse al tú amoroso por casualidad: “Ya no hay metro y estoy acatarrada/ pero abro el armario para buscar el jersey más lindo. / Quién sabe, a lo mejor me lo encuentro en el descansillo/ esperándome...” (Guzmán 2012: 89). Sin dudas, estos versos de Guzmán nos remiten al conocido inicio de *Rayuela* (1963):

¿Encontraría a la Maga? Tantas veces me había bastado asomarme, viniendo por la rue de Seine, al arco que da al Quai de Conti, y apenas la luz de ceniza y olivo que flota sobre el río me dejaba distinguir las formas, ya su silueta delgada se inscribía en el Pont des Arts, a veces andando de un lado a otro, a veces detenida en el pretil de hierro, inclinada sobre el agua. Y era tan natural cruzar la calle, subir los peldaños del puente, entrar en su delgada cintura y acercarme a la Maga que sonreía sin sorpresa, convencida como yo de que un encuentro casual era lo menos casual en nuestras vidas, y que la gente que se da citas precisas es la misma que necesita papel rayado para escribirse o que aprieta desde abajo el tubo de dentífrico. (Cortázar, Julio 2007: 15)

De los poemas que siguen, cabe destacar el sentimiento de angustia que le genera al sujeto poético la ausencia de *usted*, lo que, como ya apuntamos, va *in crescendo* a medida que avanza la sección: “Pero esta angustia/ atrancándoseme en la piel/ como una cremallera rota,/ tampoco cede al sudor./ Y ya todo el sueño es un inmenso garaje de copas vacías/ que el agudo de ausencia con mi grito rompe” (Guzmán 2012: 91) .

Luego, hay dos poemas algo anómalos que irrumpen en el poemario. Ambos están numerados (cuestión que no había aparecido previamente) y presentan una estructura en espejo. El último verso muestra cuál es el elemento del que, en la estrofa anterior, se estaba hablando de manera metafórica. Así, el primero refiere a la niebla como “una mujer de ron y esmalte negro, / flequillo y vagina cosmopolita/ me abre sus piernas tras los cristales del *meublé*” (Guzmán 2012: 92). En este caso, aunque no hay un verdadero vínculo entre este poema y la línea amorosa que exploramos y en la que trabaja todo el poemario, resulta interesante reparar en la imagen de mujer que se escenifica para hablar de la niebla que, por otro lado, es un elemento natural que atraviesa las primeras secciones de *Usted*. La mujer que se delinea es una especie de *femme fatal* de la modernidad: alcohol, esmalte negro, flequillo y la liberación sexual que supone el enunciado “vagina cosmopolita”. Todo lo que se predica sobre la niebla es una imagen femenina que no corresponde con la que propio sujeto poético plantea sobre sí, tal vez podríamos pensar que se trata de la imagen de mujer que ella cree debería ser, lo esperable para una amante, aunque, como señalábamos, se contrapone a la

desmitificación que se propone en torno a su propia figura en el resto del poemario. En espejo a este se halla el poema que tiene como tema central al deseo, al que se define como “una pantera traslúcida con la piel de diamante” (Guzmán 2012: 93) que “veladamente, / recorriendo pestillos, / ha llegado hasta mi cuarto” (Guzmán 2012: 93) y “que me morderá la nuca cuando menos lo espere” (Guzmán 2012: 93). Aunque con un tono totalmente distinto a los poemas anteriores, este sí se encuentra en línea con la narrativa amorosa que caracteriza al poemario. Llama la atención, en este sentido, la insistencia con la sensualidad que se anticipa en el poema anterior, escenificada ahora por la imagen de la pantera que también porta cierto salvajismo (“me morderá la nuca cuando menos lo espere”). Esta referencia parece vincularse con el deseo que eriza el vello desde la espalda hasta la nuca. Sin embargo, esta pantera es “traslúcida” y tiene “piel de diamante” lo que nos lleva a la creación de una imagen surrealista, onírica que, como el recuerdo de *usted*, acecha al sujeto poético.

En los últimos tres poemas de esta segunda sección podemos ver cómo la mujer que delinea el poemario intenta evadirse del recuerdo insistente de *usted* mediante la ingesta de alcohol y el encuentro con otros hombres. Este intento evidentemente fracasa y los poemas finales de la sección delinear una imagen femenina en la que se mezclan el hastío, el agotamiento y los deseos irrefrenables de volver a entrar en contacto con el amado: “(Menos mal que desconecto enseguida/ pensando en ese géiser de besos/ que le provocaré a usted, sin duda, / cuando su camisa se digne o se resigne/ a dejarse desabrochar por mi mano)” (Guzmán 2012: 95), poema en el que la ropa vuelve a tener una carácter central, esta vez como metonimia del amado ausente. Los encuentros que ella genera con otros amantes fracasan: “Qué hago yo aquí medio borracha/ escuchando a este cretino/ que sólo sabe hablarme de la mili,/ mientras me tapa baboso la calle y la vida/ con su espalda” (Guzmán 2012: 95) o “estoy, para variar y por no quedarme en casa,/ con alguien que me aburre los besos” (Guzmán 2012: 96) y se configuran sólo como un divertimento para esta mujer que busca esconderse en otros hombres y en el alcohol (“Ron de la noche/ Alka Seltzer¹⁹/ —¿Es que nadie va hacerme una manzanilla?— (...) Ácida calima de duna desarraigada en un espejo”, Guzmán 2012: 95) del recuerdo constante de *usted*, que la observa desde lejos. Como bien señala Anita Hart: “This revelation, directed to the much admired ‘Señor’, indicates that the speaker’s true focus is ‘usted’ and that she waits impatiently –but with determination– to meet him” (Hart 1994: 147).

¹⁹ “La poetización del inframundo de la resaca habitual se hace evidente. El léxico utilizado se particulariza en referentes peninsulares (“botafumeiro”, “cucas”, “Baygon”, “Alka- Seltzer”) que por extensión van recreando una épica de la degeneración del espacio urbano (con cucarachas, insecticidas y fármacos imprescindibles) que se refleja paralelamente en la situación anímica de la voz lírica” (Horno Delgado 1994: 63).

5.3. *Fuimos al amor*²⁰: el encuentro

En la tercera sección del poemario se produce, al fin, el anhelado encuentro entre el sujeto poético y *usted*. La serie de dieciséis poemas que integran esta parte parecen estampas del amor, imágenes de momentos compartidos entre el yo y el tú amoroso: fantasías, besos, caricias o encuentros sexuales que se suceden, poema a poema. Frente a la progresión narrativa que presentaban las secciones anteriores, esta se construye como una serie de *flashes* o fotos de los distintos momentos de felicidad entre ella y él. De todos modos, si continuamos con la comparación que habíamos establecido en la primera sección respecto al modelo de amor cortés, las etapas del amor se respetan: en el primer poema de este segmento se explicitan las caricias o *contactus*, en el segundo asistimos los besos o *basia* entre los amantes (“no paramos de besarnos en el cruce”, Guzmán 2012: 100) y finalmente, en el tercero se produce el encuentro sexual.

En esta serie de estampas del amor, una cuestión que se intensifica, además del erotismo del que hablaremos más adelante, es el tratamiento de los sentidos. De este modo, en distintos pasajes del poemario se explotan, siempre en pos de poetizar el sentimiento amoroso, la vista, el olfato, el oído, el gusto y el tacto. Es este último el que marca al poema que abre esta sección: “Sólo conservo/ —gracias al espejo retrovisor—/ la vaga refracción lírica/ de dos manos/ que estrechadas frente a un desafío/ de tactos dispares/ se hicieron amantes” (Guzmán 2012: 99). Las manos entrelazadas suponen el inicio del amor, por un lado, y por el otro, refuerzan la percepción del mismo a través del tacto. Otro aspecto a destacar sobre este poema es la estructura que se halla entre guiones, que nos permite establecer dos lecturas: por un lado, una literal para la que el sujeto poético observa su propia mano junto a la de su amante en un espejo de un coche, lo que refuerza el carácter lo urbano de *Usted* y por el otro, habilita una lectura más metafórica, para la cual el espejo retrovisor constituye una mirada al pasado, un recuerdo de un amor que, como veremos a medida que avanza el poemario, ya no está. Además, esta estampa inicial marca el escenario urbano de los encuentros amorosos, que adapta el *locus amoenus* clásico a la posmodernidad. Esto funciona como una constante en la producción de Almudena Guzmán ya que, a excepción de *El príncipe rojo* (2001), todos los poemarios presentan un amor que se desarrolla en la ciudad y en la contemporaneidad.

Continuando con el tratamiento de los sentidos, el oído se encuentra asociado a otro poema de esta sección en donde el erotismo empieza a tomar un papel preponderante y de hecho es el primero en el que se explicita el encuentro sexual: “cuando después de las risas y las aceitunas rellenas/ habiéndonos lubricado previamente el oído/ con una minuciosa lista de vicios sexuales, / fuimos al amor como quien va al estanco/ de los primeros cigarrillos” (Guzmán 2012: 101). En principio, se reitera el escenario de una relación amorosa

²⁰“Fuimos al amor como quien va al estanco/ de los primeros cigarrillos” (Guzmán 2012: 101).

contemporánea y urbana porque el encuentro se produce en un bar. En este sitio se comparten “risas y aceitunas rellenas” (Guzmán 2012: 101), que reúne en el mismo sintagma dos elementos disímiles, de ámbitos diversos pero que nos permiten escenificar el espacio compartido por los amantes. La expresión “habiéndonos lubricado el oído” (Guzmán 2012: 101) refiere a la excitación provocada por los susurros de contenido erótico que intercambian los amantes. La imagen, además, reviste una gran carga sexual porque el oído como cavidad lubricada es metonimia de la vagina. Para cerrar, el hecho de que se diga “fuimos al amor como quien va al estanco” (Guzmán 2012: 101) presenta al amor como un destino, de carácter cotidiano y vulgar, pero esto se ve modificado por la estructura “de los primeros cigarrillos” (Guzmán 2012: 101) que da cuenta de una visita que solo puede hacer un adolescente que está fumando a escondidas por primera vez, con deseo, excitación y de manera clandestina.

Finalmente, el rol protagónico del gusto se halla en otro poema signado también por el erotismo, en donde se despliega un vasto campo semántico que hace referencia a este sentido: “Exquisita pendencia la de mi boca y la suya/ por ese dedo abeja que libó/ entre murmullos y distensiones golosas/ las sucesivas floraciones de mi anémona nocturna” (Guzmán 2012: 102). Esta imagen que porta un contenido muy sexual, da cuenta de los sucesivos orgasmos (sucesivas floraciones) provocados por el dedo de la amante, que se posa como una abeja en los genitales femeninos. Luego, los amantes pugnan por lamer el dedo del amado. El aspecto fónico acompaña el efecto que busca crear el poema: la elección de palabras largas (*murmullos, distensiones, golosas, sucesivas, floraciones*), muestra por un lado cierta duración que parece remitir a la extensión del orgasmo y por el otro, la repetición de sibilantes crea un efecto de susurro que colabora con la creación de una escena de intimidad. El poema tiene un contenido sexual es muy explícito para la fecha y se encuentra en clara línea con lo que apunta Ugalde respecto al ingreso de la sexualidad femenina en la poesía de la época:

Las referencias a los órganos sexuales femeninos y la abundancia de descripciones metafóricas del placer erótico particularmente femenino, que Irigaray llama *jouissance* y describe como múltiple y diversificado (*ce sexe*), son una indicación de la relación estrecha que existe entre el cuerpo de la mujer y su nueva identidad. (Ugalde 1994:32)

Algo similar podemos observar en otro de los poemas de la sección:

Soy un racimo de uvas
y aguanto como puedo
este oleaje creciente de su boca
aguijoneándome al sol.
Hasta que estallo.
(Guzmán 2012: 111)

Asistimos, nuevamente, a un símil con la naturaleza para dar cuenta de una escena erótica. El amante se erige como el sol, figuración con una gran tradición en el campo literario

y que ya habíamos apuntado previamente en *La playa del olvido*. Al calor del sol, las uvas rezuman y estallan o lo que es lo mismo, frente a los besos del amado, que se intensifican (“oleaje creciente”), la voz poética se siente agujoneada (verbo que tiene cierta tradición asociada con el deseo sexual) y llega al orgasmo. Por otro lado, aquí vuelve a aparecer la cuestión alimenticia vinculada a lo sexual, aunque, en este caso, es ella quien se compara con un alimento.

Ya habíamos apuntado en los poemarios anteriores este gesto de Guzmán de apelar a la naturaleza, en contraste con el escenario urbano que se despliega, para escenificar el deseo o el encuentro sexual, pero en *Usted* este gesto se lleva al extremo. Tal vez estos son, dentro de todo el poemario, los textos en los que el erotismo se lleva más al límite. Las metáforas que construye Guzmán en torno a los elementos naturales la sitúan en la estela de las románticas quienes, impedidas por los preceptos de la época, las utilizaban para explicitar el componente erótico en sus poemas:

Escribir como mujer consistía, pues, en trasladar al papel las emociones “espontáneas” de esa mujer ideal, plegándose a las estructuras simbólicas que conformaban la identidad femenina de la época ¿Y qué imponía el código a las 170 poetisas registradas en 1889 por Criado y Domínguez en *Literatas españolas del Siglo XIX*? Que el amor-pasión, eje del poema romántico masculino, rebajara su combustión, hasta quedarse en un impulso sentimental despojado de carga erótica. Extasiarse ante los fenómenos naturales era de rigor; cantar a una flor, a unos trinos o a un crepúsculo demuestra la sensibilidad del sujeto lírico y facilita la mimesis entre naturaleza y mujer. (Benegas 1997: 26-27)

Pero, mientras que las románticas creaban estas imágenes porque resultaban más puras e inocentes para la sociedad patriarcal de la época, que no admitía que el deseo femenino se explicitara en el poema, la utilización de la naturaleza por las poetas de los ochenta, y especialmente en el caso de Almudena Guzmán, extrema el erotismo y permite el ingreso de imágenes con de un fuerte contenido sexual.

A lo largo del poemario, Guzmán continuará haciendo referencias al deseo femenino a partir de otros referentes pero que, a nuestro parecer, no le permitirán explotar, de igual manera que lo natural, el componente erótico. Además de los referentes naturales, otro aspecto que llama la atención en estos poemas y que contribuye, desde nuestra visión, a potenciar el erotismo es la elección semántica de los verbos. Todos los verbos seleccionados presentan una doble valencia: por un lado, dan cuenta perfectamente del contexto vinculado a la naturaleza que está en primer plano, pero, por el otro, son acciones que claramente pueden vincularse a una relación sexual: libar, aguantar, agujonear y estallar. Además, libar y agujonear, atribuidos a acciones de *usted*, comparten el sema de ser acciones realizadas por un insecto, algo por una parte insólito en la descripción poética del amado y por otra, destinado a enfatizar la suavidad, aunque también la contumacia enloquecedora, de sus movimientos. Esta es, sin dudas, como podemos observar, la sección del poemario en la que el deseo se hace carne y, en palabras de Horno Delgado, “la liberación triunfa, y el placer

preside la relación permitida” (Horno Delgado 1994: 64). Como también señala la crítica, se recurre a “una efervescencia de sensaciones e imágenes se elabora en el texto a través de referentes diversos” (Horno Delgado 1994: 64).

Otra imagen del amor que aparece en esta tercera sección y que permite abrir otro referente, tiene que ver con el encontrarse atrapado o encerrado. En distintos poemas, Guzmán utiliza estos símiles para referirse al sentimiento amoroso, en ocasiones se muestra un encierro del que se quiere huir y en otras, el sujeto poético decide quedarse en él. De este modo, se propone: “y me planteo si no será mejor/ —aún estás a tiempo—/ huir de sus ojos como quien huye de un atasco/ porque usted me vuelve loca/ y vamos a caer en lo de siempre” (Guzmán 2012: 100); “Presos los dos de aquel imposible decoro adolescente/ ni yo me sonrojé ni usted tampoco hizo nada/ por llamarse al orden” (Guzmán 2012: 101) o “Este hombre que ahora cerca mi cuello/ con su sabia muralla de labios/ quizá abandone de pronto la almena/ quizá desaparezca para siempre” (Guzmán 2012: 108). El primer verso citado recupera, en la comparación, escenario urbano que, como ya señalamos, es característico de este y otros poemarios de la autora. El segundo verso, por su parte, plantea un cambio de perspectiva del sujeto poético que pierde el miedo de las primeras secciones y ahora “ni se sonroja” y, además, habilita el ingreso del lenguaje administrativo o jurídico con la expresión “llamarse al orden” que, aunque parece ajeno al mundo de la lírica, también recuerda al mundo feudal y la utilización del lenguaje legal en la lírica del amor cortés. En cuanto al tercer verso, estas últimas referencias a “muralla” y “almena” constituyen para Asunción Horno Delgado, un claro vínculo con “la trasgresión del amor cortés renacentista al que el poemario alude” (Horno Delgado 1994: 65). Pero, además, la imagen resulta interesante porque la metáfora de la fortaleza confunde al yo y al tú. Lo que habitualmente se asedia es la muralla que, en este caso, sería el cuello, pero aquí la muralla de labios (los besos) es quien ataca. Esto nos habla de una proximidad en la que uno y otra se funden hasta el punto de borrar el límite de las metáforas.

Otro de los referentes que le permiten delinear a Almudena Guzmán el triunfo del amor entre usted y el sujeto poético son los cuentos de hadas. El vínculo con estos, que es muy puntual en este poemario, va a continuar, de otro modo, en *El príncipe rojo* (2005). En *Usted* (1986) solo aparece una pequeña referencia: “A cada contracción del espejo/ se me iba poniendo la piel preciosa/ mientras cumplía/ —toda ojos velados—/ aquella indecente promesa nuestra/ de las doce” (Guzmán 2012: 104). Por un lado, el espejo nos remite al espejo mágico de Blancanieves. Por otra parte, la idea de la promesa de las doce parece traer a colación el cambio que se produce en la medianoche en el cuento “Cenicienta” (fijado en nuestro imaginario por Basile, Perrault y los hermanos Grimm), momento en el que se rompe el hechizo que le permite a esta muchacha llegar al encuentro con el príncipe. Por el contrario,

en el poema de Guzmán, la promesa de las doce parece volverla cada vez mejor (“se me iba poniendo la piel preciosa”) y evidentemente, no tiene ningún vínculo con eventos mágicos — como lo hace en el cuento tradicional— sino que refiere a un encuentro sexual “a distancia”, lo que se refuerza con el uso del adjetivo “indecente” que califica a la propuesta, y parece implicar a la promesa de los amantes de masturbarse ambos a las doce frente a un espejo para salvar el hecho de que no están juntos. Esta escena, transgresora por su fuerte intensidad sexual, parece inscribirse en una larga serie de textos que recuperan formas de amor en distintos tiempos, como los amantes que beben del mismo sitio en una copa para “besarse”. Por otro lado, el hecho de que los amantes establezcan una comunicación secreta “a la distancia” nos permite establecer vínculos con el amor cortés.

Otra imagen vinculada al erotismo que resulta particularmente interesante y que permite, como bien destaca Horno Delgado, señalar “la frecuencia del orgasmo” (Horno Delgado 1994: 64) se vincula a un juguete clásico, las *matrioskas* rusas, que traen al poemario, por un lado, de nuevo el mundo infantil y por el otro, el componente exótico que representa el advenimiento de lo ruso: “(Era el placer como una de esas muñecas rusas/ que se abren y aparece otra, / y otra...)” (Guzmán 2012: 106).

Finalmente, las referencias al encuentro amoroso aparecen, aunque en menor medida, desprovistas de metáforas en otras ocasiones a lo largo de esta sección. Esto lo podemos observar en los siguientes versos: “en un ángulo que debe parecerle altamente propicio/ para besarme desnuda” (Guzmán 2012: 110) o “aprovechando que estoy arriba/ y usted debajo/ quisiera decirle/ —casi no me atrevo con sus ojos—/ que no puedo más/ que voy a pararme” (Guzmán 2012: 106).

Otro aspecto en el que debemos reparar es cómo son las imágenes del sujeto amado y amante que se escenifican en esta sección. A diferencia de las anteriores, en las que había un foco mayor sobre los sujetos, en la tercera parte del poemario hay un énfasis mayor en narrar el/los encuentro/s, por ende, las imágenes de ambos se hallan más difuminadas. Sobre *usted*, además de reforzarse algunas de las cuestiones que se habían incorporado antes, aparecen dos descripciones en las que merece la pena reparar. Por un lado, tenemos unas escasas referencias físicas (aspecto que, como ya hemos apuntado con anterioridad, se repite en los distintos poemarios) sobre el sujeto amado: “Señor,/ hoy me han preguntado/ por qué llevaba tanta prisa, / y acordándome de lo anoche/ en el coche (...) estuve a punto de decir/ que un sueño muy muy alto/ y algo gordito/ había quedado con mi boca a las dos” (Guzmán 2012: 105). Sobre estos versos, podemos apuntar, más allá de lo evidente de la representación física, la referencia al sujeto amado como “un sueño” (lo que supone de manera clara una muestra del enamoramiento del yo lírico) y por el otro, el uso del diminutivo (“gordito”) que aporta cierta ternura a un adjetivo con un matiz negativo, aspecto que también se encuentra

suavizado con el uso de “algo”. Una segunda referencia al aspecto corporal de usted lo vincula con un elemento de uso común, cotidiano y hogareño, como es un edredón: “Su cuerpo es un blanco edredón/ que el enero anticipado de noviembre/ satina junto a mis botas” (Guzmán 2012: 109). El cuerpo del amado brilla en un invierno anticipado y esta asociación de lo corporal con el edredón le permite a Guzmán no solo el ingreso del mundo de lo íntimo o doméstico sino también abrir un campo semántico vinculado con el calor o la protección que puede ofrecerle a esta mujer el contacto con usted.

Respecto a las imágenes de ella que circulan en esta sección del poemario, podemos marcar dos momentos. Durante toda la primera parte, observamos a una mujer enamorada, segura de sí misma y entregada plenamente al sujeto amado. A medida que esta avanza, vemos cómo esa confianza en sí se va perdiendo y aparecen tanto el miedo al abandono como los celos: “Este hombre (...) quizá abandone de pronto la almena/ quizá desaparezca para siempre./ Porque tiene un tacto en la mirada/ que recuerda las plumas de los pájaros” (Guzmán 2012: 108), dice en uno de los poemas que construye el abandono a partir de una imagen sinestésica. En otro poema, dice: “Si usted sabe/ que ahora estoy celosa/ por lo que me ha dicho,/ tenga al menos el detalle/ de no hacérmelo notar/ durante la cena” (Guzmán 2012: 112). Estos versos también encuentran su antecedente en el amor cortés, en el que el *gilós* o celoso es el marido, que se erige como la antítesis al amor, rol que pareciera asumir el sujeto poético. De algún modo, parece que al consumarse el amor y convertirse en pareja, los sentimientos entre el sujeto poético y *usted* están condenados a estropearse. Para Annita Hart, este segundo poema marca el quiebre que anticipa el fracaso del amor que se explicitará en la cuarta sección del poemario. De este modo, la crítica afirma que: “after several poems revealing the passion experienced by the lovers, a hint of problems appears” (Hart 1994: 147). La autora resalta el uso de la estructura parentética con la cierra el poema: “(Nunca en mi vida enrollé espaguetis/ con tanto odio)” (Guzmán 2012: 112) y destaca que esta escena puede cifrar la existencia de otra mujer en la vida de *usted*:

In the parenthetical last line-which the reader may interpret not as an appended observation, but rather as a meaningful indication of the young woman's inner state-the speaker shows her frustration, displaying her anger in the action of rolling spaghetti. In this poem the lover, who seems to be an older man, conveys something that disappoints the speaker-perhaps that he is married another commitment (...) is a message for her that some aspect of this relationship is unsatisfactory. (Hart 1994: 147- 148)

Asistimos, entonces, al comienzo de la desrealización de esta relación amorosa, aspecto que se va a enfatizar y trabajar en la cuarta y penúltima sección del poemario. Finalmente, quisiéramos reparar en un poema de esta tercera sección que también da cuenta de esta paulatina desrealización del amor romántico:

Reconozco que no somos muy originales,

nuestra historia es la de medio Madrid
y, como todos, andamos buscando una clarita
entre la oficina y el estudio
para citarnos donde no nos conozca nadie.

¿Pasa algo?

Ah.
Porque a estas alturas y con un enamoramiento de rizos
y piernas por medio,
no seré yo desde luego la imbécil que pierda su tiempo
en agradar a los poetas.
(Guzmán 2012: 103)

Este poema permite nuevamente el ingreso del lenguaje coloquial, incluso con un tono agresivo en este caso. Además, el texto resulta algo extraño en la colección que constituye esta tercera parte y nos permite complementar y completar las imágenes que apuntábamos respecto a *usted* y al sujeto poético. Las descripciones de ellos no abundan aquí porque el sujeto poético sabe que no hay originalidad en la historia, que lo a que ellos les ocurre es la historia de “medio Madrid” y que esta clandestinidad del encuentro (que parecería confirmar la hipótesis de lectura de Hart en vinculación con la existencia de otra mujer en la vida de usted) no constituye materia para la poesía. Estos últimos versos buscan, por un lado, romper con el modelo de amor idílico asociado sobre todo a la tradición de la poesía romántica pero, por otro lado, nos resultan algo irónicos porque ¿qué es *Usted* sino el paso a la poesía de una relación amorosa común, urbana y corriente como la “de medio Madrid”?

5.4. Barrió silbando mi cuerpo de polilla²¹: el derrumbe del amor

La cuarta sección de *Usted*, que es más corta que la anterior, consta de siete poemas en los que, como bien apunta Annita Hart, “the poetry illuminates the young woman's process of differentiation and the realization that the lovers's differences are quite pronounced and possibly intolerable” (Hart 1994: 148). Las diferencias entre ambos llevan a un evidente desencanto que anticipa la ruptura amorosa y el quiebre de la relación.

Esto se escenifica, inicialmente, en un poema que relata (en un tono absolutamente conversacional, como si se lo estuviera contando a otra persona) un día en el que todo sale mal. Los gustos más banales y nimios de los amantes no coinciden. Las particularidades del amado que, al comienzo parecen encantadoras, se perciben ahora como manías: “después de mi vaso de leche y su maniática ginebra ‘MG/ con Schwepps de naranja, por favor’” (Guzmán 2012: 117). El malestar entre ellos se hace evidente: “Yo me puse rara y él venga a mirar al cielo” (Guzmán 2012: 117), versos que recuperan otra vez una frase de uso coloquial. La

²¹ “Usted era en el sueño / el barbero borracho / que apuraba la luz con cuchillas flambeadas. / (Y al terminar barrió silbando mi cuerpo de polilla)” (Guzmán 2012: 118).

llegada de la noche no resuelve los problemas: “Ah/ se me olvidaba contaros/ que el frío fue la nota predominante del día/ y que la noche, a pesar de todo, la pasamos juntos. / Espalda contra espalda” (Guzmán 2012: 117). Se incorpora, en estos versos, una segunda persona plural que parece hacer referencia, no ya a un amigo al que le está contando lo ocurrido, sino al auditorio en general, en este caso, a los propios lectores. Además, “Ah, se me olvidaba contaros” (Guzmán 2012; 117), apela nuevamente a las marcas de la oralidad que refuerzan el coloquialismo del poema. El último verso (“Espalda contra espalda”), que se encuentra separado de la estrofa anterior y marca el cierre del poema, vaticina el advenimiento de la ruptura.

Uno de los elementos que más aparecerá en esta sección es el silencio. El silencio será aquí muestra del malestar y de los problemas surgidos entre los amantes. Como ya anticipaba la imagen a la que referimos previamente: “Yo me puse rara y él venga a mirar al cielo” (Guzmán 2012: 117), en la que prima la indeterminación porque, aunque el lector espera en la lírica amorosa un desnudamiento total del sujeto, en este caso se rehúye a explicar la naturaleza de los sentimientos, los encuentros que se describen en esta sección están signados por la incomodidad y falta de comunicación entre los amantes. Muestra de esto es el siguiente poema:

Un camarero sin labios
 —que ya desde el principio,
 al abrir la puerta,
 nos encerró en sus ojos de castillo
 habitado por las ratas—,
 acaba de servirnos
 una bandeja llena de amorosas lenguas desmigajadas.

(Dicen que se llama silencio) (Guzmán 2012: 119)

A partir de una serie de imágenes surrealistas, aspecto llamativo y atípico en la estética del poemario, se recrea una escena cotidiana: el encuentro de los amantes en un restaurante que lejos de ser feliz, solo supone silencio. El léxico vinculado al mundo medieval que había aparecido en otros poemarios de la autora con connotaciones positivas asociado a los amantes, se utiliza ahora para describir la mirada de un camarero hostil, que parece un cortesano mixturero de la lírica cortés. Además, el camarero se erige como la personificación del silencio, igual que la comida que consumen “lenguas desmigajadas” (Guzmán 2012: 119) también da cuenta del silencio. Incluso, desde el aspecto tipográfico, podemos ver que la mayoría del poema se encuentra entre guiones y/o paréntesis lo que parece dar cuenta de que ambos están pensando cosas, pero sin decirse nada, reforzando así la imagen del silencio. La estructura de este poema nos recuerda al procedimiento que utiliza Guzmán, en la segunda sección de este mismo poemario, para definir a la niebla y al deseo. El silencio aparece también en el poema que sigue a este: “Antes nunca hubo el silencio necesario/ entre abrazo y

abrazo/ para advertir el parpadeo de esta guillotina/ que hoy, / al rozar por sorpresa mi nuca con sus manos de lejía/ me ha puesto los ojos amargos” (Guzmán 2012: 120).

La llegada de la ruptura es inminente y se explicita en esta sección del poemario: “Esto va a venirse abajo/ de un momento a otro/ y usted lo sabe” (Guzmán 2012: 121). Utilizando un símil bastante corriente, Guzmán iguala al amor (que primero se nombra con un pronombre demostrativo como “esto” para aparecer, más adelante, referenciado de manera directa) con una edificación, cuyas bases o cimientos peligran. Sigue con este símil a lo largo de todo el poema y lo explota en distintos sentidos. Inicialmente, busca una comparación con el modelo clásico: “El amor ya no es un templo griego/ sino algo parecido a un desastre de líneas oblicuas” (Guzmán 2012: 121). La armonía que supone el modelo clásico, el idilio de los primeros encuentros desaparece y solo queda algo sin forma, “un desastre”, no hay otro camino que la separación. El edificio se describe también desde lo cromático: “Y es gris. Tan gris como esta perspectiva de furias/ que se nos viene encima” (Guzmán 2012: 121). A partir de este aspecto, se refuerza lo que ya veníamos apuntando previamente: solo resta el fin.

Por último, nos gustaría reparar, como hemos hecho en otras secciones, en las imágenes que se delinearán respecto a los sujetos amantes y amados. En esta cuarta parte, el sujeto poético se muestra débil, en una situación de sufrimiento, atrapada, casi acechada por el fracaso del amor. Ella quiere escapar de la situación, pero sus intentos fracasan: “Yo misma no me oigo cuando grito. / Quisiera huir. Pero ya es tarde:/ las sábanas me han convertido en agua cenagosa/ mezclada con pegamento” (Guzmán 2012: 120). Las motivaciones que traía en las secciones anteriores se han agotado y la mujer parece sentirse muerta en vida aunque, incluso en esta situación, mantiene el humor: “como esa cosa horrible siga detrás de mí/ y usted continúe dormido, / me moriré de risa ante el retrato de Leonardo/ que tengo enfrente de mi cadáver” (Guzmán 2012: 120). Es el propio amado el responsable de este agotamiento del sujeto poético. Incluso, se utilizan diversas imágenes en donde se explicita una acción física, efectuada por usted, que daña al sujeto poético: “(Y al terminar barrió silbando mi cuerpo de polilla)” (Guzmán 2012: 118) o “Su aliento de niebla va saajando despacio/ los tersos y ahora bermejos visillos de mi vientre” (Guzmán 2012: 122). El padecimiento de la figura femenina se lleva al extremo en poema que cierra la sección, en el que se describe una escena de ella en pleno proceso de mudanza, y se describe, mediante una comparación con el mundo pictórico, la propia vida como “el escorzo/ más doloroso/ que hubiera podido pintar Mantegna en sus pesadillas” (Guzmán 2012: 123).

Como anticipábamos, la imagen que se proyecta sobre *usted* en esta cuarta sección dista del idilio de los apartados anteriores. *Usted* ahora es un peligro para el sujeto poético y las imágenes que aparecen sobre su figura se cargan de fuertes tintes negativos. Así, se lo describe como “una sombra/ que aterriza limpiamente en mi cuerpo/ como un halcón./ Su

garra me frena las muñecas y la huida” (Guzmán 2012: 122) o “Usted era en el sueño/ un barbero borracho/ que apuraba la luz con cuchillas flambeadas” (Guzmán 2012: 118). El amado ya solo provoca dolor y sufrimiento en ella y es por eso por lo que la sección cierra con un poema en donde la ruptura amorosa se hace explícita. El amor se acabó y solo queda darle paso al olvido.

5.5. Y la vida siguió como siguen las cosas que no tienen mucho sentido²²: vuelta de página

La última sección está compuesta por un único y largo poema que presenta una escena en la que hallamos a la mujer que protagoniza *Usted* pintándose las uñas mientras espera a una amiga, con quien va a salir poco después. La mención a *usted* irrumpe en la primera estrofa del poema: “Como me aburro mucho/ mientras las uñas se secan/ miro de reojo el calendario:/ hoy es veintidós/ y este domingo desde su charco de patitos rojos/ me salpica la memoria. / Creo que usted cumple años/ pero no lo sé seguro” (Guzmán 2012: 127). El recuerdo aparece, ya de manera inicial, desprovisto del sentimiento amoroso que inundaba las secciones anteriores. La imprecisión del “salpicar en la memoria” hace que no tengamos una idea clara de cuánto tiempo ha pasado desde la ruptura. La elección del verbo “creo” parece restarle importancia al natalicio de usted y a su vez, evidencia que el vínculo entre ellos no fue una relación estable, en donde compartiesen la vida cotidiana, ya que en ese caso ella tendría la certeza de la fecha de cumpleaños. Es un recuerdo intempestivo, que llega de improvisado pero que no paraliza, que aparece y desaparece con la misma fugacidad. Sobre el final de la estrofa, asoma una determinación: “tampoco voy a llamarlo, la verdad” (Guzmán 2012: 127), en la que se remeda una muletilla coloquial, pero, aunque uno pudiera vaticinar que esta decisión tiene que ver con la idea de no volver al sufrimiento que le provoca el desamor o el fracaso del vínculo con *usted*, obedece a algo mucho más banal “tampoco voy a llamarlo, la verdad, / más que nada por las uñas” (Guzmán 2012: 127). De este modo, vemos ya al comienzo del poema como el proceso ha concluido: el amor se acabó, ella no lo extraña y puede seguir adelante con su vida, *usted* es un mero recuerdo que pasa fugaz por su mente y se esfuma mientras se pinta las uñas. El poemario cierra, con esta última sección, el ciclo que comienza con las miradas furtivas y acaba “donde habita el olvido”, parafraseando a Gustavo Adolfo Bécquer, a Luis Cernuda y finalmente, a Joaquín Sabina²³.

²²“Y la vida siguió/ como siguen las cosas/ que no tienen mucho sentido./ Una vez me contó/ un amigo común que la vio/ donde habita el olvido” (“Donde habita el olvido”, Sabina 1999).

²³El verso “donde habite el olvido” pertenece, inicialmente, a la Rima LXVI de Gustavo Adolfo Bécquer: “¿Adónde voy? El más sombrío y triste/ de los páramos cruza,/ valle de eternas nieves y de eternas melancólicas brumas;/ en donde esté una piedra solitaria/ sin inscripción alguna,/ donde habite el olvido, allí estará mi tumba”. Luego, Luis Cernuda homenajea al sevillano en su poemario *Donde habite el olvido* (1933) en el que se incluye un poema con el mismo título en el que se plantea un escenario en el que el deseo por

De esta manera, la imagen del amado se encuentra en este poema totalmente borrada. La que sí nos interesa recuperar es la imagen de mujer que se plasma en este último poema, dado que nos presenta una visión distinta a la que se venía construyendo a lo largo del poemario. Esta figura no solo se desprende del recuerdo de *usted*, sino que además las preocupaciones que enumera a lo largo de este poema son absolutamente distintas a las que aparecían, de manera recurrente, en las otras secciones. Inicialmente, le atañen sus uñas, que acaba de pintarse. Las uñas, que presiden la escena, abrirán y cerrarán el poema. Se menciona esta acción en las primeras tres estrofas: la primera ya la hemos comentado, luego aparece un recuerdo infantil pero referido también al tratamiento de las uñas: “Qué tormento/ yo antes las tenía todas mordidas y llenas de padrastrós, / pese a las estrategias de la tata Carmen/ para que abandonara ese mi primer vicio:/ dulces, manotazos, mimitos, malas caras/ ponerme en vergüenza delante de las tías...” (Guzmán 2012: 127), que parecen mostrar que el cuidado de las uñas es el paso definitivo de la niñez a la adultez. Finalmente, la tercera estrofa vuelve sobre la estructura de la primera y agrega un motivo más por el cual no llamar a *usted* por su cumpleaños: “Aunque se me secan las uñas pronto/ tampoco lo podré llamar/ porque he quedado a las nueve, / ya son las ocho y media/ y aún no me he moldeado siquiera la resaca del pelo/ que llevo...” (Guzmán 2012: 127). De este modo, prepararse para la salida y el encuentro con otros se van anunciando como cuestiones más urgentes que desdibujan el recuerdo de *usted*.

Siguen a estas dos estrofas que parecen no tener conexión con lo anterior pero que se entienden como una sucesión de pensamientos que le sobrevienen al sujeto poético, sin orden ni criterio, como habitualmente sucede, y más aún cuando nos encontramos realizando alguna actividad que requiere que nos mantengamos estáticos. De esta manera, como llegó el recuerdo de *usted*, llegan repentinamente imágenes de la infancia: “Es curioso, / a veces me pregunto en qué árbol del parque/ me enganché la niñez” (Guzmán 2012: 127). La pérdida de la inocencia, de la prístina niñez aparece de manera recurrente en la poética de Guzmán. La imagen que se crea en este poema es particularmente interesante y entra en diálogo con otra similar que aparecía en secciones anteriores de *Usted*: “Su recuerdo es como la fe de aquella infancia/ rota al mismo tiempo que mis braguitas/ en el último tobogán” (Guzmán 2012: 88). En ambos casos, la pérdida de la infancia se percibe como algo que se engancha y se rompe, aunque siempre circunscripto a un ámbito asociado a lo lúdico. El abandono de la infancia se ve, entonces, como un hecho abrupto, que provoca la sorpresa del sujeto poético. A pesar de que esa inocencia se ha perdido sin remedio, el sujeto poético conserva algunas cuestiones del mundo infantil que trae, también, al poema: “Sólo conservo de ella este pelo mío tan dulce, / y

el sujeto amado no exista más. Finalmente, en el disco *19 días y 500 noches*, Joaquín Sabina incluye la ya citada canción “Donde habita el olvido”.

el recuerdo de aquellas pistolas de agua/ que robaba a los chicos/ con cara de absoluta inocencia...” (Guzmán 2012: 128). Podemos decir sobre esta estrofa que reúne, como el resto del poema, dos cuestiones disímiles. Por un lado, se hace referencia al pelo, que en la tradición cultural siempre se ha leído como una fuerte de erotismo indirecto (el pelo suelto era propio de las doncellas mientras que el pelo recogido daba cuenta de que la mujer estaba casada), y que esta mujer conserva desde su más cándida niñez. La estima en sí misma que ha ido creciendo a lo largo del poemario, encuentra en esta apreciación sobre el propio cabello otra manifestación. En segundo lugar, se recuerda el robo que ella efectuaba a otros niños de las pistolas de agua. En este caso, nos hallamos frente a un recuerdo que no persiste en el presente ni encuentra un correlato físico, aunque sí nos permite entrever cierta picardía de parte del sujeto poético. Además, subvierte los roles de género dado que ahora es la mujer quien “roba” al hombre, cuando en la tradición cultural el procedimiento funcionaba siempre a la inversa. Además, por otro lado, el propio poemario parece escenificar un “robo” dado que, aún delineándose como un yo femenino débil y doliente, *Usted* se apropia de la tradición del amor cortés, predominantemente masculina.

La siguiente estrofa vuelve sobre la realidad del aquí y ahora: el inminente encuentro con su amiga, para el que ella se está alistando: “Hoy me ha dicho Piedad que va a presentarme/ a un vecino suyo guapísimo...” (Guzmán 2012: 128). Los otros hombres ya no se ven opacados por el recuerdo intempestivo de *usted*. Pero, de nuevo, el poema vuelve a rememorar otro suceso inconexo, como el propio pensamiento. Así, se hace referencia a un amorío anterior, ocurrido en un tiempo que no se determina pero que, por los escasos elementos que describen la relación, parece asociarse con la adolescencia o la primera juventud: “Por entonces yo salía con David/ —¡y menudos celos se agarraba la tetona de Fátima/ cada vez que nos veía abandonar algún rincón oscuro/ con las manos pegajosas de tanta pipa tímida!—/ un amiguito que siempre se gastaba su paga en invitarme a cine/ los domingos.../ (El otro día, por cierto, me lo encontré/ y los dos nos hicimos los locos)” (Guzmán 2012:128). Cabe hacer mención a la introducción de frases coloquiales, que remedan la oralidad y hacen que el poema parezca una conversación con un tú ausente, que bien podría ser una amiga. Estos rasgos de oralidad, en línea con el paulatino olvido de *usted* que escenifica el poema, rebajan el dramatismo y la solemnidad del poemario. Como decíamos, este amor parece corresponder a un momento de adolescencia, lo que se puede entrever por la picardía de la imagen que se construye (escondese en algún rincón oscuro) y, por otro lado, la inocencia o lo infantil del recuerdo que explicita en el uso del diminutivo (“amiguito”) y la mención a las manos pegajosas por el consumo de pipas. El presente vuelve en la estructura parentética en la que se narra un encuentro casual con su amor adolescente al que, a pesar de reconocer, esta mujer elige ignorar.

Finalmente, el poema cierra con otra estrofa que lo ancla al presente inmediato: las uñas y su amiga Piedad, con quien prontamente saldrá. Piedad se encuentra llamando a su puerta, pero ella todavía no está lista y decide hacerla esperar: “Piedad ya está llamando al portero automático/ pero si le abro ahora se me estropearán las uñas/ que espere, / total, / así se evita el enfado/ de verme todavía en pijama/ y sin saber qué minifalda ponerme para la fiesta” (Guzmán 2012: 128). Luego de una serie de recuerdos vinculados con la infancia y viejos amores, las preocupaciones vuelven a centrarse en los preparativos para la fiesta. No hay vestigios de la mujer que sufre por el amor de su profesor, ahora estamos frente a una imagen de mujer independiente, que se estima y se prepara para divertirse y que, aunque no sabe bien qué ponerse, sí está segura de que será una minifalda que, como ya señalamos previamente, le otorga seguridad y se vincula, usualmente, con la sensualidad. En palabras de Asunción Horno Delgado: “Para ella sólo tiene valor aquello que la embellece y la divierte: pintarse las uñas, vestirse para una fiesta, conocer a un chico nuevo, recordar antiguos flirteos... De la tragedia del amor se pasa a la ligereza de pequeños rituales que al magnificarlos textualmente emiten un erotismo lúdico pervertido” (Horno Delgado 1994: 66). El poemario clausura esta historia de amor con una mujer que da vuelta de página y continúa su vida sin *usted*.

6. El primer amor: *El libro de Tamar* (1989)

Si hay algo que caracteriza a *El libro de Tamar* (1989) es el retorno a la infancia. Todo el poemario está construido a partir de una serie de imágenes y personajes vinculados con los primeros años de vida. Como bien señala Claudio Rodríguez: “la actividad del recuerdo infantil, que no es sólo añoranza sino también creación, expresión” (Rodríguez 2012:133). En este marco, en el que desfilan distintos personajes vinculados a la infancia (familiares, maestra, etc.), aparece Daniel, el primer amor (podríamos pensar que tal vez, por la similitud del nombre, Daniel guarde cierta relación con el David mencionado en el último poema de *Usted*). Desde el plano formal, algo que caracteriza y diferencia a este poemario del resto de la producción de Guzmán, es que presenta algunos poemas en prosa, intercalados con otros en verso. Claudio Rodríguez esboza una hipótesis y señala que esta alternancia tal vez provenga del hecho que la actividad infantil es, en este poemario, creación y expresión y las alternancias en prosa y en verso, “dan unidad a las distintas secuencias” (Rodríguez 2012: 133). Por su parte, María del Puig Andrés señala que en *El libro de Tamar* no solo observamos una diversidad en torno a lo formal sino también en cuanto a los ambientes o contextos descriptos. La autora destaca que *El libro de Tamar* es un “collage donde el sujeto postmoderno es una mezcla de ambientes nerrománticos, neosurrealistas, elementos irónicos o se presente bajo características de la poesía de la experiencia” (Puig Andrés 2012: 100). En su tesis doctoral, Puig Andrés atribuye esto a la posmodernidad y señala que “esa idea postmoderna del “cajón de sastre”, fuera una de las características principales observadas en la poesía de los ochenta y los noventa” (Puig Andrés 2012: 100).

Antes de comenzar el análisis en torno al imaginario amoroso que se despliega en *El libro de Tamar*, cabe detenernos en el título que Guzmán elige para su cuarto poemario. Por un lado, tamar es una palmera, dice al respecto Claudio Rodríguez: “¿O támara, que es una palmera de dátiles en racimo? Sí, el racimo del recuerdo, la musicalidad elegíaca” (Rodríguez 2012: 131). Pero el hecho de que Tamar se escriba con mayúsculas nos remite más bien a un nombre propio. La tradición bíblica nos presenta a dos mujeres, con trayectorias distintas, de nombre Tamar. Inicialmente, en el Génesis se relata la historia de una mujer Tamar quien se casó con Er, quien murió sin dejar descendencia. Según la ley de levirato, ella debía casarse con el hermano de su esposo, por lo que Tamar se une a Onán. Este evita consumir su amor con Tamar porque sabe que, si tienen hijos, estos serán de su hermano Er. Onán es castigado por su conducta y, por ende, también muere sin darle niños a Tamar. Judá, el padre de Er y Onán, no quiere cederle a su último hijo, Ceta, a Tamar, porque teme perderlo. Ella quiere tener descendencia, por lo que un día decide disfrazarse de prostituta y mantiene relaciones sexuales con su suegro, Judá, de quien queda embarazada. Frente al embarazo de Tamar,

inicialmente Judá decide castigarla con la muerte, pero Tamar había conservado un bastón y un sello de su suegro luego del encuentro sexual. Al comprobar que es el padre de los niños que Tamar lleva en el vientre, Judá la perdona. Ella da, finalmente, a luz a los gemelos Farés y Zara. La segunda Tamar que se menciona en La Biblia es la hija del rey David, quien es violada por su medio hermano Amnón. Amnón deseaba a Tamar pero esta no lo correspondía, entonces finge estar enfermo y precisar su colaboración, y en ese contexto la viola, luego de que ella se negara a mantener relaciones sexuales con él. Después de la violación, Amnón la desprecia y la envía a su casa. Tamar se encuentra desolada y acude a la casa de su hermano Absalón, que se irrita enormemente con Amnón y comienza a planear su venganza, que logrará ejecutar dos años después, cuando asesine a Amnón. Esta segunda referencia bíblica en relación con Tamar, encuentra su reescritura en la poesía española contemporánea en el romance de Federico García Lorca “Thamar y Amnón”, incluido en *Romancero gitano* (1928). Aunque el poemario de Guzmán no se corresponde completamente con ninguna de las dos Tamar, el personaje poético que recorre el poemario parece portar un poco de cada una de ellas: es, finalmente, rechazada por su amado, Daniel, que la abandona, al igual que la Tamar del Génesis es rechazada por Onán, que se niega a unirse a ella y es abandonada tanto por Er como por Onán, que encuentran la muerte. Por otro lado, el carácter infantil que reviste el poemario, como ya hemos apuntado, implica que el sujeto poético reviste cierta inocencia, lo que parecería corresponder con la descripción de la segunda Tamar, quien fue violada por su medio hermano Amnón.

Nos proponemos analizar de qué modo se construye, en el marco de esta estética diversa, el discurso amoroso. Inicialmente, lo que debemos señalar es que, si bien el amor romántico solo se manifiesta en torno a la figura de Daniel, aparecen en *El libro de Tamar* otras formas de amor. Los vínculos familiares cumplen un rol muy importante en el poemario de Guzmán (especialmente la figura de su padre Max y su lastimosa muerte) y son vitales en la construcción de la subjetividad del sujeto poético.

Ahora bien, centrándonos en la figura de Daniel, debemos señalar que aparece por primera vez en la segunda y más larga sección del poemario, que se divide en tres. Almudena Guzmán sostiene el procedimiento que venía utilizando en sus poemarios anteriores, y que había encontrado su punto máximo en *Usted*: el vínculo entre Daniel y el sujeto poético va contándose de principio a fin, desde el encuentro inicial hasta la separación. Al tratarse de un amor infantil, el encuentro inicial entre los amantes se produce mediado por otros actores: los padres. Daniel se introduce, de este modo, repentinamente en la vida de esta niña: “La madre se llamaba Carmela, el padre Juan y el niño Daniel. Nadie los había visto nunca” (Guzmán 2012: 151). Como señalábamos, el carácter narrativo es esencial en la estética de Guzmán y

en este caso, podemos observarlo claramente en el segundo poema que hace mención a Daniel, que continúa justo donde acabó el primero:

Cuando te vi,
 todos los trigales de la tierra
 comenzaron a inquietarse dentro de mi pecho.

Tú también, Daniel.

Tú también en la niña la marca del oro. (Guzmán 2012: 152)

Una de las cuestiones que llama nuestra atención en la primera presentación de Daniel (hasta ahora solo sabíamos que ella nunca lo había visto) son los efectos que provoca su presencia en el sujeto poético que es, como ya anticipábamos, una niña. La visión del amado provoca en ella cierta agitación, sensación que se mantendrá a lo largo de todo el poemario. El descubrimiento de Daniel es también el descubrimiento del amor. La metáfora que Guzmán selecciona para dar cuenta de este sentimiento (“todos los trigales de la tierra/ comenzaron a inquietarse dentro de mi pecho”, Guzmán 2012: 152) vuelve a ubicar al lector dentro del campo de lo natural. Los sentimientos puramente internos provocados por la presencia del amado encuentran su correlato en una imagen del mundo exterior. De este modo, la naturaleza servirá, como ya habíamos visto en otros poemarios de Guzmán, especialmente en *El libro de Lida Sal*, de apoyo para hablar del amor y de las figuras de amante y amado.

Como hemos destacado, la naturaleza también servirá para hablar de Daniel. De este modo, la primera imagen que aparece respecto a la figura del amado, lo describe como “fresca penumbra de olor a salvia” (Guzmán 2012: 154), apelando a una imagen olfativa que nos permite vislumbrar los efectos positivos que tiene su presencia en la voz poética. El poema continúa dando rasgos sobre el amado, sobre todo asociados a su personalidad porque, como ya hemos visto, en la producción de Almudena Guzmán son extrañas las descripciones físicas y en este sentido, retornan y se intensifican las referencias al mundo natural: “esconde ardillas en su pupitre/ y al menor descuido de la maestra/ empacha la pizarra de bambis de tiza” (Guzmán 2012: 154). La picardía infantil se cifra en el aula escolar se vincula, entonces, con diversos animales: ardillas que se esconden, bambis (lo que funciona como metonimia porque gracias al personaje de Disney, *bambi* se ha convertido en sinónimo de cervatillo) que se dibujan en el pizarrón, sitio propio del maestro. La referencia a las ardillas llama nuestra atención ya que es recurrente en la poesía de Almudena Guzmán, ya había aparecido previamente en *Usted* (“le hablo con la sorpresa de no sorprenderme/ al tocar una ardilla”, Guzmán 2012: 73) y se menciona en distintas ocasiones en *El libro de Tamar* (“ella y las niñas de mi curso/ cazan ardillas blancas;/ a las cinco,/ cuando el rosario,/ las va cegando en clase de costura”, Guzmán 2012: 153). Tanto las ardillas como los cervatillos pueden

asociarse con al momento representado en el poemario: la última niñez o los comienzos de la adolescencia, dado que estos animales son, como los adolescentes, pequeños, activos, inquietos y nerviosos. En esta misma línea, más adelante se caracteriza a Daniel, otra vez acudiendo a los referentes naturales, como “Tú del aire el más frío/ el más denso” (Guzmán 2012: 167).

Pero el vínculo de Daniel con la naturaleza no concluye en los símiles que se utilizan para describirlo, el contacto que establece el amado con lo natural es estrecho, casi mágico, y recuerda al Juan de *Poemas de Lida Sal*. Como lo hacía el personaje del poemario inicial de Guzmán, Daniel se encuentra en constante diálogo con los elementos naturales que responden a sus necesidades y pedidos: “me embrujas con las gotas de sangre/ que has secuestrado de la nieve” (Guzmán 2012: 167). Como una especie de mago, el amado puede operar sobre los elementos naturales y hacerlos jugar a su favor. En ocasiones, la naturaleza da las respuestas que el sujeto poético está buscando: “Yo sé que me quieres mucho,/ Daniel/ aunque a veces me prohíbas seguirte./ Lo sé/ porque esta mañana, /cuando daba un paseo por el campo,/ me cercaron las palomas” (Guzmán 2012: 160). De este modo, el amor de Daniel se manifiesta por medio de otros seres que funcionan como aviso para la voz poética. Las palomas, en la cultura clásica, están asociadas a la figura de Afrodita y, por ende, se vinculan con el amor y erotismo. Por otro lado, esta escena, casi bucólica, reviste cierta aura de cuentos de hadas. Incluso se asemeja mucho a una de las iniciales de la versión cinematográfica de *Blancanieves y los siete enanitos*, producida por Disney y estrenada en 1937. En una de las primeras escenas de la película, Blancanieves se encuentra cantando acerca de su anhelo por encontrar un amor frente al pozo de los deseos, rodeada de palomas, cuando aparece el príncipe que muestra un fuerte interés por ella²⁴. De este modo, al igual que en el poema de Guzmán, parece haber una correspondencia entre la cercanía de las palomas y la llegada de un amor correspondido (o al menos como se lo entiende en los cuentos de hadas, en donde parece que solo hace falta ver al otro para enamorarse perdidamente). Por otro lado, en el poema de *El libro de Tamar*, los versos siguientes dicen: “Ahora llueve. / Y el bosque se agita en los ojos del ciervo” (Guzmán 2012: 160). De igual modo, en la versión cinematográfica de *Blancanieves y los siete enanitos*, una de las escenas casi inmediatamente posterior a la que acabamos de mencionar, presenta a Blancanieves sola en el bosque, en medio de una tormenta, mientras intenta escapar de la reina, que (ella acaba de enterarse por medio del cazador) busca matarla. Con un claro matiz romántico, los sentimientos de la protagonista del film animado hallan su correspondencia en la naturaleza. De este modo también, en el

²⁴La escena que mencionamos, en la que Blancanieves canta en el pozo de los deseos, puede verse online en: <https://www.youtube.com/watch?v=fJOHDV3Rvm4>

poemario de Guzmán, estos últimos versos anticipan el rechazo que sobrevendrá en el poema siguiente, que traerá la consecuente tristeza o decepción del sujeto poético.

Como decíamos, entonces, la naturaleza media o intensifica el rechazo del joven Daniel al sujeto poético. Esto puede verse en el poema siguiente en el que se explicita que el amado tiene un contacto estrecho con los árboles, que lo ayudan a subir, y además dialogan con él y le avisan de la persecución de la niña:

Pero una tarde, a pesar de tu “no” —me miraste como quien mira exasperado a su sombra— te seguí, Daniel, y mis zapatillas rojas corrían de puntillas a esconderse detrás de un árbol cada vez que girabas la cabeza hacia atrás. Qué susto, Daniel, qué susto cuando después de meterte dentro subiste la cremallera de aquel tronco de encina... ¿Y si te ahogabas? Al poco rato saliste de la encina con un muñequito de cera. La encina te dio la mano y luego tú, apartando los bejucos donde estaba acurrucada, me dijiste colérico que no querías volver a verme en la vida, que los árboles en los que me había ocultado eran camaradas tuyos, y que el primero avisó al segundo, el segundo al tercero y así todos, hasta que la hoja de un chopo, el más cercano a la encina, se dejó caer en tu oreja para ponerte al corriente de mi espionaje.

Recuerdo que me marché a casa berreando. (Guzmán 2012: 161)

La naturaleza funciona, de este modo, como aliada del joven Daniel que establece con ella un vínculo imposible e inaccesible para ella, quien se marcha a casa decepcionada por la situación. De algún modo, podría decirse que el entorno natural se vuelve en contra de la voz poética, ya que son los árboles quienes dan aviso a Daniel de que ella lo está siguiendo. El amante es, entonces, una suerte de hechicero que tiene un contacto estrecho con la naturaleza que, a su servicio, imita los vaivenes de sus sentimientos por el sujeto poético.

Por otra parte, la mención a las zapatillas rojas nos remite, de nuevo, al universo de los cuentos de hadas dado que remite al cuento homónimo: “Las zapatillas rojas” o “Los zapatos rojos” de Hans Christian Andersen. El relato está protagonizado por una niña muy pobre que, a raíz de la falta de recursos, andaba descalza. Un día, la anciana que la adopta luego de la muerte de su madre, decide comprarle unos hermosos zapatos rojos. El problema radica en que los zapatos no dejan de bailar y lo que al principio resulta divertido, pronto se convierte en una tortura para la niña. De igual modo que en el cuento de hadas, en el texto de Guzmán las zapatillas tienen voluntad propia y son ellas quienes ejecutan la acción de correr y esconderse detrás de los árboles. Cabe destacar que el relato de Andersen cuenta con una adaptación cinematográfica de gran éxito, titulada también *Las zapatillas rojas*, estrenada en 1948 y dirigida por Michael Powell y Emeric Pressburger.

Por otro lado, la descripción que se hace de este primer amor también lo presenta como una suerte de remanso, en el que el sujeto poético descansa o al que acude cuando requiere protección. Esta imagen aparece en distintas ocasiones a lo largo del poemario, pero va tomando otro matiz a medida que avanza el vínculo entre ambos que, como nos tiene acostumbrados Almudena Guzmán, va desde el encuentro inicial avanzando progresivamente hacia la ruptura, que en este caso se explicita en la tercera sección del poemario. En un largo

texto en prosa, en el que se habla sobre la muerte de Max, el padre de la niña, se presenta a Daniel como el único que puede entenderla y protegerla frente al advenimiento de la muerte que, además de dolor, trae aparejada una serie de actividades que el sujeto poético se niega a cumplir:

Tras su muerte los remordimientos, esos lobos rencorosos, se abalanzaron una y mil veces sobre mi espalda... por las noches que no podía dormir porque tenía miedo, miedo a que el corazón, que se me salía desesperado del pecho, se tirara por la ventana al más mínimo descuido de mis ojos...sólo tú me cuidabas, Daniel. Los mayores me rehuían espantados desde que me reía a carcajadas de la tía Lola cuando se desmelenó a los pies del ataúd: desde que me negué en rotundo, a pesar de la solemne insistencia del primo Jorge, a besarte en la frente, papá... (Guzmán 2012: 165)

La desobediencia a los rituales mortuorios, genera un alejamiento de los mayores que “rehuían espantados” ante su presencia. Ella no consigue entender la lógica de ciertas acciones y le plantea a su padre Max, por momentos destinatario de este largo poema en prosa, las razones que la llevan a desobedecer a los mandatos sociales: “(Yo no quería besarte: ¿Por qué? ¿Por qué besar una frente que ya no era para mí la tuya sino sólo la de un hombre muerto?”, Guzmán 2012: 165). Frente al advenimiento de la muerte, ella se encuentra sola, devastada, atravesada por esta pérdida: “En su caída nos arrastró a todos. La casa no tardaría en ser tomada por los soldados de la muerte: yo comí muerte, yo abrí mi armario y la muerte me cayó encima, yo padecí de insomnio porque la rugosa respiración de mi padre en el cuarto de al lado me atascaba la sangre...” (Guzmán 2012: 164). Daniel se erige, en este sentido, como el único que puede entenderla y cobijarla en uno de los momentos más complejos de su vida. Es, entonces, un remanso, una especie de puerto seguro a donde puede amarrarse. El texto cierra acentuando esta idea. El sujeto poético se muda con su madre a otra casa, transcurrido un mes de la pérdida de su padre Max pero la figura materna continúa (este aspecto puede observarse en todo el poemario) ausente y se predica sobre ella que “seguía sin ocuparse de mí” (Guzmán 2012: 165). Daniel es, entonces, la única certeza que ella tiene. Por eso, el poema cierra diciendo: “como seguía sin ocuparse de mí, comencé a frecuentar descaradamente tus aquelarres, Daniel” (Guzmán 2012: 165). En este cierre, se selecciona “aquelarres” para referirse a Daniel, lo que implica nuevamente una vinculación del amado y el mundo mágico, que ya habíamos anticipado previamente. Por otro lado, trae aparejado una atmósfera nocturna y en cierto modo, la noción de lo prohibido, cuestiones que se acentúan con la elección del adverbio “descaradamente”. De este modo, Daniel es un remanso para esta niña que parece romper no solo con las convenciones sociales respecto a la muerte sino también con lo que se espera de ella en el terreno afectivo o amoroso. Otra cuestión interesante a apuntar respecto a este fragmento es cómo va mudando el destinatario del texto. Al comienzo, el poema se muestra como un relato en primera persona, pero no se explicita el destinatario: “Cuando murió mi padre empecé muy lenta y recelosamente a perdonarlo:

durante su enfermedad le cogí una inquina brutal, angulosa” (Guzmán 2012: 164). Pero, sobre el final del texto, comienza a dibujarse un destinatario oscilante: primero es Daniel (“sólo tú me cuidabas, Daniel...”, Guzmán 2012: 165) pero sobre el final del mismo párrafo se transforma en Max, el padre (“Si te besaba, el recuerdo de tu belleza se desintegraría al instante...tú lo sabías, Max”, Guzmán 2012: 165). De este modo, estas dos figuras masculinas tan relevantes en la vida del sujeto poético, Max y Daniel, padre y amado, parecen fundirse en una sola.

Pero, como decíamos, este puerto seguro que constituye Daniel va a desdibujarse progresivamente. Así, aunque aún en la segunda sección, y por tanto previo a la partida del amado que se explicita en la tercera, el poema que sigue anticipa la separación:

Cuando venga,
cuando venga el deshielo,
toda piel necesitará un visado
para salvarse del torrente,
del precipicio,
de lo viejo.

Entonces buscaréis a Daniel.

Pero él ya se habrá convertido en liebre.
(Guzmán 2012: 169)

Este poema que, a diferencia del resto, parece más bien explicitar la mirada de la adulta que rememora los momentos infantiles más que exponer la visión de la propia niñez, muestra al amado como un remanso anhelado, pero ya imposible. De nuevo, la naturaleza juega un papel esencial en la construcción de la imagen de Daniel y su ausencia se construye a partir del símil con la liebre, animal que se caracteriza por su velocidad, astucia y pequeñez, aspectos que lo igualan a otros animales que recorren el poemario (ardillas, cervatillos). En este sentido, la imagen parece sugerirnos que, al intentar acercarse a él, al buscarlo, Daniel escapa y se desdibuja rápidamente.

Ahora bien, cabe preguntarnos cómo es la imagen que construye el sujeto poético en torno a sí misma. En este sentido, consideramos, junto con María del Puig Andrés, que *El libro de Tamar* se construye como un poemario en el cual “la protagonista alcanza su crecimiento individual” (Puig Andrés 2006: 102) a través de la escritura. La crítica señala que “la vuelta al pasado, por lo tanto, no solamente ayuda al sujeto lírico a autoafirmarse y autoconocerse, sino también a crecer como individuo” (Puig Andrés 2006: 103). Esto implica, por ejemplo, el reconocimiento y aceptación de la falta de vínculo con algunos sectores de su familia, asumir y perdonar la muerte de su padre Max o dejar de temer a la maestra. Respecto a la figura de Daniel, para la crítica aceptar su partida es una muestra del crecimiento personal aunque, a nuestro modo de ver, aún en la última sección en la que sobreviene la ausencia y el

olvido, el sujeto poético sigue mostrándose vulnerable y enfatizando lo lastimosa que resulta la partida del amado. En este sentido, hallamos una diferencia con lo que observábamos en *Usted* en donde sobre el final del poemario, veíamos cómo la protagonista había superado la ruptura amorosa. En este caso, la separación continúa siendo dolorosa. En este mismo sentido, pareciera como si, al perder a Daniel, se perdiera también una parte de su infancia, algo de ella misma:

Nunca más volviste,
Daniel.

Desde entonces ya no hubo patio
ni baúles con especias,
ni la luz posó sus labios
en los membrillos del aparador.

Y en vez de tu cuerpo fue la fiebre,
la humedad,
el tremendo cansancio
fluyendo de los frascos de perfume.

Por la tarde se me caía el cabello
en un charco de polvo.

Por la noche agrietaba con los nudillos
el ventanal de mi cuarto. (Guzmán 2012: 175)

Resulta evidente, en este texto, que la pérdida de Daniel provoca un sufrimiento en el sujeto poético. La enumeración de la segunda estrofa parece corresponderse con una serie de imágenes asociadas a una atmósfera infantil, algunas de ellas con una fuerte impronta surrealista. Todo se desdibuja con la ausencia de Daniel. Como señala Anita Hart, la ausencia del amado provoca efectos corporales en la amante: “With ‘la fiebre,’ ‘la humedad,’ and ‘el tremendo cansancio,’ the poem pictures the lack of energy in the body of the person who has suffered loss. The child's emotional pain and physical illness are connected” (Hart 1994: 157). A esto se le agregan las estrofas siguientes: “Por la tarde se me caía el cabello/ en un charco de polvo. /Por la noche agrietaba con los nudillos/ el ventanal de mi cuarto” (Guzmán 2012: 175). La pérdida, como anticipaba Hart, se traduce en el propio cuerpo.

En el siguiente poema de la sección, la partida también se erige como una situación de padecimiento para el sujeto poético. A través de una metáfora preciosa, Guzmán plantea el dolor que ocasiona al sujeto poético la ausencia de Daniel: “Tu recuerdo me ceñía las costillas como un pulpo de fuego.../ Daniel: ¿Por qué me has abandonado?” (Guzmán 2012: 176). Recuperando la frase dicha por Jesucristo en la Cruz, vemos aquí una nueva fusión entre la figura de Daniel y la del padre: como Jesús pregunta, en la cruz, a Dios padre, el sujeto poético pregunta a Daniel que parece devenir en padre. En el poema en prosa que cierra *El libro de Tamar*, se asume, como plantea Puig Andrés, la partida del amado: “Aunque nunca quise reconocerlo, supe desde siempre que te irías, que acabarías yéndote a pesar de nuestro

bosque (...) Porque quedarte se estaba convirtiendo en un torneo contra ti mismo” (Guzmán 2012: 177). Pero, como ya señalamos, aún así el recuerdo del amado persiste y el sujeto poético no puede evitar recuperar su imagen donde sea, de manera constante: “Daniel, si palpo la silla para encontrar el vaso de agua, son tus dedos fríos lo que toco. Estás debajo de la cama, lo presiento. Estás prendido a mi piel como un sudario de ojos inmensos (...) ahora, de tenerte junto a mí, harían que estos labios de pupas te comiesen a besos” (Guzmán 2012: 177). El deseo persiste y sobrevive a la ausencia.

Pero previo a la partida de Daniel, la configuración del sujeto que ama también revestía cierta fragilidad y/o dependencia al amado, como ya hemos anticipado. De este modo, lo primero que genera en ella la presencia del amado es cierta inquietud en el sujeto poético: “Cuando te vi,/ todos los trigales de la tierra/ comenzaron a inquietarse dentro de mi pecho” (Guzmán 2012: 152). Los nervios que provoca en ella Daniel la paralizan, le impiden, aunque lo desea fervientemente, acercarse a él: “Yo me moría de ansiedad, Daniel, me moría de ansiedad, de ganas de acercarme a ti. Pero era imposible, era como si un celador de luz custodiara sañosamente tu espacio” (Guzmán 2012: 155). Esta inquietud llega a su punto culminante cuando se traduce al propio cuerpo y la torna torpe en los momentos de concreción del amor:

Ese día los dos salimos de clase muy rojos, tú con la gorra hundida hasta las cejas y yo detrás, a unos metros de tú, retorciéndome bobalicona las puntas de mi falda tableada.
Nada más cruzar la verja echarse a correr hacia el bosque y yo no sabía si seguirte o no, y avanzaba un poco y me paraba, y de tan nerviosa que me puse me dio una pataleta tremenda en medio de un sendero de álamos.
Entonces volviste sobre tus pasos. Tu mano de tacto lunar presa de un escalofrío añil, cogió la mía con torpe ternura.
Apareció un conejo.
Las setas brotaron a nuestro alrededor.
Y cuando Dios, tumbado a la sombra de un castaño, al fin se quedó dormido, nos besamos por primera vez. (Guzmán 2012: 158)

Por otro lado, además de la inquietud que provoca su presencia, el amado genera en el sujeto poético una serie de sentimientos asociados a la frustración cuando no corresponde al afecto prodigado por el sujeto poético. Un ejemplo de esto puede verse en el siguiente poema:

Cuando Daniel no me saluda,
qué ganas.
Qué ganas de ahorcarme en la viga
del arco iris. (Guzmán 2012: 162)

En este texto, nos gustaría destacar que nuevamente se construye el sentimiento en torno a un elemento natural, en este caso el arco iris, cuya irrupción, por otro lado, rompe el clima del poema. El verso anterior parece sugerirnos una escena suicida pero que luego se desdibuja con la aparición del arco iris, elemento que, por el contrario, representa un nuevo renacer. Pero, el sujeto poético no se rinde e implora a un Dios desacralizado por el amor de

Daniel: “que me paso las noches tirando piedras/ al cielo/ a ver si hay suerte y le doy a Dios en un ojo,/ vas y me acaricias la nuca,/ Daniel” (Guzmán 2012: 163). Por otro lado, resuena en estos versos de Guzmán la “Rima XVII” de Gustavo Adolfo Bécquer:

Hoy la tierra y los cielos me sonríen,
 hoy llega al fondo de mi alma el sol,
 hoy la he visto...la he visto y me ha mirado...
 ¡Hoy creo en Dios!
 (Bécquer 2019:25)

El poema de Guzmán parece una suerte de reescritura, una versión adversa a la mirada optimista que plantea la rima del sevillano. En ambos casos, los versos son breves y se producen una serie de repeticiones que refuerzan la idea central: el deseo de ser visto/saludado por el amante. Tanto frente al resultado positivo en el poema de Bécquer como frente a los resultados negativos del sujeto poético de Guzmán, las aspiraciones del sujeto poético frente al amado son muy pocas: con ser mirado (Bécquer) o ser saludado (Guzmán), la voz poética halla la felicidad.

Por último, cabe realizar una breve mención a la figura de la maestra quien escenifica, en *El libro de Tamar*, la diversidad sexual. Aunque en ningún momento hay una mención explícita, se deja entrever que la docente tiene deseos sexuales por su estudiante, que se cobija, de nuevo, en el recuerdo de Daniel.

La maestra supo, nada más entrar en la clase esa mañana, de mi salto sin red a tu casilla. Por eso no tardaría en hacerme la vida imposible... cuánto frío, Daniel, cuánto frío el del polvo de las tizas que ella me obligaba a untarme por el pecho (...) pero resistí, resistí porque en los peores momentos tú me mirabas, y entonces tus cejas eran un puerto y tus párpados las olas que me devolvían la fuerza naufragada, y más de una vez, el odio de la maestra que me vigilaba desde su cariada poltrona, tuvo miedo de mi sonrisa afable. (Guzmán 2012: 168)

Al comienzo, como se puede observar en el fragmento anterior, la maestra, quien es mayor que el sujeto poético y se plantea como una rival, tal como sucede con las madrastras de los cuentos de hadas, presenta una descripción negativa y sus sentimientos generan malestar en la voz poética, lo que incluso la lleva a tener pesadillas con ella. En sueños, todo lo negativo que se había anticipado en esta primera estampa, se intensifica y se abre, de nuevo, un campo semántico en relación con lo natural que permite extremar estas imágenes.

Una tarde la maestra se empeñó en acompañarte a casa. Venía dispuesta al mimo, a no perder la paciencia. Pero yo vi en sus ojos de lechuza, Daniel, lechuzas, sangre y sogas y al fondo tu bufanda escondida bajo la tierra, y me puse a gritar y ella me zarandéó y quiso besarme con su boca de alacrán lascivo. Sus ojos fueron después un columpio que nunca bajaba. Yo estaba en él y deseaba pararme y casi sin respiración te llamaba entre risas, Daniel. (Guzmán 2012: 171)

Para Puig Andrés, las referencias a la homosexualidad “son un ejemplo de la nueva mentalidad que surge en la década de los ochenta ante temas tabúes censurados durante la dictadura, como el sexo, las drogas, el alcohol, etc.” (Puig Andrés 2006: 102).

El libro de Tamar se constituye, entonces, como un poemario que vuelve su mirada hacia la tierna infancia y nos permite transitar el primer amor, un amor infantil, lleno de momentos de frustración, pero también de otros de felicidad y alegría. Guzmán nos invita, en este poemario, a transitar junto al recuerdo de Daniel y a una subjetividad de a momentos vulnerable, en constante construcción.

7. *Así era el amor, volver a casa*²⁵: *Calendario* (1998)

Luego de nueve años de silencio, Guzmán publica *Calendario* (1998), cuyo título nos remite al sistema que utilizamos para medir el paso de los días. El poemario obedece a esta estructura y se organiza en tres grandes secciones: “Días de lluvia”, “Días de amigo”, “Días de frío”. A su vez, el apartado central (“Días de amigo”) presenta dos partes: “Después del amor” y “Canciones de amigo”. En cuanto al análisis de los componentes paratextuales, otra cuestión que llama nuestra atención es la dedicatoria del mismo: “A la lluvia, la nieve y las rosas. Al oro y al mar. A piratas y pájaros” (Guzmán 2012: 181). La dedicatoria ya no corresponde a un sujeto sino, por un lado, se dedica el texto al ámbito de lo natural (la lluvia, la nieve, las rosas, el mar, los pájaros) y por otro, se abre un campo semántico en relación con el mar, los piratas y la aventura. La recuperación de lo natural que, como venimos apuntando es una constante en la producción poética de Almudena Guzmán, se refuerza en los paratextos de las secciones “Días de lluvia” y “Días de frío”. Por otro lado, cabe señalar que lluvia y frío son dos condiciones que portan un cierto aire melancólico que va a marcar al poemario. Finalmente, las referencias a lo marítimo van a signar, como veremos, varios de los poemas de *Calendario* (1998).

Antes de abordar las figuraciones de amante y amado que se visualizan en este poemario, cabe destacar que, a diferencia de lo que apuntábamos en los casos anteriores, en *Calendario* Guzmán no sigue un hilo narrativo marcado. No hay vínculo entre los poemas de las distintas secciones y en su interior, solo se mantiene un hilo conductor en “Días de amigo”, sección que contiene a su vez a “Después del amor” y “Canciones de amigo”. En “Después del amor”, los cinco poemas que componen esta parte narrarán, como ya veremos, los momentos posteriores al encuentro amoroso y la dificultad de los amantes para retornar a la rutina. En “Canciones de amigo”, por su parte, se repite el mismo destinatario a lo largo de la sección, a quien se nombra como “amigo” (en una clara referencia a las cantigas de amigo de la lírica galaico- portuguesa) aunque no hay una correspondencia narrativo-temporal entre los distintos poemas de la sección. De este modo, en *Calendario*, Guzmán deja de lado el procedimiento que venía signando su producción anterior y estructura su poemario como una serie de imágenes o estampas del amor que van pasando, como bien señala Josefina de Andrés

²⁵Así era el amor,
 volver a casa
 con la red llena de certidumbres,
 nunca un naufragio en alta muerte
 silenciosa
 como ahora. (Guzmán 2012: 188)

Argente, “como las hojas de un calendario, como el sopesar que impone el paso del tiempo” (Andrés Argente 2005: 282).

7.1. La red llena de certidumbres: Días de lluvia

En la primera sección, “Días de lluvia”, nos encontramos con una serie de poemas que abordan la temática amorosa a través de distintos referentes. Pero, si hubiera que encontrar un elemento que reúna a los poemas de esta sección, ese sería, sin dudas, la presencia de la lluvia. La lluvia inunda el primer trayecto del poemario. Este elemento natural aparece vinculado tanto con los textos que abordan la temática amorosa como a otros que no lo hacen. Pero, en ninguno de los casos la lluvia tiene una lectura negativa, aunque porta, en ocasiones, un halo de melancolía que, como veremos, caracteriza a algunos de los poemas amorosos de esta sección.

A lo largo de esta parte, se predicen distintas cuestiones en torno a la lluvia. Inicialmente, la lluvia es amable con el entorno natural: “bueno es este mundo y amable/ como la lluvia y la brisa en las rosas” (Guzmán 2012: 185); es compañera del sueño: “la lluvia y el sueño/ siempre se han llevado tan bien...” (Guzmán 2012: 186). Además, al sujeto poético le gustaría hermanarse con ella para llegar a un contacto más estrecho con la naturaleza porque es la lluvia quien da vida al entorno: “Convertirme en raíz/ y llegar con la lluvia/ hasta el fondo del vientre del bosque” (Guzmán 2012: 187). También los días lluviosos son el marco con el que el sujeto poético recuerda, en la mayoría de los casos, sus encuentros con el amado: “Siempre izadas en medio de la lluvia/ o trepando por la primavera de los mástiles” (Guzmán 2012: 189); “Me hablabas y me hablabas, / mientras llovía” (Guzmán 2012: 190); “Así eran los regalos que solíais hacerme/ tú y el Mediterráneo,/ cuando llovía y me echabais de menos” (Guzmán 2012: 191); “Leo lo que escribí de ti y de mí/ en esos días de tanta lluvia (...) Desde entonces hasta ahora/ los atlantes se nos han vuelto anémicos/ y quién sabe si éstos fueron y serán nuestros últimos días de lluvia” (Guzmán 2012: 193) o “Siempre que llueve/ me acuerdo del cómo, del cuándo y del por qué/ de tu rescate” (Guzmán 2012: 194). Pero, además del recuerdo del amado, la lluvia ilumina las imágenes de otros sujetos que desfilan en *Calendario*: “Belén y su corazón de oro/ me esperan junto a la lluvia/ en el portal de casa” (Guzmán 2012: 199) o Amanda, a quien se describe con “la sonrisa ancha/ la lluvia en el pelo” (Guzmán 2012: 198), en una clara referencia intertextual a la canción “Te recuerdo Amanda” del chileno Víctor Jara. Es también la lluvia protagonista de un sueño con una fuerte impronta surrealista: “Que sólo yo conocía/ la lluvia de jazmines de la media luna/ y el mar de oro donde muere la sangre de paloma” (Guzmán 2012: 200). Por otro lado, también le sirve al sujeto poético para crear imágenes que le permitan acercarse a

una posible definición de la felicidad: “Será la felicidad esta corriente de aire/ que roza mi piel como un perfume/ y la deja sin huellas, / recién nacida/ igual que las calles después de la lluvia” (Guzmán 2012: 201). Finalmente, en ocasiones, se personifica a la lluvia: “Y no estaba teniendo contemplación alguna/ ni con lluvia ni con mi piel” (Guzmán 2012: 196) y especialmente en el poema que inicia con los versos “La lluvia también se acuerda de tu forma de estar/ en las cosas pequeñas” (Guzmán 2012: 192) en el que la lluvia se torna testigo celosa del amor entre el sujeto poético y su amado.

Ya entrando en los poemas que abordan propiamente la temática amorosa, podríamos clasificar a los poemas contenidos en “Días de lluvia” en función del tema o ámbito con el que se relacionan para manifestar el sentimiento amoroso. En este sentido, el primer grupo se constituye con los poemas que, tal como anticipaba la dedicatoria, presentan una referencia explícita al mundo marítimo. Esta cuestión ya había aparecido, como ya señalamos en *La playa del olvido*, aunque en *Calendario* las referencias a lo marítimo adquieren un matiz más positivo. De este modo, se construye un campo semántico relativo al mar, los barcos y los piratas para hablar de amor. Así, en uno de los poemas iniciales del poemario, el amor se define del siguiente modo:

Así era el amor,
 volver a casa
 con la red llena de certidumbres
 nunca un naufragio en alta muerte
 silenciosa
 como ahora.
 (Guzmán 2012: 188)

Respecto a estos versos, podemos observar inicialmente la concepción del amor como un remanso para el sujeto poético. El amor, que era sinónimo de hogar, se ha perdido (como podemos ver en la elección del verbo en pretérito imperfecto al comienzo y luego en la idea de que el “ahora” es “un naufragio en alta muerte”) y el presente sume al sujeto poético en un halo de melancolía. Los versos anteriores del poema refuerzan, también, el campo semántico vinculado al mar:

Entonces el beso conocía el norte y el sur,
 el este y el oeste de toda cartografía
 como si antes de labio en medio de la lluvia
 hubiera sido rosa de los vientos
 o brújula del corsario de los siete mares.
 Nada estaba preparado
 —dormían las leyendas de su sueño abismal—
 y sin embargo no cabía margen alguno de error:
 cada noche atracaba en su alborada,
 cada zozobra en su bahía,
 cada deseo en su rompeolas.
 (Guzmán 2012: 188)

Se despliega, como vemos, un campo semántico en torno a la navegación que inicia con la elección de puntos cardinales (*norte, sur, este, oeste*) y la selección de palabras vinculadas a los mapas (*cartografía, rosa de los vientos, brújula*). Además, hay referencias al campo de lo marítimo más específicas (*siete mares, bahía, atracaba y rompeolas*). El cuerpo se plantea como un mapa, una cartografía que el beso del amado conoce y recorre por completo. En este sentido, el poema se encuentra en la estela de una serie de textos que, dentro de la lírica amorosa, plantean al cuerpo amado como un territorio por explorar. En esta línea se encuentra el poema inicial de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924) de Pablo Neruda: “Cuerpo de mujer, blancas colinas, muslos blancos,/ te pareces al mundo en tu actitud de entrega./ Mi cuerpo de labriego salvaje te socava/ y hace saltar el hijo del fondo de la tierra” (Neruda 2007: 19). En la poesía española, podemos ver un procedimiento similar en el poema “Geografía humana”, perteneciente al poemario inaugural de Ángel González, *Áspero mundo* (1956): “Lúbrica polinesia de lunares/ en la pulida mar de tu cadera./ Trópico del tabaco y la madera/ mecido por las olas de tus mares” (González 2010: 41). El beso, al igual que el sujeto poético, encuentra en el amor su puerto seguro, su alborada, su bahía, su rompeolas.

Un aspecto renovador que aparece en esta sección es la idea de que el sujeto poético no solo vivencia el amor con el *tú* amoroso, sino que lo escribe. De este modo, ella explicita su rol de poeta: “Leo lo que escribí de ti y de mí/ en esos días de tanto lluvia” (Guzmán 2012: 193) o “Me sigue gustando leer lo que escribí de ti y e mí,/ en especial lo de tu imagen con bufanda/ volviendo de comprar la leche y el pan/ y la mía con sonrisa y en pijama de osos pandas/ saludándote desde el balcón” (Guzmán 2012: 193). Estos últimos versos, además de mostrar que el sujeto poético asume su rol de creadora, nos invitan a ver qué es lo que escribe sobre ellos. La escena dibujada es totalmente cotidiana y refiere, una vez más, al carácter urbano y sencillo del amor que se plantea en la mayoría de los poemarios de Guzmán. También la insistencia en la vestimenta que llevaba cada uno, y en especial la mención a la bufanda, recuerdan a poemarios anteriores de Guzmán, especialmente a *Usted*. Pero si ella escribe sobre su amor, él deberá asumir el rol de “musa”, subvirtiendo de este modo a la lírica amorosa tradicional. Esto también se explicita en otro de los poemas de la sección, en el que de nuevo se recupera y explota el campo semántico relativo a lo marítimo: “Y qué decir de la poesía / de la que eras grumete, /timonel y capitán a la vez, /siempre avanzando cara al sol/ o contra el viento” (Guzmán 2012: 189).

Comentaremos dos poemas más que refuerzan el carácter urbano del amor, escenificando dos encuentros en los que el sujeto poético halla al *tú* amoroso por primera vez. Uno de ellos es el poema “Rosal chino” que muestra el encuentro entre la voz poética y el *tú* en un supermercado. El poema merece una mención aparte porque presenta una reescritura

completa y muy peculiar del mito de Teseo y Ariadna. La escena muestra a un sujeto poético que, en busca de la sección de carnicería, se pierde “en el laberinto de Knosos/ de los detergentes” (Guzmán 2012: 194). Pero los amantes no cumplen los roles esperados: Ariadna no es más que el carrito de las compras y Teseo es “un teseo que andaba por allí, (...) y me aventuró con el dedo la remota salida” (Guzmán 2012: 194). Aún con la ayuda del hombre desconocido, ella sigue perdida en las góndolas y allí se encuentra con el Minotauro que resulta ser “una gorda que iba a meterte a ti, / al cautivo más apuesto que habían visto nunca mis ojos” (Guzmán 2012: 194). Es, en este momento, cuando aparece el amado, luego de la lucha que ella establece con la mujer-Minotauro: “pero al final gané el torneo, rosal” (Guzmán 2012: 195). Las últimas dos estrofas vuelven del recuerdo del primer encuentro al presente (“De todo esto ya han pasado dos ,/ casi tres años”, Guzmán 2012: 195) y cierra con una referencia al amado que permite el ingreso al poema del cuadro del Bosco: “No sé si alguien te ha dicho/ que eres el jardín de las delicias de la tierra” (Guzmán 2012: 195). Algo muy similar ocurre en el poema “Papel de forrar”, donde el sujeto poético interactúa con un dependiente a quien le solicita el artículo de librería que titula el poema. El poema despliega toda la descripción del procedimiento (cómo se lo pide, qué sucede mientras tanto en la tienda) y califica con rasgos negativos al hombre del que se dice que es un “oscuro troglodita” (Guzmán 2012:196) en su “trastienda cuaternaria” (Guzmán 2012: 196). Se enfatiza bastante, además, el tiempo que se demora en concretar el pedido: “y yo, /sin embargo/ venga esperar” (Guzmán 2012: 196) y “Al cabo de un milenio,/ mejor dicho, / de dos” (Guzmán 2012: 197). Además, se lo critica por encontrarse desaliñado: “no sé cómo no sabe/ que los puños y los cuellos de algodón bien planchados/ contribuyen al bienestar de la comunidad” (Guzmán 2012: 196). A pesar de todo esto, en los últimos versos el poema desarma la imagen negativa que se había construido en torno al empleado y como un flechazo, el sujeto poético expresa su enamoramiento, retornando a las imágenes asociadas a la naturaleza, tan afines a la poética de Guzmán:

Le pedí papel de forrar,
no era tan difícil,
pero él extendió la primavera,
mercader de Esmirna,
ante la tundra de mis ojos.
Y todo se llenó de la armonía del lirio.
(Guzmán 2012: 197)

7.2. *Un oasis entre tanto pasado*²⁶: Días de amigo

7.2.1. *Después del amor*

La primera sección de “Días de amigo” abre con un epígrafe de Pedro Salinas. Se citan aquí algunos versos pertenecientes a *Razón de amor* (1936), uno de los poemarios más relevantes e influyentes de la poesía amorosa española:

Amor es el retraso milagroso
de su término mismo:
es prolongar el hecho mágico
de que uno y uno sean dos,
en contra
de la primer condena de la vida.
(Salinas 2008: 55)

Basta con realizar una lectura completa del poema de Salinas para notar que aquí Guzmán realiza una reescritura del poema del autor de *La voz a ti debida* (1934). En su poema, Salinas plantea al amor como “un retraso milagroso” o “un hecho mágico”, en tanto nos permite olvidar “la primer condena de la vida”, es decir, que nacemos y morimos solos. El amor es un asilo y para Salinas: “Ni en el llegar, ni el hallazgo/ tiene el amor su cima:/ es la resistencia a separarse en donde se siente” (Salinas 2008: 55-56) y agrega, luego, “el alma ciegamente siente/ que la forma posible de estar juntos/ es una despedida larga, clara. / Y que lo más seguro es el adiós” (Salinas 2008: 56). De este modo, la resistencia a la separación es, según el texto de Salinas, lo que cifra el amor. Guzmán mostrará, por su parte, en esta sección las dificultades de una pareja que, luego del encuentro amoroso, debe separarse para retornar a la rutina. Se retorna, entonces, el carácter narrativo, dado que, como apuntamos al comienzo, los cinco poemas que componen esta sección plantean una serie de escenas que suceden después del amor y escenifican las dificultades de los amantes para retornar a la rutina.

Además del poema de Salinas, presente en el sistema paratextual del poemario, otro intertexto que resuena en esta sección es el poema “Los amantes”²⁷ del argentino Julio Cortázar. De igual modo que lo hace Guzmán en *Calendario*, en este poema el autor de *Rayuela* plantea la vuelta a la vida cotidiana de los amantes, luego de su encuentro sexual. La

²⁶ “Decirte recostada en tu pecho
que eres un oasis entre tanto pasado
y, quién sabe,
futuro infierno arenoso” (Guzmán 2012: 211)

²⁷ Si bien para este trabajo utilizamos la edición de la Obra completa de Julio Cortázar publicada por Galaxia Gutenberg (Círculo de lectores) en el 2005 y, en este caso, especialmente el volumen *Poesía y poética*, el poema “Los amantes” aparece por primera vez en *Buenos Aires, Buenos Aires* (1968), un ensayo fotográfico de Sara Facio y Alicia D’ Amico sobre la capital argentina que incluyó algunos textos de Julio Cortázar y fue publicado por Sudamericana.

similitud entre el texto cortazariano y el de Guzmán no solo radica, a nuestro parecer, en el tratamiento del tema sino que hay ciertos pasajes en donde la referencia al poema del argentino se torna más explícita. En ambos poemas, por ejemplo, se utiliza la figura del tigre para hacer referencia al paso del tiempo, percibido de un modo especial por los amantes. De este modo, dice el poema de Cortázar:

Son los amantes, su isla flota a la deriva
hacia muertes de césped, hacia puertos
que se abren entre sábanas.
Todo se desordena a través de ellos,
todo encuentra su cifra escamoteada;
pero ellos ni siquiera saben
que mientras ruedan en su amarga arena
hay una pausa en la obra de la nada,
el tigre es un jardín que juega.
(Cortázar 2005: 476)

Por su parte, leemos en uno de los poemas de Guzmán:

Tienes que ir al hospital
tengo que ir a clase...
¿Qué hará nuestro amor hasta la noche?
Igual que un tigre enjaulado vagará de aquí para allá
por esta casa tan caóticamente grande
en la que nunca hay ginebra ni revistas del corazón;
sólo libros de literatura,
de medicina
y algún que otro yogur de manzana caducado.
(Guzmán 2012: 212)

Otro guiño al poema de Julio Cortázar se produce, a nuestro parecer, en el último poema de la sección “Después del amor” de Almudena Guzmán. En “Los amantes”, Cortázar plantea a la ciudad (y en este sentido, es interesante pensar en que el texto se publica inicialmente en un ensayo fotográfico sobre Buenos Aires) como la responsable de romper el hechizo, de obligar a los amantes a una vuelta forzada a la rutina:

Ya están vestidos, ya se van por la calle.
Y es sólo entonces
cuando están muertos, cuando están vestidos,
que la ciudad los recupera hipócrita
y les impone los deberes cotidianos.
(Cortázar 2005: 476)

El planteamiento de la separación que propone el poema de Guzmán y los versos con los que cierra la sección, guardan una enorme similitud con los cortazarianos. Ya no será la ciudad la responsable sino “el chófer del día”. La rutina, como en Cortázar, obliga a los amantes a la separación:

Anda,

cielo de París,
vamos a ducharnos.

Que abajo nos espera impaciente el chófer del día.
(Guzmán 2012: 213)

Más allá de los vínculos intertextuales que apuntamos, cabe preguntarnos cómo se configuran el amor, el amante y el amado en esta sección del poemario. Inicialmente, como ya hemos señalado, “Después del amor” se compone por cinco poemas breves y en el primero de ellos, luego del encuentro sexual, el sujeto poético vuelve su mirada sobre el amante:

...Lo primero es mirarte,
comprobar que sigues vivo
después de esta celosa expedición
por mi cuerpo
que ha bronceado de ternura tus manos,
que ha conseguido que agotases
la profunda cantimplora de tu sed.

Mirarte con la ventana abierta de par en par.

Para que el viento nos despeine del todo
como a la maleza...
(Guzmán 2012: 209)

Esta primera estampa nos enfrenta con la reacción inicial del sujeto poético frente al amado: la comprobación, a través de la mirada, de que el amante sigue allí, luego de instantánea muerte que supone el orgasmo. En “Después del amor”, Guzmán irá transitando distintos sentidos: el primer poema se vinculará con la vista, el segundo con el tacto y el tercero con el oído. En este poema inicial, entonces, se presenta al propio cuerpo como un territorio, al que el amado recorre como un explorador, “en celosa expedición” (Guzmán 2012: 209), cuestión que ya había aparecido previamente en este poemario. Las manos del amado son el motor de este viaje por el cuerpo del sujeto poético y se predica sobre ellas que se han “bronceado de ternura” (Guzmán 2012: 209), lo que implica, por un lado, la existencia de un vínculo que excede lo sexual (a partir de la referencia a la ternura) y por el otro, la elección del participio bronceado nos remite al calor del sol que en este caso, se entiende como el calor de los cuerpos de ambos durante la relación sexual. Los últimos versos de la estrofa dicen: “que ha conseguido que agotases/ la profunda cantimplora de tu sed” (Guzmán 2012: 209), versos que parecen referir a la eyaculación y recurren nuevamente al símil entre el sexo y lo alimenticio. En la estrofa siguiente, se presenta un verso único: “Mirarte con la ventana abierta de par en par” (Guzmán 2012: 209), metáfora que claramente también porta un fuerte erotismo y refiere ahora al sujeto poético y muestra su deseo de continuar manteniendo relaciones sexuales con el amado: “Para que el viento nos despeine de todo/ como a la naturaleza...” (Guzmán 2012: 209)

El segundo poema de la serie explota, como ya dijimos, el sentido del tacto: “...Lo segundo es tocarte, /que mis dedos tengan noticias/ del cansancio satisfecho de tus labios, / de tus clavículas” (Guzmán 2012: 210). Es ahora ella quien recorre el cuerpo del amado, quien lo explora. La mirada vuelve a hacerse lugar en el poema, cuando ella recorre con los dedos “esos ojos vagamente grises/ que tanto me recuerdan al cielo de París...” (Guzmán 2012: 210). La aparición de la mirada del otro se vincula con París, ciudad relacionada, en el imaginario popular, con el amor. Por otro lado, cabe destacar que los ojos no recuerdan a París en general sino a su cielo y este gesto de igualar la mirada con el cielo tiene una amplia tradición poética. Aunque, en general, los ojos se asocian al cielo a partir del color celeste. En cambio, en este caso, Guzmán modifica la imagen típica y plantea que, como el cielo de París, los ojos del amado son “vagamente grises” (Guzmán 2012: 210).

En el tercer poema, los amantes, hasta ahora silentes, entablan una conversación y aunque solo se presenta la voz de ella, el eco de la respuesta del amado llega a través en sus palabras. Sin salir de la cama, “Hablarte,/ decirte recostada en tu pecho” (Guzmán 2012: 211), el sujeto poético predica sobre el amado: “que eres un oasis entre tanto pasado/ y, quién sabe,/ futuro infierno arenoso” (Guzmán 2012: 211). Vuelve, por un lado, la referencia al entorno natural para describir al amado, cuestión que apuntamos en numerosas ocasiones en la producción de Guzmán. Por el otro lado, se recupera la imagen del amor como un asilo, con la que trabaja el poema de Salinas y que también aparece en otros poemas de la madrileña. Finalmente, se produce un juego entre opuestos “oasis- desierto”, “infierno-arenoso” y “pasado- futuro” que refuerza la visión positiva sobre el momento presente, en el amante es un asilo. En la segunda estrofa, el sujeto poético remeda la voz del amante, recupera su respuesta: “Llevas razón:/ hoy en día, / esta propensión nuestra a reivindicar ciertos tópicos/ resulta de lo más original” (Guzmán 2012: 211). Estos versos parecen referir a lo atípico de que, en la vivencia de un amor absolutamente urbano y cotidiano —idea que se reforzará en el siguiente poema—, los amantes utilicen imágenes con cierto vuelo poético, como las que se observan en la estrofa anterior, para referirse a su vínculo.

En el cuarto poema de la sección sobreviene el silencio y la aplastante rutina que llama a los amantes a abandonar el lecho y recuperar sus actividades cotidianas. En este poema, sobre todo, se plantea lo fastidioso que resulta, para ambos, el retorno a las actividades diarias: “porque el tirachinas del deber,/ como siempre,/ ya nos está incordiando la nuca” (Guzmán 2012: 212). El deber, que se encuentra evidentemente materializado, se mantiene cerca de los amantes y los acecha por detrás. La siguiente estrofa, que ya citamos previamente, propone una enumeración de lo que se debe hacer (“Tienes que ir al hospital,/ tengo que ir a la clase...”) y se plantea qué hará el amor, personificado, en una casa como la de los amantes, “igual que un tigre enjaulado vagará de aquí para allá” (Guzmán 2012: 212),

sin ningún entretenimiento banal en el que ocupar el tiempo de espera (“nunca hay ginebra ni revistas del corazón”, Guzmán 2012: 212). La última estrofa remata y enfatiza esta cuestión: “Es horrible/ debe sentirse como la mujer más fea/ de un harén venido a menos...” (Guzmán 2012: 212). Luego del éxtasis del encuentro amoroso, el amor se marchita, se vuelve feo y esta condición se extrema porque no solo se siente “la mujer más fea”, sino que esta mujer se encuentra en “un harén venido a menos...”.

Pero, el último poema de la sección, revitalizará al amor, lo volverá a poner en el lugar que merece: “...Saber que no,/ que es no es cierto, / que el amor es un opiáceo y es ubicuo” (Guzmán 2012: 213). En clara continuación con el poema anterior, todo lo que se dijo queda anulado y se define al amor, ahora, como el opio, que genera relajación y borra cualquier signo de dolor y ubicuo, porque al estar presente en todas partes no es necesario que el amor quede encerrado en la casa, puede viajar con ellos y volverse parte de sus actividades cotidianas, hasta que explote en el reencuentro. El poema sigue: “y el dulce porqué/ de tu quedarte dormido en la consulta,/ de mi suspenso en Medieval” (Guzmán 2012: 213), los amantes retornan a su rutina agotados por la falta de sueño. Como ya lo hemos apuntado en otras ocasiones, el amor que presenta la poesía de Almudena Guzmán es, en la mayoría de los casos, un amor de índole urbana y contemporáneo al momento de la escritura.

7.2.2 Canciones de amigo

Ya desde el propio paratexto se anticipa lo que confirmará la lectura de la sección: en “Canciones de amigo”, Guzmán establece un vínculo con la tradición de la lírica galaico-portuguesa y plantea una nueva versión de las *cantigas* de amigo. Este tipo de composiciones, destinadas a ser cantadas, alcanzaron su punto máximo durante el siglo XIV. Las *cantigas* o canciones de amigo se caracterizan por presentar una voz femenina que se lamenta por la ausencia de su amado. Aunque eran producidas por los trovadores, es interesante que Guzmán recupere precisamente un género que plantea la construcción de una subjetividad femenina en relación con el vínculo amoroso porque, de alguna manera, se trata de un antecedente a su propia poética.

Como hemos señalado, las *cantigas* abordan como tema central el lamento de la mujer por la partida de su amado. Existe un tipo particular de *cantigas* denominadas *mariñas* o barcarolas en las que la mujer habla con el mar, implorando por la vuelta de su amigo, un marinero que partió y del que ella no tiene noticias. En esta línea se encuentran los poemas que presenta Guzmán en esta sección de *Calendario*, en la que se recuperan distintas imágenes relativas a lo marítimo (como ya se venía haciendo en secciones anteriores, aunque con otros sentidos) y se presenta a una pareja de amantes separados por el océano: “dile adiós

a Valencia/ y vente conmigo a los mares/ de Cuba” (Guzmán 2012: 217) o “Mi amigo a Grecia/ y yo a Cuba:/ ¿cómo encontrarnos si nos separa/ el mar,/ lo que más queremos?” (Guzmán 2012: 218). Es interesante que aquí Guzmán vuelve a recuperar el componente americano que circulaba, de otro modo, en *Poemas de Lida Sal*. Ahora Cuba aparece como el sitio en donde se emplaza esta subjetividad femenina que anhela la vuelta de su amado. Como ya se puede entrever en los versos citados, se hace explícito y se reitera a lo largo de toda la sección, el sufrimiento que provoca en el sujeto poético la ausencia del amigo: “Todo lo tengo,/ todo./ Menos amigo” (Guzmán 2012: 228); “¡Ay, Dios!/ ¿qué puedo hacer/ si por más que me canso y me duelo/ recogiendo espinos/ no se me van estas ganas/ que tengo de amigo?” (Guzmán 2012: 229) o “Qué triste el sueño,/ amigo,/ qué triste que sólo me beses/ cuando el sol se muere” (Guzmán 2012: 226).

Pero, además de por su tópico, las *cantigas* de amigo se caracterizan por poseer algunos rasgos en cuanto a su estructura y por la utilización de ciertos recursos. Frenk destaca que las *cantigas* son “paralelísticas y encadenadas” (Frenk 2016: 372) y que en ellas “todas las estrofas están en un mismo nivel, y ninguna domina sobre las demás” (Frenk 2016: 373). Las canciones de amigo cuentan con un estribillo que se reitera sobre el final de cada estrofa y utilizan una serie de paralelismos (verbal, estructural, semántico o *leixaprén*²⁸). El poemario de Guzmán no cumple con estos criterios, aunque sí presenta composiciones breves y con versos cortos, ambas características de la *cantiga* de amigo. Solo el poema que abre la sección nos proporciona un paralelismo estructural, dado que en él se reitera la misma estructura sintáctica en las dos estrofas:

Amigo,
si eres marinero,
dile adiós a Valencia
y vente conmigo a los mares
de Cuba.

Si eres jardinero,
amigo,
olvida las otras rosas
y demórate en la sombra
de esta rosa que te espera.
(Guzmán 2012: 217)

Este poema, por otro lado, trae de nuevo un procedimiento que es típico de las *cantigas* de amigo pero que también hemos apuntado en numerosas ocasiones en la producción de Guzmán: la naturaleza tiene un rol protagónico a la hora de describir a los amantes y al vínculo que los une. Aquí, entonces, el sujeto poético se plantea a sí misma como una rosa, una flor con una gran tradición literaria, que funciona aquí como símbolo de lo femenino

²⁸Para la descripción y caracterización de cada uno de estos recursos en las *cantigas* de amigo, puede acudir al artículo “Elementos popularizantes en las *cantigas de amigo*” de Mercedes Brea.

(“olvida las otras rosas”) y también de la belleza. Este tipo de imágenes vinculadas al entorno natural aparecen en otros poemas de la sección para describir, tanto a la voz lírica como al amado: “dame la brisa de tus ojos,/ amigo,/ dame las olas negras de tu mar” (Guzmán 2012: 219) o “Tengo los ojos claros/ y la piel blanca./ Viento en el pelo,/ fuego en las caderas,/ agua de limón en los labios” (Guzmán 2012: 228). Finalmente, hay algunos poemas que se vinculan especialmente con el fuego, al que se acude a partir de la mención de la noche de San Juan, evento que se plantea cercano al momento del encuentro entre los amantes: “La noche antes/ de la noche de San Juan/ nos conocimos” (Guzmán 2012: 222). La recuperación de esta celebración, que no se celebra en Cuba lo que hace suponer que o bien los amantes se conocieron previamente en Europa y luego se separaron o no existe un hilo narrativo claro en esta sección del poemario, funciona sobre todo para enfatizar el deseo sexual del sujeto poético por el amado: “los brazos de mi amigo/ quemas más que las llamas/ de la hoguera de San Juan” (Guzmán 2012: 223), siendo esta una de las pocas manifestaciones del erotismo en la sección.

7.3. *Al amor se le oscurecieron los tatuajes*²⁹: Días de frío

Si hay algo que caracteriza a esta última sección de *Calendario* es que está articulada por una subjetividad que, a diferencia de lo que hemos visto en otros poemarios de Guzmán, se presenta como una figura más adulta, más madura. Aunque hay referencias explícitas a la edad en alguno de los poemas del *corpus* (“Cuando se tienen treinta años/ y el amor no arraiga”, Guzmán 2012: 237) no es solo esto lo que nos lleva a afirmar que la imagen que se delinea aquí tiene que ver con una mujer más sosegada y adulta, sino que también observamos que la visión que se presenta sobre el amor presenta algunas diferencias con las imágenes que analizamos previamente. Se deja entrever que el sujeto poético ha transitado diversas experiencias amorosas, aún cuando no hay un esfuerzo por explicitar esta cuestión como sí veíamos en *Los poemas de Lida Sal* o *Usted*, aunque los poemas de “Días de frío” darán cuenta de un período de soledad. La vivencia de la soledad que presenta este *corpus* poemático, si bien no es del todo positiva como veíamos, por ejemplo, en el último poema de *Usted*, tampoco es vivida como una tragedia. En este sentido, como señalara Ugalde refiriéndose a *Usted*, aquí “la indiferencia, junto con la ironía, reemplaza el sufrimiento pasivo” (Ugalde 1994: 30). Por otro lado, el modo en el que se titula la sección, “Días de frío” parece aludir también a esta soledad aunque, en función de lo se expresa en uno de los poemas de esta parte, el frío se relaciona con un aspecto corporal y sexual más que con una visión dramática o lacrimosa de la soledad: “Una ya no sabe a qué apelar (...) / para tratar de explicarse el fenómeno/ exclusivo de nuestra especie/ —que los ecologistas me perdonen—/ de no tener el calorcito adecuado cuando lo necesitas/ y de estar rodeado,/ en cambio,/ de miles de antorchas dispuestas a arrojarte al pozo/ con todo su amor” (Guzmán 2012: 238).

Tal como anticipábamos, la mayoría de los poemas de la sección se centran en la construcción del sujeto poético. Uno de los que resulta más productivos para pensar en la configuración del yo, nos muestra la visión que los amigos de la figura femenina tienen sobre ella. Esta cuestión de que la imagen de la mujer se construya a partir de las voces de otros no había aparecido previamente en la poética de Guzmán:

Cuando se tienen treinta años
y el amor no arraiga
en las macetas de tu terraza,
hay amigos que se ven en la obligación
de traerte un nuevo esqueje del brazo
cada fin de semana
con la esperanza florida
de que ése sí cuaje
en tu limo,
y todos felices y a comer perdices

²⁹“Pero al amor se le oscurecieron los tatuajes, / las plumas de colibrí, / los collares de oro” (Guzmán 2012: 244).

en el bar de enfrente de casa
como en los cuentos de Perrault.

Qué bonito. (Guzmán 2012: 237)

Este poema, entonces, reproduce estereotipo: una mujer de treinta años debe estar en pareja. Como eso no sucede, los amigos ven su soltería como algo negativo y trabajan en pos de “solucionar” ese conflicto (incluso, se dice “se ven en la obligación”), presentándole a distintos hombres. Otro aspecto interesante es que se despliega un campo semántico relativo a las plantas (*macetas, esqueje, florida, limo*, entre otros) y se plantea al amor como una planta que, retomando las palabras de Barthes y apelando a la propia definición de un ser vivo “crece, se desarrolla y muere”. Pero no se busca un amor que anide sus raíces en un amplio jardín, se aboga por uno que encuentre sitio en “las macetas de tu terraza”, lo que trae de nuevo al poema a una atmósfera contemporánea y urbana. Así, los distintos candidatos serán “esquejes” o raíces que se sembrarán sin saber si resultará, pero “con la esperanza florida” de que sí lo hagan, de que “cuaje”. La metáfora es interesante porque el símil funciona muy bien y se despliega a lo largo de todo el poema. Finalmente, si se produce el resultado esperado, “todos felices y a comer perdices” (Guzmán 2012: 237) se dice, remedando irónicamente el final de los cuentos de hadas, pero a su vez se utiliza en un sentido más literal: irán a comer perdices “en el bar de enfrente de casa” (Guzmán 2012: 237). El último verso de la estrofa retoma el vínculo con el mundo de los cuentos de hadas, haciendo referencia a Perrault. Para cerrar, el poema presenta un verso independiente, que se despega de la estrofa central: “Qué bonito” (Guzmán 2012: 237). Como nos tiene acostumbrados Guzmán, la ironía clausura el poema.

Otro poema que resulta especialmente productivo para pensar en la figuración del yo que transita esta sección del poemario trae nuevamente el campo semántico del mar. Esta vez será la propia voz poética quien se describa a sí misma, a partir de un símil con vinculados con lo marítimo: “Soy una isla/ y tengo un tesoro escondido/ a dos leguas del pecho” (Guzmán 2012: 243). La idea de la isla refuerza, inicialmente, la idea de la soledad y a la vez, abre el imaginario al campo de las aventuras y lo desconocido, lo que se confirma con los versos que hablan de un “tesoro escondido”. El resto de la estrofa buscará definir este tesoro que está “muy cerca de la gruta rugiente/ del corazón/ allí donde se juntan las mareas/ con los brotes de sombra/ y la sangre que mana de los dolores/ en flor” (Guzmán 2012: 243). El tesoro que podemos entender como el alma del sujeto poético, sigue escondido, aún no ha podido ser hallado y eso reforzará la estrofa siguiente. Pero antes quisiera reparar en la construcción del sitio en donde se halla el tesoro que, desde el plano sonoro plantea la repetición del fonema /r/, que nos remita al sonido de las olas del mar al romper contra las piedras, emulando la ruta secreta. Como anticipábamos, el tesoro no fue hallado: “Antes que

yo lo buscaron cormoranes y tortugas, / y después tú,/ y tampoco lo encontrasteis” (Guzmán 2012: 243). Es curioso que ella busque su propio tesoro, lo que nos habla de un autoconocimiento o descubrimiento del propio ser. A su vez, aparece el amado que fracasa en su intento. Las tortugas y cormoranes son solidarias con el campo semántico creado en torno a la isla. La estrofa final refuerza la soledad que, como decíamos, caracteriza a los poemas de “Días de frío”: “Y al final me he quedado sola/ como siempre, / girando inútilmente/ alrededor de mi planeta de oro” (Guzmán 2012: 243).

Para cerrar, nos referiremos al poema con el que titulamos la sección. El texto, con un tono eminentemente narrativo, se plantea desde una segunda persona singular, que bien podría buscar una identificación con el lector y retoma la noción del tesoro que se explotaba en el poema anterior: “Buscabas un tesoro en el corazón de la selva, / un lago de agua dulce donde la soledad huyera de ti/ como los antílopes” (Guzmán 2012: 244). Se recupera, un campo semántico relativo a lo natural, pero esta vez en vínculo con la selva, que no había aparecido hasta el momento. La soledad porta una carga negativa que se expresa mediante el deseo de alejarla, que se intensifica con una hermosa comparación. En las estrofas que siguen asistimos a una personificación del amor que acecha y busca al “tú”. Las imágenes que se utilizan para referir al él están cargadas de sensualismo y explotan los distintos sentidos: “Él era más hermoso que el rumor de la noche/ velando en las tiendas de campaña. / Él vertía brisa por tu piel/ lentamente/ y la orquídea salvaje de su pecho perfumaba tu sombra” (Guzmán 2012: 244). La tercera estrofa inicia con un “pero” que anticipa el fin del idilio: “Pero al amor se le oscurecieron los tatuajes, / las plumas de colibrí, / los collares de oro” (Guzmán 2012: 244), todo lo que otorga belleza al amor se desdibuja, se pierde. El amor devela su verdadera identidad y lastima al “tú” que queda indefenso, que cae en la trampa: “el brujo de magia negra que siempre fue/ contempló indolente tu caída en su trampa/ más dolorosa y más profunda/ que aquel viejo zarpazo de tigre a tus espaldas” (Guzmán 2012: 244). El amor lo destruye todo y quita “hasta lo que nunca sospechaste tener” (Guzmán 2012: 244), solo le permite al “tú” quedarse con “la extensión agrietada/ de todo un continente/ para llorar la pérdida de ti misma” (Guzmán 2012: 244).

En “Días de frío” el amor pierde paulatinamente el carácter positivo con del que se lo había dotado en las otras secciones del poemario. El sujeto poético acepta su soledad y ya no busca desesperadamente la compañía del otro, sabe que el amor es un “brujo de magia negra” y que puede lastimarla.

8. *Con el cuchillo en la sonrisa*³⁰: El príncipe rojo (2005)

El príncipe rojo (2005) es, sin dudas, un poemario que se diferencia del resto de la producción de Guzmán. Los escenarios urbanos y actuales que caracterizan a la poética de la madrileña ceden aquí el terreno a un contexto medieval. Los personajes que transitan el poemario también son diversos: ya no son ciudadanos apurados que encuentran, a veces, un remanso el amor, en *El príncipe rojo* circulan una mujer que habita una ciudad que acaba de ser saqueada y destruida y un extraño y misterioso príncipe que la cautiva. El poemario muestra, a su vez, a un sujeto poético en ruinas, lleno de odio³¹, lastimado por la pérdida de todo lo suyo en manos de los invasores. Al hablar sobre este poemario, destaca Guzmán que su intención fue justamente contar una historia que le permita “denunciar injusticias, tanto las generales, como las concretas de los pueblos armenio, kurdo, etc., y, si la situaba en la actualidad, tuve la sensación de que iba a salir muy panfletaria, obvia y reconocible” (Demicheli 2005). La Edad Media será, entonces, el contexto que le permita a la autora exponer y denunciar cuestiones de la actualidad. En este sentido, *El príncipe rojo* funcionará como un anticipo, aunque como advertimos más velado, de la poesía más comprometida en asuntos políticos y sociales que plantea *Zonas comunes* (2011).

Guzmán declara en “El príncipe rojo: algunas claves” (2010) que este es el poemario del que se siente más orgullosa y destaca que el comienzo le llegó como un rapto de inspiración, luego de que resonaron en ella unos versos del profeta Isaías, que son los que funcionan como epígrafe del poemario: «Porque el día de la venganza está en mi corazón, y el año de mi redención ha llegado». La influencia de los textos bíblicos, que había aparecido previamente en la obra de Guzmán en la elección del título de su poemario *El libro de Tamar*, no se agota en el epígrafe del poemario, los textos religiosos aparecen lo largo del poemario con motivaciones diversas, por citar algunos ejemplos: “Ahí están devorando/ los brotes de los sueños,/ el mantillo de la dignidad (...) Como una plaga de langosta” (Guzmán 2012: 255), “(Polvo fueron/ y en polvo se convirtieron,/ pero también en polvo/ se convertirán los culpables)” (Guzmán 2012: 271) o “Come y bebe del banquete/ de mi cuerpo” (Guzmán 2012: 283). Evidentemente, otro intertexto que notamos fácilmente es la reescritura del estereotipo del cuento de hadas que propone el paratexto del poemario: el príncipe ya no porta

³⁰“Sentarse en ellos/ y ponerse a recordar/ con el cuchillo/ en la sonrisa/ agravios y cautiverios.” (Guzmán 2012: 274).

³¹“No pensar, no gritar, sólo odiar. / Ése fue mi salvoconducto” (Guzmán 2012: 272).

“Entonces/ floreció como un conjuro/ la rosa de la ira/ entre mis fauces/ y mis garras de bestia” (Guzmán 2012: 269).

los valores positivos del príncipe azul de los cuentos, es rojo³², el rojo de la sangre, de la pasión, de la guerra. Pero las lecturas que habilita el color rojo no culminan allí: según destaca Guzmán, el rojo también se vincula con Rusia, específicamente: “Rojo por la sangre y por la revolución rusa, y príncipe y medieval por Alexander Nevski” (Guzmán 2010: 13).

En lo que sí se asemeja este poemario a otros de la producción de Guzmán es que, como ya hemos visto en *Usted*, el poemario se divide en cuatro secciones numeradas y presenta un hilo narrativo que, en este caso, cuenta desde los momentos inmediatamente posteriores a la invasión hasta la partida del príncipe rojo. Sobre el final de la primera sección, que nos enfrenta a los sentimientos y sensaciones de esta subjetividad femenina cuya ciudad ha sido invadida y saqueada, aparece la figura del príncipe rojo: “Me quedé dormida/ a las puertas de la muralla. / (Una mano en el hombro/ me despertó)” (Guzmán 2012: 262). Es curioso que la primera vez que se menciona al príncipe rojo, se lo haga a partir de una sinécdoque: lo que llega es su mano. Además, de algún modo, esta primera escena remeda el despertar típico del cuento de hadas, con el beso del príncipe azul aunque, en este caso, se trata solo del roce de la mano en su hombro que llega con fines mucho más prácticos, porque, como señala en la segunda estructura parentética que cierra el poema y que puede leerse como una continuación de la primera obviando la estrofa intermedia: “(Me dio pan y compañía/ para pasar la noche)” (Guzmán 2012: 262). La construcción de este verso, que iguala al pan con la compañía, muestra por un lado la naturaleza del contacto entre estos dos desconocidos pertenecientes a mundos diversos y desrealiza el amor romántico, llevándolo como veremos en sucesivos poemas a un plano fundamentalmente sexual, y limita al amado a “compañía para pasar la noche” (Guzmán 2012: 262). En la estrofa intermedia, asistimos a una breve descripción del sujeto amado: “Era menudo y risueño/ como los gorriones/ que viven/ en las riberas del sol” (Guzmán 2012: 262). Sobre estos versos debemos apuntar que, inicialmente, reúnen dos rasgos de índole diversa: uno físico (menudo) y otro psíquico (risueño). Además, retorna el símil con la naturaleza tan característico de la poética de Guzmán y en este sentido, se elige una escena luminosa y alegre que es, por un lado, también característica del momento de la llegada del enamorado en los cuentos de hadas, en un claro gesto romántico que hace que la naturaleza corresponda a los sentimientos del protagonista. Pero también llama nuestra atención la escena recortada porque genera un fuerte contrapunto con otras de angustia y destrucción que priman en esta primera sección del poemario. El príncipe rojo parece ser una excepción, un remanso en un contexto hostil.

³² Cuando le preguntan por si el cambio de príncipe azul a príncipe rojo es un gesto irónico, Guzmán responde: “Lo hice por la sangre y también para reírme un poco. A mí esa imagen que siempre se da de un príncipe rubio con los ojos azules, algo blandengue, desde que era pequeña no me gusta. Me gustan los príncipes justicieros” (Demicheli 2005)

El segundo poema de la serie abre con una imagen de la destrucción que supone la pérdida de lo propio: “En una iglesia en ruinas, / sentada frente al fuego/ me conmueve la belleza/ de sus ojos/ pero no de sus palabras” (Guzmán 2012: 263). Aún frente a un contexto de suma violencia, el sujeto poético sigue encontrando la belleza mirada del otro. El idioma se erige como una barrera, un aspecto que no comparten los amantes, el vínculo entre ellos será, sobre todo, corporal. A pesar del contexto, el recuerdo del amado se plantea como un tesoro, quizás el único en este escenario de angustia y desarraigo: “Llevo dentro de mí/ su recuerdo/ como un tesoro precioso/ que quizá pueda abrir/ algún día/ pero no ahora” (Guzmán 2012: 264). El sujeto poético tiene consciencia de lo impertinente e inconveniente de dicho vínculo.

En la segunda sección del poemario, el sujeto poético, que ya comienza su huida, refuerza los sentimientos de odio e ira hacia los invasores y se plantea a sí misma, en numerosas ocasiones, animalizada: “la rosa de la ira/ entre mis fauces/ y mis garras de bestia” (Guzmán 2012: 269), “(Son las lágrimas de la fiera)” (Guzmán 2012: 270), a la vez que la sed de venganza continua *in crescendo*. Será en los últimos poemas de esta parte, como había pasado en la primera sección, en los que retorne la figura del príncipe rojo. Esta vez, como un paciente remanso que espera la llegada de la voz poética para darle finalmente un hogar, el lugar de pertenencia que la invasión le quitó. La imagen que plantean estos poemas sobre el amado resulta interesante porque recupera algunas cuestiones que habíamos apuntado previamente en la producción de Guzmán: las referencias al entorno natural, especialmente las ligadas al mundo marítimo, ciertas imágenes de tinte surrealista y la utilización de la comparación, un recurso retórico que la madrileña utiliza con frecuencia.

Anclado en el horizonte,
 como una palmera
 que ha nacido al mar
 un barco en llamas
 que nunca se consume
 me espera:
 me lleva esperando
 desde siempre. (Guzmán 2012: 277)

La imagen que se presenta del sujeto poético en el texto es, de algún modo, complementaria y opuesta a la que se venía desarrollando en los poemas anteriores de esta misma sección. Si dijimos que la ira la transformaba en una fiera y una bestia, la figuración que se despliega en este poema muestra su otra cara: el miedo, la debilidad, lo vulnerable que se siente esta mujer que lo ha perdido todo. Las dificultades para concretar su relación con el príncipe rojo se explicitan a lo largo del poema, acudiendo tanto a imágenes vinculadas con lo natural como a otras asociadas a la indumentaria, cuestión que también había aparecido previamente en la producción de Guzmán, especialmente en *Usted* (1986).

Algún día soltaré el lastre
de este dolor tan firme
como la tierra
donde me hundo.
Algún día,
quizás alguna noche,
sabré descoser
los respuntes de miedo
de mi vestido
y nadaré desnuda hasta él.
(Guzmán 2012: 277)

El erotismo que comienza a aparecer en los últimos versos que hemos citado, explota en las siguientes secciones del poemario. El poema que abre la tercera sección plantea una reescritura de las palabras pronunciadas por Jesús en la última cena³³ y recuperadas habitualmente en la eucaristía como: “Tomen y coman todos de él porque esto es mi cuerpo que será entregado por ustedes...”, que adquieren en el contexto del poema de Guzmán un sentido claramente sexual:

Dulce y hermoso como la sangre
el príncipe rojo ante mí.

Come y bebe del banquete
de mi cuerpo
hasta hartarte.
(Guzmán 2012: 283)

Como ya hemos señalado en otros poemarios, el aspecto alimentario se vincula de manera directa con el sexual y en este caso, el deseo sexual del sujeto poético se ve enfatizado por las nociones de “banquete” en referencia al propio cuerpo, lo que implica una variedad de posibilidades y con la construcción “hasta hartarte” que refiere a la entrega absoluta por parte de la voz lírica. En otro poema, la imagen se invierte y es ahora ella quien come de él: “De él como,/ de él bebo/ y por él respiro” (Guzmán 2012: 291). También se recurre a una imagen asociada a lo alimenticio para dar cuenta del éxtasis del sujeto poético luego del encuentro sexual: “Fuera de mí,/ lentamente/ saciada me dejaba/ hambrienta y sedienta/ para siempre” (Guzmán 2012: 294).

En los poemas que siguen se explotará el erotismo, a través de referencias a distintos campos semánticos. Así, el cuerpo será igualado con un el hogar para dar cuenta del vínculo sexual que une a los amantes: “Sólo él tiene las llaves/ de mi casa,/ de mi despensa/ y de mis piernas” (Guzmán 2012: 284). El príncipe rojo será el único que tenga acceso a ella y ella la única con “licencia para tocarlo” (Guzmán 2012: 284). Esto último se explota acudiendo a

³³ “Jesús, aceptando una copa, dio gracias y les dijo: «Tomen esto y repártanlo entre ustedes, porque les aseguro que ya no volveré a beber del fruto de la vida hasta que llegue el Reino de Dios». Después tomó pan y, dando gracias, lo partió y se lo dio diciendo: «Esto es mi cuerpo, que es entregado por ustedes. (Hagan esto en memoria mía». Hizo lo mismo con la copa después de cenar, diciendo: «Esta copa es la alianza nueva sellada con mi sangre, que es derramada por ustedes»)” (Lucas 22, 17-21).

una serie de imágenes asociadas con la simbología del amor cortés pero cargadas aquí de un fuerte erotismo: “para cuidar de su halcón/ y subirme a su caballo/ el de las crines de fuego” (Guzmán 2012: 284). El vínculo entre ellos se sabe esencialmente corporal y de este modo, se echan por tierra los ideales: “al príncipe rojo no le gustan/ las doncellas/ y a mí no me gustan los príncipes azules” (Guzmán 2012: 284). Aún así, se destacan ciertos rasgos psíquicos del príncipe rojo que le otorgan al vínculo un carácter más dulce aunque, en ningún momento se explicita un enamoramiento o un sentimiento que exceda lo sexual, dado que el sujeto poético sabe, desde el comienzo, de lo efímera de la relación que los une. De este modo, por ejemplo, se destaca la capacidad de escucha del príncipe rojo: “Después del amor,/ a la luz de una vela,/ el príncipe rojo acaricia mi pelo/ y me escucha” (Guzmán 2012: 285) o “Hasta entonces/ nadie me había escuchado” (Guzmán 2012: 287).

Aunque, en algún punto, generan una especie de rutina y convivencia, el sujeto poético es consciente, en todo momento, que el príncipe rojo partirá y eso es lo que sucede al final del poemario. El saldo del encuentro amoroso es, para ella, totalmente positivo: “Sembré tan poco/ y me llevo tanto/ que siento vergüenza/ como una ladrona” (Guzmán 2012: 306). Y aunque no lo desea, ella también debe partir y dejar al príncipe rojo atrás: “Las aves emigran/ aunque no quieran./ Yo también” (Guzmán 2012: 306).

9. *Bajo el arresto domiciliario del paro*³⁴: *Zonas comunes* (2011)

En 2011, aparece el que es, por el momento, el último poemario publicado por Almudena Guzmán: *Zonas comunes* (2011). Su rasgo distintivo es que da cuenta de un momento crítico, tanto en la vida personal de la propia autora como en la de España, en relación con la crisis económica iniciada en el país en el 2008. Producto de esta situación, el periódico en el que Guzmán trabajaba como periodista decide despedirla³⁵ y de allí surge la escritura de *Zonas comunes* (2011). Junto con la velada referencia de *El príncipe rojo*, este será el único poemario de la autora madrileña que aborde una temática de índole social, aunque, como bien destaca el crítico Luis Pablo Núñez, a diferencia de otras tendencias poéticas:

Su denuncia parte de un hecho particular, que la ha llevado al mismo colectivo que sufren varios millones de personas: el desempleo, la búsqueda de trabajo, la frustración de haber sido suprimida de un sistema basado en el beneficio, la explotación laboral. Pero sigue siendo su visión propia, su voz que se une a la de la colectividad, no la representación de la colectividad ni la identificación con la marginalidad, como ocurre en el llamado «realismo sucio» o en la denuncia de la poesía reivindicativa del grupo Alicia Bajo Cero. (Núñez 2019: 88)

Zonas comunes será un poemario que pondrá de manifiesto una vivencia tanto personal como nacional, construida por un sujeto poético desencantado. Para Candel Vila, “predomina en estos versos es sobre todo una postura desengañada ante las circunstancias políticas y económicas de una sociedad en crisis. Su postura crítica no va tanto por la búsqueda de solución ante tales conflictos sino más bien por despertar la conciencia del lector y buscar evidenciar los mecanismos perversos del poder” (Candel Vila 2011: 152)

Zonas comunes (2011) se estructura en dos grandes secciones: “De lo público” y “De lo privado”. Aunque ambas abordan la cuestión de la crisis económica y el despido del sujeto

³⁴Desayuno con diamantes

Os marcháis a trabajar y aquí nos quedamos nosotros
bajo el arresto domiciliario del paro.

El café es amargo en Europa.

Cuando lo hay.

Y la cama sin hacer una metáfora de la vida.

(Guzmán 2012: 347)

³⁵“2009 fue un *annus horribilis* para mí porque me incluyeron en el ERE del periódico [ABC] donde trabajaba: el día a día en la redacción, desde la publicación de las listas negras a la consumación puntual de los despidos, fue una larga pesadilla para todos los afectados. Mientras vivía esta penosa experiencia, que originaría mis *Zonas comunes* (2011), pronto se me vino a la cabeza el Vía Crucis de Jesucristo —¿hay mejor icono del dolor humano?— y los *lager* alemanes y los *gulags* soviéticos que utilicé en los primeros poemas que escribí del libro como metáforas de lo que me estaba ocurriendo. Evidentemente, no es lo mismo un Expediente de Regulación de Empleo que un campo de concentración nazi o estalinista, pero sí hay inquietantes semejanzas entre el clima enrarecido y perverso generado por ambos”(Guzmán 2012: 21).

poético que bien podemos identificar, por los datos obtenidos en su biografía respecto a este período, con la propia autora, en la sección “De lo público” el escenario suele ser la oficina. Por otra parte, en “Lo privado” los poemas que, en la mayoría de los casos también tratan el desempleo, transcurren en el hogar. Cabe destacar que las dos secciones presentan bastantes diferencias en cuanto al tono, lo que lleva a algunos críticos a pensar en que los períodos de producción fueron distintos:

Se da otro hecho: el contraste entre la primera y la segunda parte es tan fuerte, que casi podría afirmarse que la segunda («De lo privado»), en la línea neosurrealista e intimista de los poemarios anteriores, bien podría haber sido compuesto como un libro independiente. Ante esto, queremos presentar la siguiente hipótesis: la autora probablemente habría escrito muchos de los poemas de la segunda parte entre 2005 y 2009, con vistas a un próximo libro, pero, ante los sucesos personales acontecidos ese último año, de pérdida de empleo, se habría comenzado la escritura de la parte primera, comprometida y de temática social: tendríamos así un proceso de escritura y estructuración inverso al orden como leemos el poemario hoy. (Núñez 2019: 84)

Otra característica que diferencia a este poemario del resto de la producción de Guzmán es que hay una gran cantidad de referencias literarias y culturales, en general. Muchos de los poemas contenidos en *Zonas comunes* (2011) son o bien reescrituras o referencias intertextuales directas a textos previos. Este procedimiento no era tan recurrente en la obra previa de la autora que, si bien dialogaba con textos previos, no escenificaba tan cabalmente las referencias. Por citar solo un ejemplo, en la sección “De lo público” se establece un diálogo intertextual con *La metamorfosis* de Franz Kafka para evidenciar la vulnerabilidad de aquellos que han sido despedidos intempestivamente:

De un día para otro
te conviertes en Gregorio Samsa.
Sólo te saludan las cucarachas como tú.
Las botas crujen cada vez más cerca.
(Guzmán 2012: 319)

En función de lo que destaca la crítica y la misma Guzmán, en un procedimiento similar al utilizado en su poemario anterior, *El príncipe rojo*, las referencias a otros contextos sociales y culturales buscan “dibujar un mapa circular —como la Historia— del sufrimiento humano, tanto colectivo como individual, con nombres y apellidos o anónimo” (Guzmán 2012: 22).

A diferencia de lo que apuntamos en el resto de la producción de Guzmán, la poesía amorosa es la gran ausente. Son escasos los poemas que abordan esta temática. No hay una línea narrativa en torno a ellos, todos se presentan como estampas o imágenes sin vínculo. Es la ausencia de esta temática, característica de la obra de Guzmán, lo que genera que muchos críticos marquen que a este como un poemario que supone una ruptura en la producción de la madrileña. Para Candel Vila: “En este sentido, *Zonas comunes* supone un giro en su línea estética al dejar atrás poemas más intimistas en los que la sensualidad y la memoria abrían un

diálogo con los sueños incumplidos, el dolor, el paso del tiempo, el amor y cuanto supone al fin la existencia” (Candel Vila 2011: 151). Por su parte, Núñez señala que “podría decirse que *Zonas comunes* (2011) supone un punto de inflexión en su poesía —aunque de manera parcial, como veremos—, pues deja de lado el intimismo que había marcado el tono poético y adquiere prioridad una mirada crítica de la realidad, denunciando el desempleo y la represión de los poderes políticos” (Núñez 2019: 81).

El primer poema amoroso de *Zonas comunes* es muy breve: “La infraestructura del corazón es tan obstinada/ como la planta y el alzado de las pirámides” (Guzmán 2012: 367). De este modo, Guzmán acude al recurso de la comparación para evidenciar la dificultad de modificar los deseos del corazón, estableciendo un vínculo con las pirámides y su ardua estructura y acudiendo al campo semántico relativo a la arquitectura, aspecto que no había aparecido previamente.

El segundo poema que se vincula con la temática amorosa se titula “George Sand”. Como apuntábamos con anterioridad, *Zonas comunes* está lleno de referencias literarias y culturales en general que nos permiten resignificar a los poemas. George Sand es el seudónimo que debió utilizar la escritora francesa Amantine Aurore Lucile Dupin (París, 1804-Nohant, 1876) para hacerse un lugar en la literatura. Dupin es considerada una de las voces más interesantes del romanticismo francés y una revolucionaria para su época. En este sentido, en un gesto no habitual para ese entonces, Dupin se divorcia de su marido y utiliza ropa masculina, cuestiones que la separan del modelo de mujer establecido. La utilización de vestimentas masculinas, como una suerte de disfraz, le permite acceder a sitios vedados para las mujeres. Es la independencia de Dupin, a quien sin dudas se podría alinear en el feminismo, y su actitud de rebeldía frente a lo establecido, lo que recupera Guzmán en este poema. Luego de la descripción de una escena cotidiana, que se ve interrumpida por la mención de un anuncio publicitario que, por un lado, ancla al poema al aquí y ahora más inmediato y por el otro, genera un cambio de tono en el poema (“Parece un anuncio de Nescafé./ Pero es verdad” (Guzmán 2012: 372)), el sujeto poético plantea: “Por primera vez en mi vida/ no necesito un amante” (Guzmán 2012: 372). La mujer que delinea el poema de Guzmán se presenta como un sujeto independiente, a gusto con una soledad que no resulta es agobiante sino elegida. El hecho de que el sujeto poético no se plantee la necesidad de estar en pareja, cuestión que, aunque evidentemente en menor medida que en tiempos de Dupin, sigue siendo vista como lo deseable o esperable en nuestra sociedad, la posiciona como una mujer independiente, libre, que, igual que Dupin, desafía los modelos establecidos.

En el siguiente poema amoroso de *Zonas comunes* (2011), Guzmán revierte la idea de que el amor debe tener un componente trágico, acudiendo a la pareja trágica por antonomasia: Romeo y Julieta. Aquí se plantea una idea del amor más simple cuyo valor radica en los

pequeños regalos de la cotidianidad. La tragedia tiene, para el sujeto poético, una fuerte carga negativa: “Estoy hasta las trenzas, / por no decir otra cosa, / de tanta tragedia” (Guzmán 2012: 375), señala al comienzo del poema, en una clara reversión del dicho popular que permite el ingreso del componente coloquial en el poema. El uso de “por no decir otra cosa”, entre comas, que parece ser dicho en tono mejor, marca un cierto cuidado por parte del sujeto poético en cuanto a su elección semántica frente a su interlocutor. En la siguiente estrofa, la más larga y la que abarca la mayoría del poema, el sujeto poético enumera a su interlocutor, que según observamos al final del poema, es el mismo Romeo (“Lo siento por ti y por Shakespeare, Romeo”, Guzmán 2012: 375) que espera o desea del amor:

Esto es lo que quiero
que me quede:
una mañana de abril
sin adjetivos superfluos,
la bondad de la luna
en las noches victorianas
de invierno
y un regalo de amor
de muchos años
que no se encuentra en los chinos
ni en *Tiffany*. (Guzmán 2012: 375)

Como se puede apreciar en la enumeración propuesta, los anhelos que el sujeto poético tiene en torno al amor son sencillos: una mañana simple de primavera (el hecho de que señale “sin adjetivos superfluos” propone el distanciamiento de una idea más “poética” y el anclaje en la realidad cotidiana), una luna en una noche de invierno, aunque, en este caso, la elección del adjetivo “victorianas” la distancia del presente de la enunciación y nos remite a las imágenes proyectadas en la literatura del período. Finalmente, se espera “un regalo de amor/ de muchos años” (Guzmán 2012: 375), pero este obsequio no puede comprarse porque lo que se desea no es material, no se obtiene ni en las tiendas de baratijas ni en las de lujo. El regalo de amor parece ser un amor sencillo y simple que persista en el tiempo. El poema cierra con un verso que refuerza el inicial y explicita la referencia intertextual: “Lo siento por ti y por Shakespeare, Romeo” (Guzmán 2012: 375).

“Carolina” es otro de los textos del poemario que aborda la temática amorosa. En este caso, Guzmán reescribe el poema “De invierno”³⁶ de Rubén Darío. El paratexto recupera el

³⁶De invierno

En invernales horas, mirad a Carolina.
Medio apelonada, descansa en el sillón,
envuelta con su abrigo de marta cibelina
y no lejos del fuego que brilla en el salón.

El fino angora blanco junto a ella se reclina,
rozando con su hocico la falda de Alençon,

nombre de la amada invocada por Darío en su poema perteneciente a *Azul* (1888) y le da la voz a la mujer, musa silente en el poema del modernista. Será ella quien tome la palabra y cuente su versión de los hechos. Sharon Keefe Ugalde apunta, en la introducción de su libro *Conversaciones y poemas* (1991) que, frente a una tradición masculina, la mujer debe apartarse y crear la propia y para ello:

Las poetas actuales recurren principalmente a dos estrategias fundamentales: la subversión y la revisión. La subversión es una táctica destructora que insiste en desarmar la simbología verbal existente que históricamente ha subyugado a la mujer, mientras que la revisión permite a la mujer construir con precisión y textura su propia identidad, transformando y haciendo suya la riqueza cumulativa del lenguaje. (Ugalde 1991:12)

De este modo, el procedimiento que realizará Guzmán en este poema será el de subvertir el texto dariano. Tal como en el primer verso del nicaragüense se convoca a la amada (“En las invernales horas, mirad a Carolina”, Darío: 1888), Guzmán recupera la figura del amado en los versos que abren su poema: “Rubén era poeta/ y ya se sabe cómo son los poetas” (Guzmán 2012: 377). El resto del poema funcionará como una suerte de “justificación” de lo que implica el inicial “cómo son los poetas” y nos mostrará una imagen del creador como un mentiroso o, en palabras de Fernando Pessoa, nos explicará por qué “el poeta es un fingidor”³⁷. Esta idea se desarrolla en el poema a partir de la reescritura o nueva versión del poema de Rubén Darío. Así, si en el poema de Darío Carolina “descansa en el sillón, / envuelta con su abrigo de marta cibelina” (Darío 1948: 183), en el de Guzmán ella señala “pero yo nunca he tenido un abrigo/ de marta cibelina/ ni un solo biombo del Japón” (Guzmán 2012: 377), reescribiendo también el último verso de la segunda estrofa. Si en *Azul* “El fino angora blanco junto a ella se reclina, /rozando con su hocico la falda de Alençon” (Darío 1948: 183), en *Zonas comunes* Guzmán señala “Mi gato no es de angora,/ es callejero” (Guzmán 2012: 377). El entorno tampoco coincide, Darío describe a Carolina “no lejos del fuego que brilla en el salón” (Darío 1948: 183) mientras que en el poema de Guzmán leemos “y para qué quiero una chimenea/ si en casa hay calefacción central” (Guzmán 2012: 377), lo

no lejos de las jarras de porcelana china
que medio oculta un biombo de seda del Japón.

Con sus sutiles filtros la invade un dulce sueño;
entro, sin hacer ruido; dejo mi abrigo gris;
voy a besar su rostro, rosado y halagüeño

como una rosa roja que fuera flor de lis.
Abre los ojos, mírame con su mirar risueño,
y en tanto cae la nieve del cielo de París.

(Darío, Rubén 1948: 183)

³⁷“El poeta es un fingidor./ Finge tan completamente/ que hasta finge que es dolor/ el dolor que de veras siente” (Pessoa 1998: 22).

que ancla a la musa dariana a una escena más cercana al presente. El sitio y las condiciones climáticas del poema de Rubén Darío también se modifican, mientras que en el poema de *Azul*: “cae la nieve del cielo de París” (Darío 1948: 183), el poema de Almudena Guzmán dice: “Queda la puntualización más importante:/ no nevaba en París, / llovía en Roma.” (Guzmán 2012: 377). La deconstrucción de esta imagen rompe también con la imagen transitada de París como la ciudad del amor y ubica la escena en Roma. El final del poema Guzmán es el único punto de coincidencia con el poema de Rubén Darío: “Pero besarme sí que me besó” (Guzmán 2012: 377). La imagen del amor modernista se desmorona, dando lugar a un amor más sencillo (como el que se anhela en el poema anterior), sin tantos ornamentos, casi desnudo.

El último poemario de Guzmán, *Zonas comunes*, supone, entonces, un punto de inflexión en la poética de la autora, dado que el tratamiento de la temática amorosa y la esfera de la intimidad ceden terreno al mundo de lo público, aunque siempre, como vimos, la denuncia de la situación político-social se encuentra vinculada con la vivencia personal. El lugar del amor en este poemario, aunque residual, mantiene algunos de los lineamientos que apuntábamos en los textos precedentes (por ejemplo: se aboga por un amor simple, cotidiano) y las referencias intertextuales nos permiten reforzar algo que la propia autora advierte respecto a la situación económico-social y al carácter de “denuncia” del poemario, pero que bien podría extrapolarse a la cuestión amorosa: como es circular e invariable el sufrimiento humano, así es el amor, que muda sus ropas, se quita la grandilocuencia del modernismo dariano o prescinde del componente trágico de Shakespeare pero mantiene intacta su esencia, a la vez que sigue ocupando un lugar central, tanto en la poesía como en la vida cotidiana.

10. Esa sonrisa tuya que levanta en mi pecho mareas de nenúfares³⁸: el eclecticismo de Un poco de todo (1985-2006)

Al editar su obra reunida en 2012, Almudena Guzmán decide incluir esta última sección, a la que titula “Un poco de todo” y en la que, tal como su nombre lo indica, incluye poemas de distintas etapas de su producción que no ingresaron en sus libros, de modo que se trata de un conjunto ecléctico.

En este *corpus*, al igual que en su producción en general, la temática amorosa tiene un papel central. Por la propia naturaleza de la colección, que reúne poemas de distintas etapas, los textos no presentan una clara relación entre sí, aunque sí se pueden establecer algunas líneas temáticas y conectarlos con ciertos rasgos apuntados en los poemarios publicados por Guzmán.

Una cuestión que resulta renovadora, que no habíamos observado previamente, es la aparición de la fotografía o imagen del amado como una especie de fetiche que, en escenarios diversos, intenta suplir su ausencia:

Cuando el cuartel y la noche
se quedan dormidos de pie,
espalda contra espalda
en su garita,
alguien repta por los pabellones
hasta tocar con el pecho
el frío vientre del patio.

Allí se levanta
y saca tu foto del bolsillo
tan celosamente guardada
como un mendrugo de pan.
Y la mira con ojos
de quien no ha comido en todo el día

(Guzmán 2012: 399)

³⁸De ti sé
que eras un niño
adelantado
en el colegio.

Tu dolor de cervicales.

Y esa sonrisa tuya
que levanta en mi pecho
mareas de nenúfares.

(Guzmán 2012: 412)

Este poema, que es en el que mejor se puede ver este tópico, nos presenta un entorno carcelario (escenario también atípico en la poética de Guzmán), lo que se evidencia con el despliegue de un campo semántico relativo al encierro (cuartel, garita, pabellones, patio). Allí, un sujeto innominado, sin siquiera marcas de género, ya que se lo nombra como “alguien”, escapa de la vigilancia (el uso del verbo “repta” lo animaliza, por un lado, y por el otro, enfatiza el sigilo) para observar la foto de su amado o amada. Aunque no hay tampoco ningún indicio de la relación que une a quien mira la foto y quien se halla retratado en ella, la voracidad de la mirada nos hace suponer que se trata de un vínculo amoroso. El posesivo “tu” que antecede a foto nos habilita dos lecturas: un tú amoroso que, por la falta de conexión del poema con otros, no podemos reponer o lo más probable, atendiendo a la construcción del poema, una referencia al propio lector. Para terminar el análisis de este poema con un fuerte carácter narrativo, cabe mencionar qué es lo que se predica sobre esta foto. Inicialmente se dice que está “celosamente guardada”, lo implica que la foto es una suerte de tesoro oculto. En esta línea, se la iguala con un “mendrugo de pan”, comparación que se explota e intensifica en la estrofa final: “Y mira con ojos/ de quien no ha comido en todo el día” (Guzmán 2012: 399). La contemplación del amado, aunque sea en una fotografía, otorga, al igual que el pan, impulso vital al preso que mira la imagen con hambre, con avidez. Otra vez, la alimentación se vincula con el deseo amoroso.

Algo similar sucede en el otro poema del *corpus* en el que aparece la fotografía como elemento crucial. En este segundo caso, la fotografía que se observa es la del sujeto poético: “te paras tiernísimo/ en una esquina/ bajo una antorcha,/ para mirar solapadamente mi foto” (Guzmán 2012: 401). El poema, en este caso, es una suerte de escena recreada por ella misma que, frente al advenimiento de la nostalgia: “A veces/ si la nostalgia/ me tira del pelo/ como una institutriz/ victoriana,/ suelo decir/ que nada está mal” (Guzmán 2012: 401), imagina una escena en una Barcelona que busca parecerse a Roma (“el magnolio romano/ se asemeja bastante al de las Ramblas” (Guzmán 2012: 401)). El papel de la fotografía es aquí menos marcado, pero, de todos modos, funciona como una especie de alivio frente a la ausencia de la amada.

Un segundo grupo de poemas plantea distintos escenarios frente a la ausencia del amado pero ya desvinculados del elemento fotográfico. Mientras le escribe a su amado: “Te estoy escribiendo/ en la cama/ con la Divina Comedia/ a la izquierda” (Guzmán 2012: 402), al sujeto poético le sobreviene el temor: “Tengo miedo” (Guzmán 2012: 402), el hecho de que el verso se encuentre solo en la estrofa enfatiza el efecto y marca un cambio en el ritmo del poema. El texto cierra con una estrofa que, volviendo a acudir a la naturaleza para referir a los sentimientos, nos presenta una imagen escalofriante de la soledad: “Y la soledad/ me recorre la espalda/ como una familia numerosa/ de ciempiés” (Guzmán 2012: 402). La elección de los

ciempiés por su cantidad de patas, su movimiento ondulante y su frecuente toxicidad, así como el énfasis dado con adjetivo “numerosa” que acompaña a “familia”, generan que el remate del poema sea aún más efectivo. Además de que la utilización de “familia numerosa” para referirse a estos insectos resulta una humanización insólita, algo perturbadora dado que no se piensa en estos insectos en términos “familiares”.

La ausencia del amado también tiene una carga negativa en otro de los poemas del *corpus*, en el que el sujeto poético plantea que la presencia del amado justifica su propia existencia y ante su partida, nada tiene sentido: “De qué me sirve ser/ si ya no existo en tu cuerpo” (Guzmán 2012: 413). Al amado, el amor que le prodiga el sujeto poético le resulta indiferente: “si este amor mío/ que ni te alegra ni te duele” (Guzmán 2012: 413) pero el sentimiento persiste, a pesar de todo, como plantea el final del poema: “sigue ahí a pesar de todo,/ ahí frente a tu puerta el muy necio,/ sepultado por la brusca nevada/ de los recuerdos amables” (Guzmán 2012: 413). Mediante la personificación del amor y la vuelta a las imágenes en torno a la naturaleza, el amor y no ya el sujeto poético, es el gran responsable de que se extienda el padecimiento por la ausencia del *tú*. La imagen que cierra el poema escenifica la espera (“ahí frente a tu puerta”) en la que el amor “necio” y “sepultado por la brusca nevada”, aún debilitado, resiste.

Pero, en otras ocasiones, los recuerdos del tiempo compartido no son tan dulces y el sujeto poético manifiesta sentimientos de ira hacia el amado, cuestión que no había aparecido en poemarios anteriores: “No:/ rencor, / lo que se dice rencor, / no es lo que siento ahora hacia ti (...) Acaso un desprecio leve” (Guzmán 2012: 408). Aunque, a lo largo de todo el poema se buscan minimizar los efectos de este sentimiento: “tan sólo cierto arañazo/ —más que nada molesto—” (Guzmán 2012: 408) o “Acaso un desprecio leve” (Guzmán 2012: 408), queda claro que, frente a la ausencia del amado, la nostalgia no es la posibilidad elegida. Pero, frente a la partida del *tú*, es posible también una respuesta positiva en la que la ausencia vuelve más fuerte al sujeto poético. Así, Guzmán señala en un poema escrito en 1988: “Desde que te fuiste vivo exiliada en la luz” (Guzmán 2012: 407). El término “exiliada” que suele portar por sí mismo un carácter negativo, se resignifica con la expresión “en la luz” que otorga un carácter sumamente positivo a la situación del sujeto poético. La naturaleza, que además le pertenece como veremos en el uso de los posesivos, acompaña el crecimiento de la voz lírica frente a la partida: “Mis árboles ya no tienen artritis/ mis palomas han olvidado su fiebre” (Guzmán 2012: 407). La presencia del amado generaba enfermedad, su ausencia las cura. El poema cierra con un verso que cambia el tono del poema y remata las ideas que se venían trabajando hasta el momento: “No cabe duda: me estaba acostando con el invierno” (Guzmán 2012: 407). Aunque en otro sentido, la partida del amado también se torna positiva en otro poema del *corpus*, en el que se plantea un vínculo intenso entre el sujeto poético y un hombre

que ha cambiado todos sus esquemas: “Qué extraño/ Este hombre me ha despertado todo aquello/ que dormía el sueño de las hojas secas” (Guzmán 2012: 420). La llegada del amado la torna vulnerable, endeble: “lo cierto es que aquí está mi columna vertebral/ en medio del parque, /muerta de frío/ tan desnuda y visible como la de los árboles” (Guzmán 2012: 420). El cuerpo sufre los efectos y continuando con la comparación entre propio cuerpo y los árboles, es él el que le implora al viento “que el recuerdo de cierta mirada, /de ciertas palabras/ de cierta cópula/ no arañe más su corteza/ ni remueva y destape sus raíces” (Guzmán 2012: 420). Frente al padecimiento que provoca recordar un amor tan intenso, el sujeto poético plantea una resolución, que se torna más fuerte ya que el verso se separa y forma por sí solo la próxima estrofa: “Mejor no volver a verlo nunca” (Guzmán 2012: 420).

El erotismo que, como hemos visto, tiene un rol protagónico en la producción de Guzmán, también se halla presente en estos poemas sueltos que se incorporan a *El jazmín y la noche*. Lo particular, en este caso, es que todos los poemas que abordan este aspecto son de 1988, es decir, están escritos entre la publicación de *Usted* (1986) y la de *El libro de Tamar* (1989) y, además, en todos los casos, la imagen con mayor carga erótica del poema se encuentra sola y entre paréntesis, como cierre del poema. Dos de estos poemas exhiben el acto sexual, de nuevo, a partir del vínculo con la naturaleza. Uno de ellos, lo hace mediante una comparación: “(Entras en mí/ como el alba/ en las aves)” (Guzmán 2012: 410). Esta imagen, además, revierte la imagen natural dado que serían, en todo caso, las aves quienes entren en el alba. Luego, en otro de los poemas del *corpus*, después de una serie de versos que recuperan el vínculo amoroso desplegando un campo semántico relativo a lo bélico, “Amor,/ cuando el cielo/ se nos herrumbe/ en las picas/ y el avance enjaezado de la lluvia/ asole nuestros escudos” (Guzmán 2012: 411), el sujeto poético plantea una posible solución: el beso será la llave para repetir “el prodigio/ aquel/ de esa noche estrellada/ de grajos” (Guzmán 2012: 411). La estructura parentética nos explicará qué es este prodigio que, mediante una imagen de índole surrealista, refiere al encuentro sexual: “(Aquel incendio/ de diamantes/ en el bosque)” (Guzmán 2012: 411). El incendio es una imagen recurrente para referirse al sexo y la locación del bosque se corresponde con el tono que venía teniendo el poema, tal vez el gran hallazgo de Guzmán en estos versos es la inclusión del sintagma “de diamantes”, que plantea una imagen imposible, pero de increíble belleza.

Pero, en ocasiones, la referencia al encuentro sexual es más explícita. Guzmán abre uno de sus poemas con un epígrafe de la banda de rock Gabinete Caligari, en boga a finales de los ochenta, momento en el que escribe el poema: “Mi cielito y yo en la suite nupcial...” y en línea con algunos de los versos de la canción que indican que la *suite* nupcial tiene “vistas al mar y champán”, plantea una imagen marítima y amenazante con tintes surrealistas: “Pegado al cristal de la *suite*/ ese pulpo nos contempla/ con sonrisa de hiena” (Guzmán 2012: 416). La

escena imposible que involucra a este horrible pulpo “no conseguirá devolvernos/ —al menos esta noche—/ a su miedo abisal/ del que huyen las ballenas” (Guzmán 2012: 416). Porque el mundo, como en la canción del Gabinete Caligari (“Mi cielito y yo en la suite nupcial/ nos resbala el mundo entero, estamos como Dios/ mucho mejor, como dos/ yo en pijama y ella no”), importa poco a estos amantes. Guzmán va a reescribir la idea de la canción de Gabinete Caligari con una imagen bellísima que plantea el encuentro sexual sin rodeos, dándole un vuelo mucho mayor a los versos de la banda madrileña: “(Tu cuerpo y el mío/ han dejado tras de sí,/ junto a la ropa,/ el mundo)” (Guzmán 2012: 416). Otro poema que nos resulta interesante en esta línea, y también se escribe en 1988, plantea la visión del sujeto poético luego del encuentro amoroso y anticipa, de este modo, la sección “Después del amor” de *Calendario* (1998). A diferencia de lo que luego hará Guzmán en *Calendario* (1998), aquí ella se encuentra sola, luego de la partida de su amante y disfruta de esta soledad. A su vez, el cuerpo todavía siente el efecto del encuentro amoroso, el amante en ausencia dejó su marca en ella:

Desnuda,
 llena de tu paso,
 arreglo un poco la cama
 mientras te oigo arrancar el coche.

Apago la luz.
 Es tan hermosa tu ausencia
 que dentro de un rato,
 cuando me llames.
 no voy a coger el teléfono.

(Lo mejor de ti ya lo robó mi nuca
 y mi camisón entreabierto.)

(Guzmán 2012: 415)

Además de la ausencia del amado y el erotismo, hay otras líneas en torno a la poesía amorosa que se exploran en este *corpus* en el que Guzmán reúne sus poemas inéditos. En uno de ellos, por ejemplo, se iguala el sentir del sujeto poético con el del sol, en un procedimiento en el que resuenan los ecos del romanticismo y típico, como venimos apuntando, de la poética de Guzmán. De este modo, tanto la voz lírica como el sol, están a la espera del amado que aún no ha cumplido su promesa: “Hay un sol y una mujer que te esperan/ con los rayos y los brazos abiertos, /nutriéndose de la promesa aquella/ que les hiciste” (Guzmán 2012:400). Otro poema muy interesante, que se construye en torno a una escena puntual (la entrada a una Iglesia) y al despliegue de un campo semántico relativo a lo pictórico, plantea al beso del amado como el asilo necesario, el lugar en donde se ahuyentan todos los miedos del sujeto poético:

Besarte es ahuyentar vencejos,
 dolientes escorzos de infancia,

lo mala que soy contigo
y por lo tanto conmigo
sin ninguna razón.

Es entrar en una iglesia vacía
con el órgano en vela.
Y alzar la mirada.
Y encontrar el amo en unos ojos azul Giotto.
(Guzmán 2012: 406)

Para finalizar, nos gustaría hacer una breve mención al poema del que provienen los versos que funcionan como título de esta sección. Este texto nos recuerda mucho a los poemas iniciales sobre Daniel que se encuentran en *El libro de Tamar* (1989), lo cual resulta bastante lógico porque el poema es de 1988, apenas un año antes de la publicación de *El libro de Tamar* y por su estética y la mención del amado como “un niño/ adelantado/ en el colegio” (Guzmán 2012: 412), creemos que bien podría haberse incluido en el poemario publicado por Guzmán en 1989. Aquí, se plantean una serie de cuestiones que conoce el sujeto poético sobre el amado, a los versos ya citados se le suma “Tu dolor de cervicales” (Guzmán 2012: 412). Se presenta, entonces, un vínculo incipiente, en el que el sujeto poético apenas conoce a su amado pero, en un procedimiento típico de Almudena Guzmán, los últimos versos reconfiguran e intensifican el vínculo: “Y esa sonrisa tuya/ que levanta en mi pecho/ mareas de nenúfares” (Guzmán 2012: 412). Acudiendo nuevamente a un referente natural, el sujeto poético evidencia los primeros signos del enamoramiento. La sonrisa del amado logra desestabilizarla.

CONCLUSIONES

Como pudimos observar a partir de un análisis de su obra poética, Almudena Guzmán se constituye como una voz única en el ámbito de la poesía española contemporánea. Su producción se caracteriza por un fuerte carácter narrativo y, en el ámbito que nos ocupó, la poesía amorosa, esto genera que muchos de sus poemarios nos permitan asistir al vínculo amoroso desde su surgimiento hasta el final. La poética de la autora reúne rasgos de la poesía de la experiencia, incursiona en el realismo mágico latinoamericano, se nutre del imaginario del amor cortés y de ciertas estampas de carácter neosurrealista que, junto con el alud de imágenes asociadas a la naturaleza y el marcado uso de la ironía, la convierten en una voz sorprendente y original.

Estudiar, en particular, su poesía amorosa nos resultó especialmente interesante porque esta temática cruza toda la producción poética de madrileña, lo que nos permitió visualizar, además, los movimientos de la obra de la autora. Si bien, como vimos, todos los poemarios presentan características particulares, en general podemos afirmar que, en su mayoría, los vínculos amorosos que se escenifican en la producción poética de Almudena Guzmán están situados en un contexto urbano y actual, que ubica a la producción de la autora, como vimos, en línea con la estética de la poesía de la experiencia. De este modo, amante y amado podrían ser identificados con cualquier ciudadano contemporáneo, envuelto en la asfixiante rutina de nuestros días, porque como dice la propia Guzmán: “nuestra historia es la de medio Madrid” (Guzmán 2012 :103). Sólo en los primeros poemarios asistimos a una figuración distinta respecto al amado, dado que tanto Juan de *Poemas de Lida Sal* como Daniel de *El libro de Tamar* tienen un diálogo fluido con la naturaleza y pueden accionar sobre ella, aún cuando ambos poemarios presentan un anclaje en el contexto actual. Diferente es el caso de *El príncipe rojo* que ya presenta, desde un inicio, un escenario diverso y se sitúa en el período medieval.

Además, el análisis del *corpus* poemático nos enfrentó con la construcción de una subjetividad femenina que deja el lugar de musa inspiradora y se erige como sujeto deseante. La mujer abandonará para siempre esa imagen silente y tomará la palabra, renunciará al lugar de Penélope y mientras se pinta las uñas, apenas si se acordará del hombre al que amó. Aunque con evidentes vaivenes en los distintos poemarios, en la obra poética de Guzmán la mujer se libera de la tragedia, del victimismo y se coloca en un sitio activo, de sujeto deseante, lo que modifica evidentemente la relación de fuerzas dentro del discurso amoroso. De esta manera, el recorrido por los poemarios de Almudena Guzmán nos permitió observar cómo los cambios políticos y sociales producidos en España luego de la muerte de Franco afectaron no sólo al ámbito de lo público sino también al mundo de lo privado o lo íntimo. La

poesía amorosa de Guzmán escenifica las transformaciones que, a raíz de la vuelta de la democracia, se generan en el rol de la mujer. Ellas, ahora sí, pueden expresarse y decir, sin rodeos, sus sentimientos amorosos en la poesía, así como incursionar en un erotismo explícito, convirtiéndose en protagonistas y no en meras receptoras del deseo masculino. El hombre, en ocasiones, es visto como un objeto de deseo sexual, revirtiendo así la tendencia clásica de la lírica amorosa.

Respecto a esto último, el desarrollo del erotismo juega un papel fundamental en la estética de Guzmán quien produce textos que son reveladores y revolucionarios, aún para una época de liberación del cuerpo como lo son los años ochenta en España. Aunque hay, a lo largo de su trayectoria poética, algunas referencias más directas y explícitas, en general el erotismo se cifra, en la poética de Guzmán, a partir de imágenes asociadas con distintos campos. Las más recurrentes y, a su vez, más sugerentes son las vinculadas con la naturaleza aunque, igualmente productivas, son aquellas en donde se explora la sexualidad en relación con lo alimenticio.

Pero Guzmán no sólo acude a ellas para escenificar el erotismo, en particular las referencias a la naturaleza son también el ámbito al que recurre con mayor frecuencia para describir al amor, al amado y al propio sujeto poético. La abundancia de imágenes naturales para hablar de un amor marcadamente urbano es uno de los rasgos más distintivos de su poética, como se desprende del análisis de su obra reunida. Otro ámbito que es muy transitado por la poeta en su lírica amorosa es el vinculado a la indumentaria. En numerosas ocasiones, especialmente en *Usted*, amante y amado se describen a partir de sus vestimentas que a veces funcionan como metonimia de los sujetos y otras nos permiten visualizar la construcción de la subjetividad de la voz lírica o la imagen del amado. En este mismo sentido, conviene destacar que en la lírica amorosa de Guzmán no observamos descripciones físicas acabadas del sujeto deseado y, en general, se presentan, más bien, los sentimientos que este suscita en el sujeto poético. En ninguno de los poemarios de Guzmán podemos reconstruir una imagen clara del amado dado que las referencias a su aspecto físico son muy escasas.

Por otra parte, otra característica que atraviesa la producción de la madrileña es el ingreso, en algunos casos disruptivo, del vocabulario coloquial o de frases hechas, lo que se encuentra en línea con los vínculos amorosos que transcurren en la contemporaneidad. Además, podemos apuntar un uso particular de las estructuras parentéticas que, en muchas ocasiones, modifican sustancialmente el tono del poema y permiten el ingreso de la ironía.

En la mayoría de los casos ancladas en el aquí y ahora, las historias de amor que circulan en la poesía de Almudena Guzmán nos enfrentan de lleno con la complejidad del ser humano, nos interpelan, nos muestran quiénes somos. Porque, tal como señala Luis García Montero en el cierre del prólogo de *El jazmín y la noche*, para Guzmán “escribir para ella

misma le resulta inseparable de escribir para los demás” (García Montero 2012: 15) y en estas trayectorias amorosas que Guzmán nos invita a recorrer, muchas veces nos vemos, como lectores, reflejados en el espejo de la poesía y nos convertimos en esos enamorados que, parafraseando Barthes, “hablan y dicen”.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias:

Guzmán, A. (2012). *El jazmín y la noche*. Madrid: Visor.

Fuentes secundarias:

Agustini, D. (1913). *Los cálices vacíos*. Montevideo: M Bertani.

Alberca, M. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid, Biblioteca Nueva.

Aletta de Sylvas, G. (2001). “El erotismo de Delmira Agustini” en *Philologia Canariensia*, núm. 6-7 (2000-2001), pp. 329-350 [en línea en Biblioteca Virtual Cervantes]. Disponible online en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-erotismo-de-delmira-agustini/>

Andersen, H. C. (1990). “Las zapatas rojas” en *Cuentos completos II*. Madrid: Anaya.

Asturias, M. Á. (1998). *El espejo de Lida Sal*. Ciudad de México: Siglo XXI.

Ayen, A. y Escur (2020). “Julietta no soportaría a Romeo si se hubiesen confinado juntos”, entrevista a David Foerkinos [en línea]. Disponible online en: <https://www.lavanguardia.com/libros/20200412/48422069565/foerkinos-dos-hermanas-novela.html> [consultado el 25/04/2020]

Balló, T. (2018). *Las sinsombrero 2, ocultas e impecables*. Barcelona: Espasa.

Barthes, R. (1997 [1977]). *Fragmentos de un discurso amoroso*. Barcelona: Círculo de lectores.

Bécquer, G. A. (2019). *Rimas y Leyendas*. Biblioteca Virtual ACEB [en línea]. Disponible online en: <https://www.bibliotecavirtualaceb.org/rimas-y-leyendas/>

Benegas, N. (2017). “Ellas tienen la palabra: dos décadas de cambios” en *La palabra silenciada: voces de mujer en la poesía española contemporánea (1950 - 2015)* / coord. por María Remedios Sánchez García, Manuel Gahete Jurado, 2017: 387-400.

Benegas, N. y Munárriz (eds.) (1997). *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española*. Madrid: Hiperión.

Borges, J. L. (2011). “Límites” en *El otro el mismo*. Buenos Aires: Sudamericana.

Borges, J. L. (1974). *Obras completas (1923-1972)*. Buenos Aires: Emecé.

Brea, M. (2003). “Elementos popularizantes en las *cantigas de amigo*” en *Actas del Congreso Internacional "La Lengua, la Academia, lo Popular, los Clásicos, los Contemporáneos..."*). Vol. II, Alicante, Universidad de Alicante, 2003, pp. 449-464 [en línea]. Disponible online en: <http://data.cervantesvirtual.com/manifestation/736850> (consultado el 05/09/20)

Buenaventura, R. (ed.) (1985). *Las diosas blancas. Antología de la joven poesía española escrita por mujeres*. Madrid: Hiperión.

Champourcín, E. (1936). “Dios y tú: 4”. *Cántico inútil*. Madrid: Aguilar.

Coronado, C. (1991). *Poesías*. Madrid: Castalia.

Cortázar, J. (2007). *Rayuela*, Buenos Aires: Alfaguara.

Cortázar, J. (2005). “Los amantes” en *Poesía y poética, obras completas IV*. Madrid: Galaxia Gutenberg, Círculo de lectores.

Darío, R. (1948 [1888]) *Azul en Obras completas*, Buenos Aires: Anaconda.

- Demicheli, T. (2005). “Almudena Guzmán, poeta: «El Hombre me parece horroroso, pero aún hay lugar para los héroes»” (Entrevista a Almudena Guzmán), ABC [en línea]. Disponible online en: https://www.abc.es/cultura/libros/abci-almudena-guzman-poeta-hombre-parece-horroroso-pero-lugar-para-heroes-200505280300-202763362804_noticia.html?ref=https:%2F%2Fwww.google.com%2Fonsult [consultado el 30/08/2020]
- Drexler, J. (2017). “Telefonía” en *Salvavidas de hielo*.
- Duby, G. (2012). “El modelo cortés” en *Nueve ensayos sobre el amor y la cortesía en la Edad Media*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad Nacional de Buenos Aires.
- Fernández Urtasun, R. (2008). “Ernestina de Champourcin: una voz diferente en la Generación del 27” en *Hipertexto*, 7, pp 18-37.
- Frenk, M. (2016). “Historia de una forma poética popular” en *Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*: celebrado en México D.F. del 26-31 de agosto 1968, México, Asociación Internacional de Hispanistas. El Colegio de México, 1970, pp. 371-377 [en línea]. Disponible online en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/historia-de-una-forma-poetica-popular/> [consultado el 05/09/2020]
- Frenk, M. (1966). *Lírica hispánica de tipo popular: Edad Media y Renacimiento*. Ciudad de México: Universidad Autónoma de México.
- Fuertes, G. (2011 [1975]). *Obras incompletas*. Madrid: Cátedra.
- Fuertes, G. (1983). “Autoprólogo” en *Historia de Gloria. Amor, humor y desamor*. Madrid: Cátedra.
- Gabinete Caligari (1988). “La suite nupcial” en *Camino a Soria*.
- García Jaramillo, J. (2013). “Más allá del 27: ¿pero a dónde han ido a parar las mujeres?” en *La mitad ignorada (en torno a las mujeres intelectuales de la segunda República)*. Madrid: Devenir el Otro.
- García Lorca, F. (1992). *Poemas del cante jondo. Romancero gitano*. Madrid: Cátedra.
- González, Á. (2010). *Palabra sobre palabra*. Barcelona: Seix Barral.
- Hand, D. *Blancanieves y los siete enanitos* (1937). [film] Directed by D. Hand. Walt Disney Pictures.
- Juan de la Cruz, Santo (2007). *Cántico espiritual y poesía completa de San Juan de la Cruz*. Barcelona: Planeta.
- Kirkpatrick, S. (1991). *Las románticas. Escritoras y subjetividad en España 1835-1850*. Madrid: Cátedra.
- Leuci, V. (2018). ““Un hervidero de múltiples yos’: cavilaciones identitarias” *Poetas in-versos : ficción y nombre propio en Gloria Fuertes y Ángel González*. Villa María: Eduvim.
- Luengo, A. (2010). “El poeta en el espejo: de la creación de un personaje poeta a la posible autoficción en la poesía” en Toro, V. Luengo, A. y Schlickers, S. (eds.), *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- Martín Gaité, C. (2017 [1987]). *Usos amorosos de la posguerra española*. Barcelona: Anagrama.
- Neruda, P. (2007). “Poema I” en *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. Buenos Aires: De Bolsillo.
- Neruda, P. (1938). “Sobre una poesía sin pureza” en *Artes poéticas* [en línea]. Disponible online en: <http://artespoeticas.librodenotas.com/artes/686/una-poesia-sin-pureza-1938> [consultado el 18/07/2020].

- Pizarnik, A. (1982) *Textos de sombra y últimos poemas*. Buenos Aires: Sudamericana
- Pessoa, F. (1998). *Poemas*. Ciudad de México: Letras Vivas.
- Powell, M. Y Pressburger, E. *The red shoes* (1948). [film] Directed by M. Powell and E. Pressburger. Reino Unido.
- Puig Andrés, M. (2006). *Ultramodernos y transgeneracionales: la renovación interior de los postnovísimos en la poesía española* (tesis doctoral). University of Georgia.
- Rosal Nadales, M. (2006). “Poesía y poética en las escritoras españolas actuales (1970-2005)”. Doctorado. Universidad de Granada.
- Rougemont, D. (1979). *El amor y occidente*. Barcelona: Kairos.
- Sabina, J. (1999). “Donde habita el olvido” en *19 días y 500 noches*
- Salinas, P. (2008). *Poemas* (selección). Madrid: El País.
- Santiago Alonso, G. (2018). “Las Sinsombrero: del despertar a su reivindicación histórica” en *Encuentros Europa- Iberoamérica en un mundo globalizado*. Budapest: Centro Iberoamericano de la Universidad de Pécs.
- Scarano, L. (ed.) (2014). *Vidas en verso. Autoficciones poéticas (Estudio y Antología)*, Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- Ugalde, S. K. (1994). “El proceso evolutivo de la nueva poesía femenina española” en *Revista de estudios hispánicos*, ISSN 0034-818X, Vol. 28, 1, pp. 79-94.
- Ugalde, S. K. (1991). “Introducción” en *Conversaciones y poemas*. Madrid: Siglo XXI.
- Valle-Inclán, R. (2017). *Luces de Bohemia*. Madrid: Alianza.
- Vázquez, M.A. “La dualidad erótica de Delmira Agustini” [en línea]. Disponible online en: <https://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/agustini/acerca/vazquez.htm> [consultado el 19/05/2020]
- Yael, D. (2013). “Uno de nosotros: Delmira Agustini” (documental), Televisión Nacional Uruguay. Disponible online en: <https://www.youtube.com/watch?v=otZ1-7Kosh4> [consultado el 17/05/2020]

Crítica sobre Almudena Guzmán

- Andrés Argente, J. (2005). “Calendario para una trayectoria amorosa: Almudena Guzmán” en *Di yo. Di tiempo. Poetas españolas contemporáneas. Ensayos y antología*. Madrid: Torrejón de la Calzada.
- Candel Vila, X, (2011). “Zonas comunes” en *Cuadernos Hispanoamericanos* 733: 148-153.
- Cullell, D. (2013). “Ni príncipes azules ni doncellas: el fenómeno de la reescritura en la poesía de Almudena Guzmán”. *Bulletin of Hispanic Studies* 90(1): 51-64.
- Hart, A. (1994). “The Relational Self in Almudena Guzmán's Dialogic Poetry”, *Rocky Mountain Review of Language and Literature* 48(2): 143-160.
- Horno Delgado, A. (1994). «Lo inevitable cotidiano, la sorpresa erotizante en la poética de Almudena Guzmán». *Iberoromania* 39: 55-67.
- García Montero, L. (2012). “El usted y el tú” en *El jazmín y la noche. Poesía reunida (1981-2011)*. Madrid: Visor.
- Guzmán, A. (1997). “Poética” en *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española*. Madrid: Hiperión: 517-518.
- Guzmán, A. (2010). “El príncipe rojo. Algunas clases” en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 717: 11-21.

Núñez, L. P. (2019). “Poesía comprometida y crisis económica global: una contextualización del poemario *Zonas comunes* (2011) de Almudena Guzmán”, *Poéticas. Revista de estudios literarios* 8: 73-95.

Megías Aznar, J. (1990). “Reseña al *Libro de Tamar* de Almudena Guzmán” en *Aldaba: revista del Centro Asociado a la UNED de Melilla* 15: 203-204

Rodríguez, C. (2012 [1989]). “Cautiva del aire” en *El jazmín y la noche. Poesía reunida (1981-2011)*. Madrid: Visor.

Ugalde, S. K. (2019). “De América a España: *Poemas de Lida Sal* de Almudena Guzmán”, *Letral* 9: 75-84.

Wilcox, J. C. (1990). “Visión y revisión en algunas poetas contemporáneas: Amparo Amorós, Blanca Andréu, Luisa Castro y Almudena Guzmán”, *Novísimos, postnovísimos, clásicos: La poesía de los 80*, Biruté Ciplijauskaitė (coord.). Madrid: Orígenes: 95-115.