

# cauce



REVISTA INTERNACIONAL DE  
FILOLOGÍA, COMUNICACIÓN  
Y SUS DIDÁCTICAS

Núm. 43 / 2020



Grupo de investigación  
LITERATURA, TRANSTEXTUALIDAD  
Y NUEVAS TECNOLOGÍAS.  
Aplicación a la enseñanza en Andalucía.



**eus** EDITORIAL  
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

**cervantes.es**  
 Centro Virtual Cervantes

### **Fundadores de *Cauce*:**

M<sup>a</sup> Elena Barroso Villar, Alberto Millán Chivite y Juan Manuel Vilches Vitiennes

**Director:** Pedro Javier Millán Barroso (Universidad Internacional de La Rioja)

**Secretario:** Manuel Antonio Broullón Lozano (Universidad Complutense de Madrid)

### **COMITÉ CIENTÍFICO**

**Universidad de Sevilla:** Purificación Alcalá Arévalo, M<sup>a</sup>. Elena Barroso Villar, Julio Cabero Almenara, Diego Gómez Fernández, Pedro J. Millán Barroso, Fernando Millán Chivite, M<sup>a</sup>. Jesús Orozco Vera, Ángel F. Sánchez Escobar, Antonio José Perea Ortega, M<sup>a</sup>. Ángeles Perea Ortega, Antonio Pineda Cachero, Ana M<sup>a</sup>. Tapia Poyato, Concepción Torres Begines, Rafael Utrera Macías, Manuel Ángel Vázquez Medel.

**Otras Universidades españolas:** Francisco Abad (Universidad Nacional de Educación a Distancia), Manuel G. Caballero (Universidad Pablo de Olavide), Manuel Antonio Broullón Lozano (Universidad Complutense de Madrid), Luis Pascual Cordero Sánchez (Universidad Francisco de Vitoria), Arturo Delgado (Universidad de Las Palmas), José M<sup>a</sup>. Fernández (Universidad Rovira i Virgili, Tarragona), M<sup>a</sup>. Rosario Fernández Falero (Universidad de Extremadura), M<sup>a</sup>. Teresa García Abad (Centro Superior de Investigaciones Científicas), José Manuel González (Universidad de Extremadura), M<sup>a</sup>. Do Carmo Henriques (Universidade de Vigo), M<sup>a</sup>. Vicenta Hernández (Universidad de Salamanca), Antonio Hidalgo (Universidad de Valencia), Rafael Jiménez (Universidad de Cádiz), Antonio Mendoza (Universidad de Barcelona), Salvador Montesa (Universidad de Málaga), Antonio Muñoz Cañavate (Universidad de Extremadura), M<sup>a</sup>. Rosario Neira Piñeiro (Universidad de Oviedo), José Polo (Universidad Autónoma de Madrid), Alfredo Rodríguez (Universidade Da Coruña), Julián Rodríguez Pardo (Universidad de Extremadura), Carmen Salaregui (Universidad de Navarra), Antonio Sánchez Trigueros (Universidad de Granada), Domingo Sánchez-Mesa Martínez (Universidad de Granada), José Luis Sánchez Noriega (Universidad Complutense de Madrid), Hernán Urrutia (Universidad del País Vasco/ Euskal Herriko Unibertsitatea), José Vez (Universidade de Santiago de Compostela), Santos Zunzunegui (Universidad del País Vasco/ Euskal Herriko Unibertsitatea).

**Universidades extranjeras:** Frieda H. Blackwell (Universidad de Baylor, Waco, Texas, EE.UU.), Carlos Blanco-Aguinaga (Universidad de California, EE.UU.), Fernando Díaz Ruiz (Université Libre de Bruxelles, Bélgica), Robin Lefere (Université Libre de Bruxelles, Bélgica), Silvia Cristina Leirana Alcocer (Universidad Autónoma de Yucatán, México), Francesco Marsciani (Alma Mater Studiorum-Università di Bologna), John McRae (Universidad de Nottingham, Reino Unido), Angelina Muñoz-Huberman (Universidad Nacional Autónoma de México), Edith Mora Ordóñez (Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile), Sophie Morand (Universidad de París II, Sorbona, Francia), Christian Puren (Universidad de Saint-Etienne, Francia), Carlos Ramírez Vuelvas (Universidad de Colima, México), Ada Aurora Sánchez Peña (Universidad de Colima, México), Claudie Terrasson (Universidad de Marne-la-Vallée, París, Francia), Angélica Tornero (Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México).

### **COLABORADORES (no doctores)**

Lidia Morales Benito (Université Libre de Bruxelles, Bélgica), Mario Fernández Gómez (Universidad de Sevilla), José Eduardo Fernández Razo (Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México), Raquel Díaz Machado (Universidad de Extremadura), Maria Francescatti (Universidad de Sevilla).

## CONSEJO DE REDACCIÓN

Director (Pedro J. Millán), Secretario (Manuel A. Broullón), M<sup>a</sup>. Elena Barroso Villar, Ana M<sup>a</sup>. Tapia Poyato, Fernando Millán Chivite.

**Traductores de inglés:** Manuel G. Caballero, Luis Pascual Cordero Sánchez, Pedro J. Millán.

**Traductores de francés:** Manuel G. Caballero, M<sup>a</sup> del Rosario Neira Piñeiro, Claudie Terrasson.

**Traductores de italiano:** Maria Francescatti, Manuel A. Broullón, Pedro J. Millán.

## CONTACTO (REDACCIÓN, SUSCRIPCIÓN Y CANJE)

[www.revistacauce.es](http://www.revistacauce.es) / [info@revistacauce.com](mailto:info@revistacauce.com)

**ANAGRAMA:** Pepe Abad

Revista incluida en índices de calidad LATINDEX, ERCE, REDIB, Red Iberoamericana de Innovación y Conocimiento Científico, ESCI (Emerging Sources Citation Index — Thompson&Reuters).

**El número 43 (2020) de *Cauce. Revista Internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas* ha sido financiado por:** Grupo de Investigación *Literatura, Transtextualidad y Nuevas Tecnologías* (HUM-550).

Inscripción en el REP. n.º 3495, tomo 51, folio 25/1

ISSN: 0212-0410. D.L.: SE-0739-02.

© Revista Cauce

**Maqueta e imprime:** Ediciones Alfar S.A.

Todos los artículos han sido sometidos a proceso de revisión por doble par ciego. Han colaborado en este número: María Alonso Alonso (Universidade de Vigo), Beatriz Barrantes (Universidad Internacional de La Rioja), Virginia Bonatto (Universidad Nacional de La Plata), Manuel A. Broullón Lozano (Universidad Complutense de Madrid), M<sup>a</sup>. Consuelo Candel Vila (Universitat de València), Daniele Cerrato (Universidad de Sevilla), José Luis Correa Santana (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria), Lucía Cotarelo Esteban (Universidad Autónoma de Barcelona), Caterina Duraccio (Universidad de Sevilla), Caridad Fernández Hernández (Patronato Carmen Conde/ Antonio Oliver), M<sup>a</sup>. Jesús Fraga (Universidad Complutense de Madrid), Fran Garcerá Román (CCSH-CSIC/ Universidad de Sevilla), José Miguel González Soriano (Universidad Complutense de Madrid), Laura Lozano Marín (Universidad de Granada), Miguel Ángel Martín Hervás (Universidad Complutense de Madrid), María Martínez Deyros (Universidad Complutense de Madrid), M<sup>a</sup>. Isabel Morales Sánchez (Universidad de Cádiz), Julio Neira (Universidad Nacional de Educación a Distancia), Guadalupe Nieto Caballero (Universidad de Extremadura), M<sup>a</sup> Lourdes Núñez Molina (Universidad Autónoma de Madrid), Silvia Pellicer (Universidad de Zaragoza), M<sup>a</sup>. Ángeles Pérez Martín (Universitat de València), Ana Sofía Pérez-Bustamante Mourier (Universidad de Cádiz), Cora Lorena Requena Hidalgo (Universidad Complutense de Madrid), Juan Manuel Ribes Lorenzo (Universitat de València), Yasmina Romero Morales (Universidad de La Laguna), M<sup>a</sup>. Jesús Ruiz Fernández (Universidad de Cádiz), Carmen Valcárcel (Universidad Autónoma de Madrid).

Artículos recibidos: 19

Artículos aceptados: 11

Artículos rechazados: 8

# ÍNDICE

<b>1. MONOGRÁFICO: : GENEALOGÍA LITERARIA Y AUTORÍA FEMENINA:</b>	
<b>LAS ESCRITORAS EN SU «VOCACIÓN NUNCA TRAICIONADA» .....</b>	<b>161</b>
GARCERÁ, FRAN	
Introducción al número monográfico: Genealogía literaria y autoría femenina: las escritoras en su «vocación nunca traicionada» .....	163
CACCIOLA, ANNA	
De la locura del verso: aproximación a la figura de Remedios Picó Maestre .....	171
CAPDEVILA ARGÜELLES, NURIA	
Autoras inciertas y “Cartasvivas”: #Nuestramemoria .....	191
DÍEZ DE REVENGA, FRANCISCO JAVIER	
Carmen Conde, pensionista de la junta para ampliación de estudios en Bélgica y Francia (1936).....	209
EZAMA GIL, ÁNGELES	
El compromiso ideológico en la prosa de María Teresa León: la prisión política en Latinoamérica y España (con dos textos olvidados).....	235
GONZÁLEZ GÓMEZ, SOFÍA	
Cooperación literaria transtalántica al filo de los años 30. María Luz Morales y Gabriela Mistral en <i>El Sol</i> .....	263
HERNÁNDEZ QUINTANA, BLANCA	
Por una didáctica inclusiva. La poesía de Tina Suárez: desmontando los tópicos sexistas del discurso literario .....	277
MARTÍN VILLARREAL, JUAN PEDRO	
Tensiones suicidas en la obra de Elena Quiroga. Un acercamiento a <i>Presente profundo</i> (1973). .....	299
MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, DIANA	
La construcción del estrato sonoro en el poema. Un ejemplo sobre el doble juego entre la voz y el papel en la poesía desarraigada de Ángela Figuera .....	317
MORENO LAGO, EVA	
<i>El placer de lo inesperado</i> : poemas inéditos de Victorina Durán .....	343
PAYERAS GRAU, MARÍA	
De lo público y lo privado. <i>Zonas comunes</i> (2011) en la trayectoria poética de Almudena Guzmán .....	367

<b>2. MISCELÁNEA</b> .....	395
RAMÍREZ RIAÑO, ADRIÁN Notas sobre la evolución de las ideas de destierro y de España en las cartas de Pedro Salinas: materialización del sentimiento del exilio .....	397
<b>3. RESEÑAS</b> .....	417
BROULLÓN-LOZANO, MANUEL A. <i>Josefina de la Torre. Poesía completa</i> . Edición, introducción y notas de Fran Garcerá. Madrid: Torremozas .....	419
GARCÍA-MONTALBÁN CAMPOS, GUILLERMO Encabo, Enrique (Ed.). (2020). <i>Bits, cámaras, música... ¡acción!</i> <i>Reflexiones en torno a la música como cultura audiovisual</i> . Sabadell: El Poblet Edicions. ISBN: 978-84-945025-5-2. 249 páginas.....	423

# DE LO PÚBLICO Y LO PRIVADO. *ZONAS COMUNES* (2011) EN LA TRAYECTORIA POÉTICA DE ALMUDENA GUZMÁN.

## ON THAT WHICH IS PUBLIC AND THAT WHICH IS PRIVATE: *ZONAS COMUNES* (2011) IN ALMUDENA GUZMÁN'S POETIC TRAJECTORY

DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/CAUCE.2020.i43.11>

PAYERAS GRAU, MARÍA  
UNIVERSITAT DE LES ILLES BALEARS (ESPAÑA)  
Catedrática de Universidad  
Código ORCID: 0000-0002-8777-7124  
[maria.payeras@uib.es](mailto:maria.payeras@uib.es)

**Resumen:** Este artículo aborda de forma general la obra de Almudena Guzmán en un primer apartado, para centrarse en la segunda parte en su libro *Zonas comunes* (2011). En relación a este libro se analizan varios bloques de analogías que, considerados unitariamente, constituyen un relato acerca de la realidad social contemporánea. La distribución del que, hasta ahora, es el último poemario de Almudena Guzmán en dos grandes bloques —“De lo público” y “De lo privado”— correspondientes a las dos grandes esferas organizativas de la sociedad civil invita a calibrar el trasvase entre estas dos “zonas” a partir de la temática abordada por la autora. Siendo común la consideración de que lo público —en su acepción que lo describe como relativo a la colectividad— gana peso en la obra guzmaniana a partir de *El príncipe rojo* (2005) y se consolida en *Zonas comunes*, este artículo aborda de manera especial la lectura del relato subyacente en el apartado del libro que se dedica, justamente, a “lo público”. Esta reflexión, no obstante, se enmarca en un análisis general de la poética de esta autora que, de forma profunda, cuestiona la dicotomía público/privado mediante un discurso que, a partir de un sustrato temático sentimental —y, por ello mismo, asentado en la esfera de la privacidad— desestabiliza, ya desde su poética más temprana, los roles genéricos patriarcales y, con ello, transfiere la privacidad a una esfera de debate público.

**Palabras clave:** Poéticas transicionales. Poesía de autoría femenina. Almudena Guzmán.

**Abstract:** This article begins by taking a broad look at Almudena Guzmán's work to then focus on her volume *Zonas comunes* (2011). Different groups of analogies are analysed which, considered as a whole, constitute a narrative of Guzmán's contemporary social reality. Guzmán's distribution of her latest poetry collection in two blocks corresponding with the two great spheres which organize civil society —*De lo público* [On that which is public] and *De lo privado* [On that which is private]— invites us to consider how much transfer there might be between the two. It has been noted that “the public”—as that which belongs to the collectivity—is a notable feature in Guzman's work from *El príncipe rojo* (2005) on, and that the subject is fully consolidated in *Zonas comunes*.

This article pays attention to the narrative on “what is public” that develops in the corresponding section of Guzmán’s collection, providing still a general analysis of Guzmán’s poetry, which deeply questions the public/private dichotomy. Such a dichotomy is articulated through an exploration of partnerships—and, thus, the private sphere—which destabilises, as it did already in her first poetry, patriarchal gender roles and, in doing so, transfers “the private” to a public debate forum.

**Key-words:** Poetry from the Spanish Democratic Transition. Women’s poetry, Almudena Guzmán.

La obra poética de Almudena Guzmán, reunida en 2012 bajo el título *El jazmín y la noche*, aspira, según la propia autora, a desvelar lo invisible, lo misterioso que se esconde detrás de lo cotidiano y hacerlo de forma inteligible. Esta filosofía informa un total de siete poemarios: *Poemas de Lida Sal* (1981), *La playa del olvido* (1984), *Usted* (1986), *El libro de Tamar* (1989), *Calendario* (1998), *El príncipe rojo* (2005) y *Zonas comunes* (2011) al que, en el volumen de sus poesías reunidas se añade un apartado de poemas escritos entre 1985 y 2006, recuperados bajo el título “Un poco de todo”.

## 1. BREVE RECORRIDO POR LA TRAYECTORIA POÉTICA GUZMANIANA

*Poemas de Lida Sal* abre el camino de uno de los temas más frecuentados por la autora: la relación amorosa, tamizada en este caso por filtros intertextuales e interculturales. Se trata de un breve conjunto de poemas inspirados por la lectura de *El espejo de Lida Sal* (1967), de Miguel Ángel Asturias, que se apoya en el imaginario del guatemalteco recreando en distintos poemas los personajes, los motivos y el clima general de esa obra, tamizados a través de una sensibilidad y expresividad propias. Ugalde (2012) analiza la relación entre estas dos obras a partir de tres parámetros esenciales. Por una parte, constata la construcción de una escritura con numerosos elementos intertextuales respecto a la de Asturias, por otra, la apropiación de rasgos propios del realismo mágico. El último de estos parámetros vendría constituido por el homenaje al narrador —al que está dedicado un hermoso poema del libro— y a las raíces culturales de su pueblo.

El poemario incide fundamentalmente en la temática amorosa desde una perspectiva sensual, recorriendo los senderos del deseo mediante una articulación verbal que entreteje la realidad inmediata con una realidad “otra”, alterada por la imaginación: “la autora española descubre en *El espejo de Lida Sal* un poder expresivo que libera los procesos mentales del control racional y que por lo tanto permi-

te acceder a lo mágico de la realidad” (Ugalde, 2012: 79). Se crea, de este modo, un ambiente onírico, cuajado de imágenes irrealizadoras en las que se perciben ecos de la narrativa de Asturias en convivencia con referentes asociados a la ciudad de Madrid y a situaciones propias de la experiencia directa de la autora. Esta amalgama —el tránsito entre los espacios físicos y los imaginarios, digamos— resultan característicos del poemario y se complementan con el relato de situaciones corrientes sentidas, no obstante, como extraordinarias, a lo que contribuyen los apuntes relativos a la magia, la alquimia, los encantamientos, etc. La apreciación del hecho común como extraordinario viene dada en parte por una captación filtrada a través del sentimiento amoroso y en parte, como ya se ha dicho, nace como tributo a la narrativa del guatemalteco. Como tributo, no solo a la obra de Asturias, sino al conjunto de la tradición literaria de la América Latina, hay que señalar el protagonismo de la naturaleza en aquellos poemas que conectan, de manera especial, con el hipotexto narrativo.

Se inician en este poemario muchos rasgos que tendrán continuidad en la obra guzmaniana hasta el momento actual. Uno de ellos, la inclinación de la autora a la introducción de apuntes mitológicos buscando correspondencias de distinto tipo con el tema tratado, se manifiesta en los *Poemas de Lida Sal*, de forma acorde con la temática, a través de la mitología precolombina, destacando “Llama de lluvia maya” —en el que, irónicamente, puede apreciarse, la inclusión de una deidad incongruente con el título<sup>1</sup>— y “A Miguel Ángel Asturias”, que menciona a Cuculcán —Kukulkán, en otra grafía—, que sí se corresponde con la mitología de los mayas.

La coherencia de los poemas guzmanianos con la narrativa del guatemalteco está clara —entre los aspectos más palpables podría señalarse la reproducción de nombres y situaciones de sus personajes<sup>2</sup>—, siendo el diálogo intertextual otro de los rasgos que tendrán continuidad a lo largo de toda su obra. Curiosamente, además, ese diálogo —tal como sucede en este primer poemario—, se establece de manera privilegiada con distintos textos narrativos. Almudena Guzmán es una gran lectora de relatos y novelas, que menciona frecuentemente en su poesía y que cita en el marco de sus influencias principales. Es posible que el carácter narrativo de la poética guzmaniana se sustente en el gusto de la autora por el género.

---

<sup>1</sup> Guzmán confunde a los personajes de las mitologías precolombinas. Batres Villagrán (2017: 77), que reproduce íntegro el poemario de Guzmán en el homenaje al cincuentenario de Asturias, señala que Viracocha es una deidad inca, no maya.

<sup>2</sup> En relación a este tema, puede consultarse el trabajo de Ugalde (2012).



García Montero (2012: 7) ha señalado la continuidad de rasgos esenciales en la obra de esta autora que —pese a su extrema juventud cuando lo escribió—, ya se habían residenciado en el primero de sus libros: “La capacidad de deslumbramiento, el deseo de mantener una mirada infantil dispuesta a vivir por dentro la formación de los instintos, el cuidado de las sensaciones y de la materia sentimental de los hechos y las cosas, la fuerza de la pasión vital, el amor como energía para ver y transformar la realidad, estaban allí, dispuestos a mantenerse y a soportar las sucesivas elaboraciones”.

La materia sentimental, en efecto, supone un rasgo temático de continuidad. Así, *La playa del olvido* (1984), sometido a un intenso expurgo en su edición última, integrada en *El jazmín y la noche* (2012), describe nuevamente los itinerarios del personaje poético por espacios naturales y urbanos, asediando una vez más el tema amoroso desde una perspectiva que al tiempo que lo describe como sentimiento realizado, pone en evidencia su fragilidad, su inestabilidad. Anunciando el proceso narrativo de poemarios posteriores, *La playa del olvido* se inicia con la vivencia exaltada del amor en un entorno natural idealizado y termina, en fase ya de desencanto, con una invitación al suicidio conjunto de la pareja. Entre ambos extremos, se advierte una vitalidad voraz, una vivencia exacerbada de cada instante, percibido como irrepetible y observado con atención ávida. Por ello es también un libro de descubrimientos intensos en el lado oscuro de la experiencia, tanto de la experiencia directa como de la aprehendida a través de determinadas representaciones, como los grabados de Goya o la propia imagen retrospectiva en una fotografía antigua. La intensidad del discurso no excluye, como es habitual en la poética de la autora, medidas dosis de ironía que tamizan cada una de las vivencias y definen la identidad personal.

Las sucesivas entregas poéticas inciden una y otra vez en la representación del amor, tema que se proyecta, ante todo, desde una perspectiva relacional<sup>3</sup> y pulsional. En obras como *Usted* (1986) y *El libro de Tamar* (1989) destacan tanto el desarrollo narrativo de los poemarios, profusamente anclados en aspectos anecdóticos, como la asociación de la temática al crecimiento y a la construcción identitaria del personaje femenino que ordena el discurso. *Usted* es un poemario que gozó de una favorable acogida de inmediato y todavía hoy es el más conocido de la autora que “presenta con un enfoque autoirónico la historia del desencanto amoroso paso a paso” (Ciplijauskaité, 1990: 121). La clave de su éxito reside,

---

<sup>3</sup> Véase, al respecto, el trabajo de Hart (1994).

ante todo, en su discurso transgresor, ya que “[e]l amor romántico, la historia masculina predilecta de la mujer, con su protagonista pasiva, dependiente y vergonzosa, es deconstruida irónicamente por Almudena Guzmán en *Usted*” (Ugalde, 1994: 175).

Aunque no aparezcan las obras en la progresión cronológica natural, los dos libros recaen en la manifestación de la experiencia amorosa anclándola a una etapa específica de la vida: la adolescencia en *Usted* y la infancia en *El libro de Tamar*. Ambos, asimismo, verbalizan la experiencia del amor en un contexto de quiebra de la autoridad masculina. En *Usted* esta autoridad viene socavada por la relación amorosa que se establece entre la joven adolescente y su profesor, que decae como figura de autoridad desde el momento en que se modifica la naturaleza inicial de su relación. En *El libro de Tamar* se fragiliza el rol habitual del padre a causa de la enfermedad que padece, que desemboca en su muerte. En este último libro se asocian dos vivencias fundamentales: la primera experiencia del amor y la primera experiencia cercana de la muerte. Eros y Thanatos, dos vivencias humanas trascendentales, centrales en el desarrollo emocional y cognitivo de cada individuo, se relatan desde la perspectiva de una hablante inmadura, que apenas comienza a tantear la realidad y a intentar comprenderla.

El carácter subversivo del mensaje inherente se ha reconocido en distintas aproximaciones a la obra guzmaniana, especialmente, como ya se ha dicho, en relación a *Usted*, un poemario que no solo causó un fuerte impacto en el momento de su aparición, sino que venía a confirmar una corriente bien definida entre las voces poéticas femeninas de la Transición, situándose “en la línea de la joven, muy joven poesía femenina española [...] con absoluta desinhibición, olvido de todos los tabúes sociológico-morales y entera espontaneidad en la expresión de contenidos objetivos y/o subjetivos-afectivos y/o sexuales” (Molina Campos, 1982: 76). En este sentido, se ha observado que “[l]a libre expresión del amor y el erotismo será para las poetisas una bandera de libertad y de autoafirmación de su identidad. Así lo vemos en *Usted* de Almudena Guzmán, donde encontramos un sujeto poético femenino activo, una nueva Lolita, que sabe lo que quiere y rechaza lo que la ideología patriarcal ha diseñado para las jóvenes” (Rosal, 2006: 685). El cariz subversivo del poemario se inscribe en un contexto histórico que es el de la Transición a la Democracia, un período en que el discurso reivindicativo de la mujer española alcanza cotas hasta entonces desconocidas.

En *Calendario* (1998) la memoria rescata episodios sentimentales del pasado en el contexto de una climatología emocional adversa, representados por la lluvia y

el frío, que toman protagonismo en el título de dos de los apartados<sup>4</sup>. El escenario invernal contrapuntea la luminosidad del pasado, de igual modo que la tierra firme — más aún, la geografía de interior —, se contrapone a los días cálidos del litoral, los del amor compartido y realizado. El título del poemario, precisamente, enfatiza la marca del curso temporal en un sujeto que se amolda a la cambiante realidad de cada momento. La ironía no oculta — más bien al contrario — la amargura del presente, la conciencia de que la plenitud es esquivada y que el yo parece afianzarse en sentido contrario al resto del mundo. La poesía se afirma como compañera de vida, como cauce único para trascender el momento en su irreparable fugacidad.

*El príncipe rojo* (2005) inicia un ciclo que desplaza la atención de la autora desde el foco de la intimidad personal a la contemplación crítica de una realidad histórica decepcionante, sin que el plano íntimo desaparezca en ningún caso. Aunque, en su cotejo con el poemario siguiente, esta temática se muestre todavía como embrionaria, no hay duda de la inadaptación de la hablante poética, desubicada en un entorno inhóspito que se ha incautado de su patrimonio moral y material. Desde el primer poema — “Entraron en mi ciudad” — se establece la idea de que el espacio común<sup>5</sup>, representado en el ámbito urbano — el espacio ciudadano es, no lo olvidemos, el origen etimológico de la palabra política — ha sido sometido a un sistemático saqueo. El clamor de la venganza se invoca en las palabras del profeta Isaías con las que el libro se abre.

Instintivamente, como un animal acorralado, la hablante poética ejercita la resiliencia, identifica problemas y acumula razones. Como observadora del entorno, enfoca su atención y su ira sobre aquellos que individual y colectivamente ignoran el sufrimiento de sus semejantes. En palabras de la autora, “ésta es una historia para 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. La Edad Media ejerce sobre mí una extrañísima fascinación, sobre todo por sus iconos, los caballeros andantes, los castillos.” (Demicheli, 2005: en línea). Precisamente para soslayar un tratamiento demasiado evidente de la materia crítica, *El príncipe rojo* reaviva la atmósfera onírica de sus poemas, que había decaído, sobre todo, en *Usted y Calendario*. Un tono legendario alienta en la construcción de una obra donde las notas realistas vienen entreveradas de aspectos netamente imaginarios.

<sup>4</sup> El motivo de la lluvia, su variable simbolismo, vertebró una de las lecturas poéticas de Guzmán que se encuentran disponibles en la red (Fundación CP José Hierro, 2018).

<sup>5</sup> Concepto replicado posteriormente en el título del siguiente poemario: *Zonas comunes*.

En la figura del príncipe rojo, que da título al poemario, la autora representa un ideal binario que, por un lado, conecta con el intimismo amoroso característico de su obra anterior, mediante una figura antitética a la del “príncipe azul” de los relatos tradicionales, que opera como una figuración de la libido más satisfactoria en términos estéticos y, sobre todo, simbólicos; por otro lado, el color del personaje sugiere la encarnación de un arquetipo revolucionario, de un héroe justiciero que lucha por el restablecimiento de valores humanistas esenciales. De este modo, el poemario se nutre de lo cotidiano para trascenderlo, impulsando una revisión moral del presente histórico, que llegará a su cénit en el último poemario, *Zonas comunes*, al que se dedicará una reflexión más extensa en otro apartado.

En todos los libros anteriores, la relación amorosa, como constante temática, se apoya sobre planos que potencian el impacto de la emoción sobre los sentidos. Es importante, desde luego, que el discurso se construya en femenino, alterando los roles habituales de la pareja y convirtiendo al personaje masculino en objeto de deseo, pero también es importante la inserción del tema en el curso temporal, que no solo conlleva la evolución del personaje central, sino que también expone la naturaleza cambiante de la experiencia amorosa a lo largo del tiempo.

La poética guzmaniana ha sido relacionada, fundamentalmente, con dos corrientes, el neosurrealismo y la poesía de la experiencia, logrando, no obstante, una voz personal, en la que tienen cabida un cierto onirismo y un indudable tributo a la imaginación junto a la representación de la realidad cotidiana en distintas vertientes, incluida —sobre todo en su último poemario— la actualidad económica y social. Si bien no abundan en su obra los textos metapoéticos, una imagen global acerca de su pensamiento poético se ha ido dibujando a través de prólogos, entrevistas y también en su propia obra<sup>6</sup>.

Su lenguaje se caracteriza, principalmente, por una naturalidad coloquial que, por momentos, deriva hacia extremos opuestos que se sustentan, por una parte, en un intenso lirismo o, contrariamente, en los giros más populares, construyéndose, habitualmente, sobre un lenguaje de base conversacional. La sorpresa textual, la desfamiliarización, deriva con frecuencia de la mezcla de registros en un mismo texto, de la facilidad con que la autora se desliza de uno a otro. Esa misma capacidad para el quiebro poético fue advertida tempranamente por Ríos Ruiz (1981: 98), quien, refiriéndose a la capacidad de la autora tanto para el desarrollo narrativo como para la condensación, afirmaba: “el equilibrio que mantiene en su

---

<sup>6</sup> En relación a esta temática es interesante el trabajo de Baños Saldaña, 2020.

estilo se debe a que mezcla un narrativismo que se nos antoja encantado, con un repentino sentido de la síntesis en el momento justo y preciso”.

La construcción de sus poemarios sobre una base de progresión narrativa es un rasgo destacado que ha dado lugar a una interpretación muy interesante desde una perspectiva de género, referida, sobre todo, a su libro *Usted*, aunque extrapolable a otras obras de la autora: “El ‘poema largo’ contemporáneo hereda la voz pública de la épica que pone énfasis en la colectividad y la continuidad cultural, una voz antes negada a la mujer por la ley patriarcal que la mantuvo encerrada en la esfera de la domesticidad” (Ugalde, 1994: 174).

Habría que mencionar, entre las estrategias textuales de la autora, la actualización y reformulación de historias mitológicas que aguardan a cada paso de la experiencia para transformar su enunciación. El mito contribuye a filtrar la experiencia directa, a construirla ficcionalmente. Pero también potencia, en momentos puntuales, la hipérbole, el rasgo de humor, la ironía, etc., facilitando la urdimbre de equivalencias y desplazando la inmediatez de lo personal hacia un terreno genérico. Ya se ha mencionado la función intertextual e irrealizadora que la utilización de la mitología precolombina posee en *Los poemas de Lida Sal*. Posteriormente, dispersos a lo largo de su obra, se encuentran apuntes, sobre todo de carácter irónico y humorístico, referidos a la mitología clásica. Uno de los ejemplos más interesantes es “Rosal chino”, jocosa epopeya urbana que arranca de una anécdota cotidiana y acaba construyendo un relato que actualiza la historia de Ariadna, Teseo y el Minotauro.

La obra de Almudena Guzmán no puede entenderse fuera del marco de la configuración irónica del texto. La importancia de este recurso ha sido señalada por todos sus estudiosos. La ironía contribuye a una imagen distanciada de la realidad, interponiendo un nuevo filtro entre la voz personal de la autora y la voz que aparece en los poemas<sup>7</sup>. Mediante estas estrategias se crea una ilusión de confidencialidad que, en consonancia con la corriente poética de “la experiencia” —de innegables afinidades con la obra guzmaniana—, se apoya en la construcción de un personaje literario. Así, “la poética de Guzmán ofrece momentos, vivencias y etapas de una existencia que perfilan progresivamente la trayectoria vital de un yo lírico pseudo-biográfico, el diario de una ‘Almudena’ literaturizada” (Cullell, 2013: 53). Muy unido a la ironía se encuentra también en esta obra el sentido del humor, que relativiza toda clase de situaciones, pues, como la propia autora señala, “[h]ay que tomarse muy en serio la poesía, lo que no implica que haya que hacer poesía seria, en el peor sentido de la palabra” (Guzmán, Almudena, 2010-2011: 17).

<sup>7</sup> Puede consultarse al respecto el trabajo de Pérez Sierra, 2018.

La apoyatura intertextual es, igualmente, uno de los atributos de largo recorrido en la poética guzmaniana. Y tal como habrá ocasión de subrayar posteriormente, hay un flujo constante del discurso poético hacia distintos referentes narrativos. El relato tradicional es uno de ellos, ya sea de forma genérica —como esa “niña bruja en la mazmorra” (170)<sup>8</sup> con la que el personaje poético se identifica en *El libro de Tamar*—, o de forma concreta. Los cuentos de Andersen (368 y 388) o de Perrault (237) contrapuntean —como reclamos residuales de una educación sentimental confundidora— las historias del presente personal, a la vez que los príncipes azules —su imagen y su comportamiento convencional, al servicio de lo establecido— quedan impugnados por ese “príncipe rojo” que acude convocado por la imaginación creadora a satisfacer los deseos del personaje poético y a equilibrar la balanza de la justicia social.

El gusto de la autora por la novela decimonónica, la pasión por la narrativa rusa, etc., tiene un exacto reflejo en su poesía, donde aparecen, como figuras familiares, nombres de narradores, obras y personajes literarios. Eso sucede, sobre todo, en el último poemario de Guzmán. Aunque, evidentemente, su obra se inicia con un homenaje a Miguel Ángel Asturias y se encuentran alusiones a creadores que la han marcado como lectora —Cortázar (34), Borges (197)—, es hacia el final de su obra donde la compañía de los libros contribuye a la creación de una atmósfera íntima autosuficiente y propicia a la reflexión. Esta es la atmósfera que convoca nombres y títulos como *El baron rampante* (362), George Sand (372), *Jane Eyre* (386), *Oliver Twist* (387), *Dersu Uzala* (369), Pushkin (369), Vladímir Arséniev (370) y Chéjov (370). La preferencia por los rusos, al menos en esta etapa de la autora, queda clara en la selección efectuada.

Con igual sencillez se emplaza la presencia de poetas, que no solo crean corrientes subterráneas en su obra —los guiños a la lírica tradicional son constantes en *Calendario*, sobre todo, y el tributo lingüístico y temático a la poesía social y crítica en sus últimos libros es muy poderosa—, sino que aparecen en forma de préstamos —el Neruda de “Farewell” (80), por ejemplo, o el Garcilaso de la Égloga I (356)—, o hacen acto de presencia en los paratextos donde se cita a Baudelaire (137) y a Salinas (207). Pero, igual que los narradores, también los nombres y las alusiones a distintos poetas — San Juan de la Cruz (146), Rubén Darío (377 y 197), Borges (197), Francisco de Asís (360)— aparecen entre los versos con toda naturalidad, reflejando que el trato con los libros es un gesto tan cotidiano como el de ir a la compra, que también aparece en su poesía.

---

<sup>8</sup> Las indicaciones de página en el cuerpo del texto corresponden, salvo otra indicación, a Guzmán (2012).

Esta familiaridad con textos literarios de todos los géneros permite que la obra guzmaniana comunique rápidamente al lector distintos efectos, desde asombro —“él extendió la primavera./mercader de Esmirna./ante la tundra de mis ojos” (197)—, hasta el humor: “Estoy hasta las trenzas [...] de tanta tragedia [...] Lo siento por ti y por Shakespeare, Romeo” (375), por citar también dos casos relacionados con la dramaturgia.

Un aspecto especialmente destacado del diálogo intertextual desplegado en la obra guzmaniana es el que la autora establece con la Biblia, obra que tiene una sólida presencia en el conjunto de su obra —de forma muy especial en *El príncipe rojo*— por razones que la propia autora se ha encargado de explicar: “Desde muy chiquitita he tenido la suerte de que en el colegio leíamos la Biblia y la comentábamos, algo que hoy en día ya se ha perdido, y que me parece una de las mutilaciones culturales más horribles de la educación actual” (Demicheli, 2005).

La presencia de referentes bíblicos obedece, en la obra de Almudena Guzmán, a distintas estrategias textuales. A veces no pasan de ser apuntes —como el nombre bíblico en *El libro de Tamar*—, pero la densidad imaginaria y simbólica que adquieren en otras ocasiones es muy relevante y se bifurca, principalmente, en dos sentidos: en uno de ellos predomina una contemplación de la realidad como prodigio —muchas veces vinculada al sentimiento amoroso o a la observación de la naturaleza— donde se presentan en un mismo rango alusiones mágicas y religiosas. Así, por ejemplo, en “Aparición compostelana” (48) el amante adopta para la hablante poética la imagen de “un cristo herido” o de un “peregrino sin concha”, proponiéndose el encuentro amoroso como una suerte de catarsis: “voy a recomponerte el alma”. En *Playa del olvido*, también, de un modo apenas sugerido, la referencia en tercera persona del masculino singular a un personaje que permanece en un plano abstracto, y la asociación de esa figura a un icono cristiano tan característico como las sandalias (55) favorecen nuevamente en el texto la amalgama entre el terreno sagrado y el amoroso. La relativa frecuencia con que se nombra a Dios o se recoge una terminología afincada en el campo semántico religioso —“místico arrebató” (63), “mártir contraluz” (77), “virgen” (147), “cruz” (147), “rosario” (147), “ángelus” (153), “dedales benditos” (153), “profecía” (280) etc.—, sostiene asimismo una imagen del mundo que escapa a lo que los sentidos son capaces de percibir. Este es uno de los aspectos relevantes que Claudio Rodríguez señalaba en relación a *El libro de Tamar*, refiriéndose a la existencia de “un tono casi religioso: el bestiario, la gesticulación, los olores, las sensaciones táctiles, las transformaciones de una clara participación mágica que modifica la realidad” (1989: 132-133).



Las alusiones religiosas aparecen en sus primeras obras de forma bastante diseminada y, como digo, en un plano similar al de otras referencias sobrenaturales de tipo mágico. En los dos últimos libros, sin embargo, aumenta la concentración de estas menciones, que, por un lado, se aproximan más al modelo de la cita textual que al de la referencia cultural genérica, mientras que, por otro lado, adquieren un sentido ético que antes no tenían, vinculados a la denuncia de un relativismo moral que Guzmán califica como “la pesadilla de este siglo” (279), que hace perentorio “separar el bien del mal” (279).

El salto entre ambos modelos no es brusco ni llega a ser total. Y aunque obras como *Los poemas de Lida Sal* y *La playa del olvido* abundan más en el componente mágico, también en *El libro de Tamar*, por ejemplo, o en *Calendario* se relacionan el amor con la brujería y la magia negra, como puede verse en los poemas “Cómo me miras” (166) y “Buscabas un tesoro en el corazón de la selva” (244). Simultáneamente, en ambos libros aparecen alteraciones de textos bíblicos en un contexto amoroso, como cuando la hablante poética, en *El libro de Tamar*, se dirige a su amado Daniel repitiéndole las palabras de Cristo en la cruz (Mt 27.46): “¿Por qué me has abandonado?” (176). O como cuando, en *Calendario*, la hablante rechaza el consuelo de la belleza en un día intensamente melancólico alterando las palabras evangélicas (Mateo 4:4) en los siguientes términos: “Pero no solo de estética vive el hombre” (236).

Es, sin embargo, en *El príncipe rojo* donde se concentra un mayor número de descontextualizaciones y alteraciones de frases bíblicas o litúrgicas. En su conjunto, *El príncipe rojo* replica el tono vindicativo propio de los salmos y de otros pasajes bíblicos.

La propia autora ha querido recalcar la fuerza con que se le impusieron a ella las palabras del profeta Isaías que reproduce como pórtico a todo el libro: “Porque el día de la venganza está en mi corazón, y el año de mi redención ha llegado (Isaías 63:4)”. En varios lugares (*confer* Demicheli, 2005 y Guzmán, 2010: 12), insiste la autora en que este pasaje bíblico se le hizo presente de forma súbita en el momento de la escritura y fue clave para hallar el tono y la idea general del poemario. Por otra parte, Isaías (40:3) vuelve a estar presente en “Dulce y hermoso como la sangre”, el poema donde el personaje poético se ofrece a su príncipe rojo en quien ve la encarnación de la venganza, la hora de la restitución para la “voz que clama en el desierto” (283).

La voz del profeta se acompaña de numerosas resonancias bíblicas: las diez plagas de Egipto aparecen evocadas en “De qué flor habrán salido...” (255), la maldición de la mujer de Lot en “Qué especie” (257), la indiferencia de Poncio



Pilatos en “Pero lo peor” (258). Y no solo se evocan hechos y situaciones del libro sagrado, sino que el propio lenguaje contiene reminiscencias bíblicas. Por ejemplo: en “Quien hace del dolor ajeno” (261) repudia la doble moral de algunos poetas, calificándolos como “[r]aposas entre viñas”, eco evidente del siguiente versículo: “cazadnos las raposas, las pequeñas raposas que devastan las viñas” (Cantares 2:15).

Alteraciones concretas de pasajes bíblicos serían la que mencionan “el valle de las ojeras” (270) por el “valle de lágrimas” (Salmos 84:6), la que señala “polvo fueron y en polvo se convirtieron” (271) por “polvo eres y al polvo volverás” (Génesis 3: 19) y la que sentencia “No los perdones/ porque saben lo que hacen” (287) remedando las palabras de Cristo en el Calvario (Lucas 23:34).

La Biblia es, pues, un hipotexto fundamental en la obra guzmaniana, de largo recorrido en su obra, que se acentúa en *El príncipe rojo* y que, desde ese libro, irradia hacia el posterior, donde la imagen del sufrimiento de Cristo representará, por antonomasia, el sufrimiento del ser humano.

En una poesía intensamente visual como es la de esta autora, donde las imágenes poseen una extraordinaria plasticidad, resulta natural y congruente el trato coloquial con otras artes, sobre todo con la pintura y el cine, aunque también con la música y —ocasionalmente— la fotografía y la escultura. “Niño con paloma”, el cuadro de Picasso (49) y las bailarinas de Degas (61) intervienen en la representación de la intimidad de los amantes, de igual modo que un discóbolo impregnado de aceite (72) visualiza de forma muy expresiva al escurridizo amante de la hablante poética y los escorzos de Mantegna (123) los devastadores efectos del desamor. La identidad y la imagen personal se plasman —de manera variable, al impulso del instante— como “la Primavera del fresco pompeyano” (359) o pudiendo provocar un grito como el del cuadro de Munch (374). Salvando la distancia entre las imágenes, no cabe duda de que son muy eficaces, con la mayor economía verbal.

Especial atención merece el poema “Quisiera pintar como el pájaro canta” (371), verso que cita a Monet y que la autora ha señalado también *mutatis mutandis* como ideal poético (Jorge, 2018). La posibilidad de llegar a la poesía con toda la frescura y la inconsciencia de la infancia, eliminar —al menos en apariencia— el artificio, es una meta que concuerda con un registro lingüístico que se impone en sus poemas más recientes y que también tiene una presencia significativa en los anteriores.

En relación a la integración en la poesía de Guzmán de expresiones culturales como la música, la televisión, el cine, etc., puede decirse que forman parte de la poetización de lo cotidiano, y participan en ella numerosos ejemplos de la cultu-

ra popular. En el plano de la música, además de Bach (193), se encuentran referencias a Víctor Jara (198), Cat Stevens (241) y Demis Roussos (359). Los referentes televisivos pertenecen también a imágenes extraordinariamente populares, como el programa de “Locomotoro” (164), el anuncio Nescafé (372) y una frase de Belén Esteban: “Andreíta, cómete el pollo” (376).

La presencia del cine es otro de los aspectos que van ganando espacio en los poemas más recientes de la autora. Habrá que hacer referencia a algunos de estos referentes cinematográficos en el estudio de *Zonas comunes*. La tipología de estas alusiones es variada. A veces se trata de una remota evocación, como la que vincula una escena cotidiana del personaje poético con un fragmento de la película *Blancanieves*, de Disney: “Por la mañana/tender las sábanas/(los gorriones me van dando las pinzas.)” (288). Otras veces asistimos a la reconstrucción verbal de una escena del Far West (353). Otras más, referentes fílmicos como *El cielo sobre Berlín* (233), *Ben-Hur* (311), y *Desayuno con diamantes* (347) despliegan un conjunto interesante de evocaciones muy significativas en el contexto.

La significación y la potencia de la imagen poética es uno de los elementos que aportan un mayor valor estético al conjunto de la poética guzmaniana, siendo fundamental el impulso metafórico, analógico y simbólico de sus textos. Precisamente, la lectura de *Zonas comunes*, que ocupará el próximo apartado, pondrá de relieve el modo en que la autora construye — como es habitual en sus poemarios — un relato coherente que ofrece una imagen incómoda del mundo contemporáneo.

### 3. ZONAS COMUNES

*Zonas comunes* amplía y pormenoriza la línea crítica que la autora inició en *El príncipe rojo*, aunque desde una perspectiva diferente, más apegada a la inmediatez cotidiana, por una parte y con una significativa reducción de los aspectos irrealizadores por otra. Candel (2011) y Núñez (2019), emplazan el poemario en la continuidad expresa de la poesía social, visibilizada en la figura de Blas de Otero, al que hay directas alusiones, e inserta en un *continuum* marcado por distintas escuelas poéticas actuales que se sitúan en un orden de crítica y reivindicación social adaptada a la cambiante realidad histórica y a la correspondiente transformación del modelo económico en cada momento.

El poemario establece, a través de numerosas analogías y referencias intertextuales, un relato unitario acerca de la destrucción de un patrimonio de conquistas sociales que se creía consolidado en el mundo occidental y que se ve amenazado

en el presente. “El primer hombre que tuvo en sus manos el fuego” es un poema muy significativo al respecto. Recuerda al lector la lucha universal y continua que el ser humano ha tenido que librar en defensa de sus conquistas, el aliento revolucionario que ha recorrido la historia, de mano en mano, como una carrera de relevos —una carrera en que también las mujeres, grandes olvidadas de la Historia, han debido sostener viva la llama—, instando, en nombre de Prometeo, a no consentir una regresión (334). La inclusión de un deportista como Hussain Bolt y la invocación del dios mitológico del fuego, con su carga humorística, no disminuyen un ápice la seriedad del mensaje que la autora transmite.

A lo largo del poemario se desarrollan dos relatos contrapuestos: el de la continua depredación del hombre por el hombre y el de la capacidad de resiliencia del ser humano fundada en el ejercicio de la solidaridad. Como referentes de la fraternidad universal la autora convoca a individuos muy dispares como el hombre de Neanderthal (331), la samaritana de los evangelios (355), el anarquista Kropotkin (333) y el escritor Varlam Shalámov (332).

En paralelo a esta oposición central discurre una abstracción que asimila los comportamientos depredadores al mal y los comportamientos humanitarios al bien. La lucha entre ambos principios eleva unos poemas concebidos, como ya se ha dicho, sobre referentes cotidianos y aparentemente triviales, a un plano ético que había tenido su inicio en *El príncipe rojo* y que se consolida en *Zonas comunes*.

El punto de partida de este último poemario se sustenta en la realidad social derivada de la crisis financiera de 2008, que tuvo devastadoras consecuencias económicas en España, consecuencias que afectaron también, personalmente, a la autora, que explica así la indefensión individual y el clima moral colectivo en que se vio inmersa:

2009 fue un *annus horribilis* para mí porque me incluyeron en el ERE del periódico 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 Via 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. (Guzmán, 2012: 21)

La poetización de los hechos, no obstante, elude el realismo directo, expresando los devastadores efectos de esa situación sobre los individuos afectados, sobre el colectivo en que se integran y sobre el conjunto del cuerpo social, a tra-

vés de mecanismos de transposición analógica en los que no solo participan los elementos mencionados por la autora, sino otros muchos referentes que tienden a ordenarse en el poemario de forma seriada y que se complementan unos a otros, creando un todo orgánico orientado a la crítica social y la sátira del sistema neocapitalista. Para ello parte de los grandes relatos en la historia de la humanidad, como el mito, la ciencia, la historia, la religión, la filosofía, etc., estableciendo implícitos paralelismos entre distintas situaciones históricas de dominio, tiranía y sometimiento entre países, etnias, religiones, clases sociales, etc. En el fondo de la cuestión parece residir la idea lacaniana de que el capitalismo neoliberal no es, como el capitalismo tradicional, un sistema de explotación, sino de dominio. En este sentido, la autora encuentra equivalencias en numerosas situaciones que va desgranando a lo largo del primer apartado del poemario.

Un bloque importante de estas analogías correspondería a hechos históricos, especialmente los que implican dominación de unas naciones sobre otras o persecución de individuos por razones de etnia o religión.

En torno al Imperio Romano, por ejemplo, pivotan algunos poemas, como el primero del libro (311), que filtra el tema a través de un referente cinematográfico, haciendo un guiño a la película *Ben-Hur*, una superproducción de Hollywood, cuyos protagonistas son el romano Mesala (Messala en el poema), cuyo papel encarna Stephen Boyd, y el judío Ben-Hur, interpretado por Charlton Heston. Ambos personajes encarnan fuerzas políticas antagónicas y rivalizan de manera feroz en el desarrollo argumental de la trama, hasta la victoria final de Ben-Hur que, en la versión cinematográfica,<sup>9</sup> ofrece una representación visual memorable de la lucha simbólica entre el bien y el mal que supone una reparación para el oprimido. Un paralelismo más con la historia de Ben-Hur viene sugerido por la idea de una “[m]anifestación de leprosos”, puesto que, en el referente fílmico, los abusos cometidos por Mesala sobre la familia de su antagonista provocan que varios de sus miembros contraigan la lepra. De este modo, Guzmán efectúa una transposición a la actualidad de los hechos narrados en la historia subyacente, invirtiendo los términos del relato: los oprimidos —“leprosos”—, se manifiestan en Madrid, acordonados por las fuerzas del orden, pero la ausencia de Charlton Heston entre los manifestantes implica la soledad de los oprimidos frente al poder.

Este poema es el núcleo de una serie con referentes vinculados al Imperio Romano, como “Heliogabalo” y los siguientes en la ordenación del libro. Heliogabalo —sobrenombre del emperador Marco Aurelio Antonino Augusto, famoso por

---

<sup>9</sup> La adaptación al cine de la novela de Lewis Wallace concluye de modo distinto a esta.

su conducta excéntrica y despótica—, representa, en el imaginario guzmaniano, el instinto depredador de los grandes empresarios. “No puedo evitarlo”, dice el personaje, “[m]iro a mis empleados/como un tiburón blanco/a los bañistas”<sup>10</sup> (312). El poema siguiente evoca el nombre de Marco Licinio Craso —noble romano que aplastó la revuelta de los esclavos dirigidos por Espartaco—, para reflexionar en clave de humor, como tantas veces, sobre el abuso de la oligarquía contra las bases trabajadoras. En otro poema el sangriento espectáculo del circo romano, la arbitrariedad con la que un gesto del pulgar podía decidir el destino de una vida humana recuerda que el poder se sirve de la manipulación para señalar al “otro” como amenaza: “Uno de los trucos más viejos/de la magia negra/es convertir a las víctimas/en verdugos.//Una cruz al revés/y el pobre se vuelve malo./Unos alfileres bien puestos/y el íntegro pasa por peligroso” (314).

“Es tiempo de pocas bromas” (315) se centra en el mundo paleocristiano, recordando la persecución del cristianismo en la antigua Roma —“Pero las catacumbas ya no son seguras.//Han borrado el pez/y la paloma”. La autora da a entender que no hay refugio en una sociedad deshumanizada que enlaza episodios cruentos. El poema representa la lucha del bien contra el mal mediante la revocación de símbolos cristianos y la implantación de símbolos nazis “Han pintado la cruz gamada/sobre el ciervo rupestre” (315).

La desolada constatación de que no quedan refugios inviolables en el mundo impulsa la evocación del horror del Holocausto en distintos contextos, ya sea de forma sutil, al dejar anotada la expresión “justo entre los justos” (331) dedicada al hombre de Neanderthal, ya sea de forma muy directa. Así es en un poema que asimila a los afectados por un ERE<sup>11</sup> a los judíos que eran conducidos a los campos de concentración: “Era una mañana blanca y plateada/como el mercurio.//Doscientas cincuenta personas/subimos a un tren de ganado” (317). La experiencia personal de intimidación y exclusión aviva, con toda lucidez, su empatía hacia las víctimas de hechos sobradamente conocidos: “Ahora entiendo/lo que sintió esa gente/cuando patearon la puerta/de sus casas/y los sacaron de sus camas/como en un mal sueño.//La Noche de los Cristales Rotos” (318). La autora, consciente de la hipérbole comparativa, afirma que “a lo peor, la diferencia crucial [...] no es cualitativa sino cuantitativa” (Guzmán, 2012: 21).

<sup>10</sup> Aunque indirectamente, la imagen remite también a la filmografía, con la película *Tiburón*, de Steven Spielberg, en primer plano.

<sup>11</sup> Expediente de regulación de empleo.

El Tercer Reich, el estalinismo, el genocidio de los Balcanes y otros episodios terribles encadenan el horror en la historia de una humanidad que no parece capaz de aprender de sus errores. “Siempre se empieza por una lista” (316), escribe en uno de los poemas de la serie. Y continúa: “De Getsemaní a Ararat, del Gólgota a Sbreñica./las listas se extienden como un mar de petróleo/por el pergamino del destino del hombre”. De esta manera, el poemario va construyendo una representación crítica de la historia de la humanidad, colmada de episodios crueles que se consuman siempre en beneficio de poderes muy concretos.

En la base de los atropellos y vilezas que el ser humano comete contra otros seres humanos se encuentran siempre justificaciones teológicas, filosóficas, pragmáticas, etc., que culpabilizan a las propias víctimas de su desgracia. Es especialmente ilustrativo, en este sentido, un poema en el que se recuerda la figura de Alfonso de Valdés, que escribió dos obras en las que defiende la política imperial de Carlos V. En una de ellas, *Diálogo de las cosas acaecidas en Roma*, justifica, como la autora recuerda en el poema, el llamado “Saco de Roma”, atribuyendo los abusos y desmanes a la voluntad divina, movida por la conducta de las propias víctimas. Guzmán actualiza el episodio evocado dando a entender que siempre hay algún experto capaz de justificar con fundadas razones —no importa si teológicas o económicas— el saqueo de los vencidos.

Escribir sobre todos estos hechos y trasladar su vigencia al momento actual es poner en claro que las tragedias históricas tienen detrás intereses políticos y económicos que buscan apuntalar el poder de unos pocos sobre la mayoría. En este sentido, la autora asimila la plancha —una labor tradicionalmente considerada como propia de la mujer— con el ejercicio de la escritura. Considerando el carácter coloquial de la obra guzmaniana, el gesto de planchar, en este contexto, puede relacionarse con la expresión “tener mucha plancha” dicha por “tener mucho trabajo acumulado”. El poema al que me refiero dice: “Planchar es ordenar la Historia” y, a continuación, las prendas planchadas se organizan alrededor de célebres guerreros como Napoleón, Saladino y los integrantes de las centurias romanas. De este modo, mediante un gesto doméstico, la autora simboliza la necesidad de restaurar un orden perdido, un orden contrario a la dominación de unos pueblos sobre otros y, por lo tanto, también la dominación de unos seres humanos sobre otros, en un contexto que no solo visibiliza la dominación de la mujer, constreñida por la sociedad patriarcal al ámbito de lo privado, sino que invita a considerar la colaboración del colectivo femenino en la construcción de una nueva sociedad.

Especialmente interesante es la referencia histórica que, hacia el final del apartado, conecta la situación de los parados tras la crisis económica a la que res-

ponde la temática de *Zonas comunes* con la hambruna de los años posteriores a la Guerra Civil: “Grisés como lo que somos,/hombres de cemento,/ya sólo nos queda ponernos/en fila/y esperar a que nos sellen/la cartilla de racionamiento/del paro” (348). La crisis económica que se desencadenó en 2008 tuvo en España consecuencias sociales gravísimas y, en efecto, actualizó situaciones e imágenes que parecían retrotraer el país a la etapa de posguerra.

Siguiendo una constante en la obra de Almudena Guzmán a la que se ha hecho referencia en el apartado anterior, *Zonas comunes* se abre al diálogo intertextual de forma muy explícita, buscando en la Literatura Universal situaciones análogas a las que atraviesa el sujeto poético. Aparecen, de este modo, voces muy dispares que se hacen presentes en el texto afianzando el discurso crítico de la autora contra la deshumanización de las sociedades contemporáneas. Gregorio Samsa, el kafkiano personaje de *La metamorfosis*, se convierte en metáfora de los caídos en desgracia en el entorno laboral: “De un día para otro/te conviertes en Gregorio Samsa.//Sólo te saludan las cucarachas como tú./Las botas crujen cada vez más cerca” (319). El beso que Celedonio le da a la Regenta en la novela de Clarín es la imagen de innumerables seres que parecen integrados, pero que se acaban revelando como moralmente repugnantes y socialmente peligrosos: “La gente pensará de él/lo que dicen los vecinos/de los psicópatas.//Era un chico muy formal,/de muy buena familia,/que siempre me cedía el paso/en el ascensor.” En estos términos, el poema desnuda la hipocresía social, los intereses y pulsiones más oscuras que dominan en el entorno de los poderosos. Sabiéndose en el centro de movimientos conspiratorios —que, tal como señala en el prólogo, se hacen palpables en el ambiente de trabajo previo al despido—, el personaje poético recuerda el caso Dreyfus e invoca el auxilio de alguien que, como Zola, se oponga al abuso de poder sobre individuos inermes.

Esa imagen de las víctimas tiene como referente esencial el calvario de Cristo, cuyos espacios representativos —el Gólgota, el Huerto de los Olivos— se mencionan en “Siempre se empieza por una lista” (316) y “Después de la huelga” (336). La Biblia, una vez más, actúa como hipotexto, aportando su simbología a esta traslación verbal de la realidad contemporánea, pero, además, el contexto general se apoya en la imaginería cristiana “para expresar, entre otras cuestiones, que no todo vale, que el hombre se distingue de los animales porque tiene conciencia y que, en definitiva, hay que portarse bien con el prójimo, el mensaje esencial de Jesucristo. El relativismo moral no sólo no me lo creo sino que me parece funesto” (Jorge, 2018). Hay que advertir, no obstante, que, aunque predomina un juego intertextual y una simbología que arraigan en la formación cristiana de la autora



durante su etapa infantil, lo cierto es que la poética de Guzmán congrega alusiones a distintas creencias religiosas, no tanto para formular una suerte de sincretismo, sino para denunciar las persecuciones históricas que han sufrido distintas etnias y religiones, como se puede comprobar en “Soy judío en tierra palestina” (384).

En el reverso de la moneda, la literatura no solo denuncia, sino que posee una función catártica y alimenta la resiliencia. Indudablemente, la autora, que ha ingresado ella misma en una etapa de su obra fundamentalmente reflexiva, valora aquellos precedentes que le ayudan a construir su propio análisis de la realidad. Es el caso, por ejemplo, de Varlam Shalámov y su obra *Relatos de Kolimá*, escrita como resultado de un trauma personal y colectivo. En sus relatos recoge las experiencias de toda una vida como prisionero en campos de trabajos forzados de la antigua URSS y constituye tanto una denuncia de los abusos sufridos como un relato acerca de la resiliencia humana. El poema hace referencia a un árbol de la taiga cuya capacidad de adaptación a las durísimas condiciones del entorno lo convierten en símbolo de toda resistencia, mientras que el apagado verde de sus hojas, como única señal de vida entre la nieve, se afirma como esperanza del renuevo vital. Guzmán efectúa una transposición entre el árbol de Shalámov y el autor, ambos como expresiones de la máxima fortaleza, ambos como idéntico ejemplo inspirador. Precisamente porque la literatura aporta un sostén ante las agresiones del entorno, posee, en situaciones extremas, un valor incalculable, “Los prisioneros” (335) funciona como simbólico homenaje al poeta. Tomando como hipotexto el famoso romance del prisionero —“Que por mayo era, por mayo...”— imagina el amotinamiento colectivo de prisioneros de distintas épocas y distintos lugares cuando los guardianes dan muerte al “avecilla que les cantaba al albor”. El ave canora, simbolizando no solo el vínculo del prisionero con la vida exterior sino también el canto del poeta, es un soporte vital, un auxilio a la resistencia.

El poema que cierra el apartado “De lo público” resulta especialmente significativo. Es un poema dedicado a Blas de Otero que recoge el testigo de una forma de entender la literatura a partir del compromiso político y moral. Viene a renglón seguido de un poema que asimila la actualidad social española a los años de la posguerra, que ya parecían, a la altura del siglo XXI, superados, y ahonda en esa semejanza, indignándose por las imágenes del hambre que pueden verse cotidianamente en un país supuestamente del primer mundo. En este contexto, la cita de Otero —“Que trata de España”— adquiere un tono netamente admonitorio.

También a través de los métodos y teorías científicas establece Almudena Guzmán sus reflexiones en torno a la realidad social. En uno de los poemas invoca la metodología empírica para establecer la existencia de algo tan abstracto como el



mal. “No es relativo ni metafísico”, dice, afirmando tener plenamente identificado y localizado al diablo, que naturalmente ha tomado forma humana, porque el mal no hay que verlo como abstracción, sino como conducta.

Un pequeño núcleo de poemas gira en torno a las teorías desarrolladas a lo largo del siglo XIX acerca de la evolución de la especie humana. Uno de los poemas ridiculiza a los altos ejecutivos como simios evolucionados: “MIRA cómo se yerguen orgullosos/en la rama más alta de sus despachos...” (325). Ellos serían, siguiendo la adaptación social de la teoría biológica darwiniana, los fuertes de la especie, el resultado de la selección natural. La sátira continúa en el poema siguiente, donde el sintagma “planeta de los bobos”, contextualmente se asocia de inmediato al “planeta de los simios”, atrayendo las inevitables connotaciones acerca de una posible evolución inversa de la humanidad<sup>12</sup>. La palabra “bobo”, repetida, plantea, en tono menor, la idea de una regresión del ser humano a estadios previos, desde donde seguiría involucionando hacia fases de vida irracional e, incluso, microscópica, es decir, a los orígenes mismos de la vida.

La extinción del hombre de Neandertal, conceptualizado por la autora como “primer perdedor de la tierra” (331) centra las reflexiones de otro poema en torno a la desaparición de una especie que, según los estudios científicos, habría construido lazos altruistas en su modelo de convivencia. El poema parece seguir una de las teorías acerca de la extinción del *homo neanderthalensis* según la cual ésta se habría debido a la presión del *homo sapiens*, con el que habría tenido que competir para la obtención de recursos. Esta teoría encaja con la imagen que el ofrece el poemario de una realidad social dominada por los más crueles depredadores y contribuye a la construcción de una alegoría en torno a ello.

Este campo temático, remitiendo al origen de la vida, enlaza asimismo con las explicaciones cosmológicas sobre el nacimiento del universo. “No sé por qué la gente no cree en el *Génesis*/y sí en el *Big Bang*/que es ciencia ficción pura y dura” (328). La equivalencia “literaria” de ambos planteamientos subraya, esencialmente, el profundo misterio de la existencia, a la que hay que enfrentarse con todas las herramientas posibles.

---

<sup>12</sup> Una vez más, la imagen fílmica de Charlton Heston viene sugerida en este poema si recordamos que este actor protagonizó la película *El planeta de los simios* (1968), una exitosa adaptación de la novela de Pierre Boulle. Heston encarna a un astronauta que, a causa de una avería en la nave, acaba en un planeta habitado por simios inteligentes. La reveladora escena final, donde la estatua de la Libertad aparece a la orilla del mar, como un resto arqueológico, descubre que el desconocido planeta no es otro que la Tierra, destruida por la depredación del ser humano.

Entre las herramientas para el conocimiento de la realidad se encuentra, por supuesto, el análisis filosófico. El diálogo de la autora con la historia del pensamiento somete a revisión no solo las ideas generales, sino también el comportamiento individual del pensador, buscando una ética en el proceder de quienes son referentes para la organización social. Idealmente, debería exigirse coherencia con sus propios criterios a quienes impulsan, de un modo u otro, transformaciones sociales. Tomando como referencia a un pensador universalmente reconocido como Rousseau, la autora condensa su reflexión en torno a la figura de este ilustrado que, en sus memorias, confiesa haber entregado al hospicio a los hijos habidos de su relación con Thérèse Lavasseur. Esta dejación de responsabilidades, tan incompatible con los principios democráticos como con la ética propugnada por su ideal educativo, pone de manifiesto la falta de ejemplaridad de un intelectual prestigioso. La moraleja del poema enlaza asimismo con el poema dedicado a Alfonso de Valdés, en cuanto a que cualquier atrocidad puede ser justificada sobre las bases teóricas más peregrinas, si se consideran las justificaciones de Rousseau al respecto. Despojado el hombre de su quebradiza capa de civilización, la autora asocia la imagen rousseauiana a la idea sintetizada en la locución *homo homini lupus*, que concentra la calificación del ser humano como depredador de su propia especie, arraigada en la obra de Plauto y desarrollada en el pensamiento de Hobbes.

No hay, pues, teoría que valga ni justificación que se sostenga frente a la contundencia de una realidad que exige un posicionamiento moral claro: “Ni Adam Smith./ni Hegel./ni Marx.//Todo se reduce a una sola cuestión.//Ser *Homo sapiens* o Neandertal” (330). Todo se reduce, pues, a elegir formar parte de una sociedad colaborativa o depredadora. En ello está la única y definitiva diferencia, que precisa de una actuación decidida, pues, en palabras de la autora, “en líneas generales, estoy completamente de acuerdo con lo que se dice en la película *Paraíso*, de Andrei Konchalovsky: ‘El mal surge solo, no hay que empujarlo. Pero el bien necesita un esfuerzo supremo’” (Jorge, 2018).

El marco temático de *Zonas comunes* viene definido por la deshumanización que el sistema neocapitalista impone, por la injusticia que consagra las desigualdades sociales, por la degradación de los trabajadores reducidos a su capacidad para generar beneficios, por el mercantilismo a ultranza que destruye la solidaridad, etc. En este sentido, el mundo parecería sometido a la ley del más fuerte, dando así la razón a los planteamientos de lo que en el siglo XIX se denominó darwinismo social<sup>13</sup>, que

---

<sup>13</sup> Esta corriente de pensamiento se considera inspiradora de las teorías nazis sobre la superioridad de la raza aria.

Guzmán recoge irónicamente en la imagen de esos homínidos depredadores que controlan el mundo. Esa visión distópica del mundo presente viene, no obstante, contrapesada por teorías como la de Kropotkin en su obra *El apoyo mutuo*, cuyos estudios concluyen que las actividades de cooperación entre individuos de una misma sociedad han sido más valiosas en el desarrollo de la especie humana que los efectos de la rivalidad. La autora percibe esa energía colaborativa como un legado humano invisible: “La vida te vive aunque tú no quieras,/es una corriente de voltios infinitos/que sigue alumbrando el espacio/que dejas cuando te fundes” (333). La corriente solidaria, que ha implicado innumerables sacrificios individuales y colectivos a lo largo de la Historia, se presenta, por ello, como un legado irrenunciable. A ello apela el poema dedicado a Prometeo mencionado anteriormente.

Aun valiéndose con preferencia de imágenes cristianas para dar forma a sus reflexiones, Almudena Guzmán refiere el poemario a un pensamiento espiritual de otra estirpe: “Más que la filosofía de Spinoza, aquí está reflejada la antigua religión de los iraníes, que era el mazdeísmo, y que fue reformada por Zoroastro. Decía que el mundo es una lucha del bien contra el mal y que al final ganará el bien. Yo no estoy tan segura...” (Demicheli, 2005).

En la dicotomía planteada por la división en apartados de *Zonas comunes* las reflexiones anteriores ofrecen, ante todo, una imagen personal acerca del espacio público. Pero los dos grandes bloques, “De lo público” y “De lo privado”, se engloban bajo un rótulo unificador de forma harto significativa. Ambos apartados, que se ordenan en torno a las dos esferas que se consideran tradicionalmente constitutivas de la sociedad civil, representan, a fin de cuentas, una falsa dicotomía. A lo largo del período transicional, en el que surge la voz poética de Almudena Guzmán, diferentes discursos cruzados se empeñan en la transformación del espacio público. Las propuestas feministas de esos años abogaron también por la transformación del espacio privado: “Este nuevo feminismo, cuyo ideario se puede resumir en el enunciado ‘lo personal es político’, modifica la noción de política al establecer la centralidad del factor personal en su definición, incluyendo el desarrollo personal, la autoestima, y la identidad individual en la agenda feminista, que equiparaba las demandas de derechos de igualdad al establecer el camino de la libertad no solo a partir de los derechos formales” (Rubio-Tejeda 48). La lucha, pues, no solo abordaba la conquista del espacio público por parte de las mujeres, —rompiendo la tradicional asignación por géneros del espacio común—, sino un desplazamiento hacia ese espacio público de cuestiones hasta entonces encerradas en el ámbito de lo privado, como el divorcio, el aborto, o los malos tratos. En este sentido, aunque

el poemario establece una división formal, los dos espacios aparecen suturados por temas y recursos comunes, pero, sobre todo, por una idea de continuidad que los cohesiona. El propio título, *Zonas comunes*, plantea la agrupación de esos dos planos en un mismo bloque, como aspectos distintos de una sola realidad.

Los hechos que tienen lugar como consecuencia de la crisis del 2008 provocan una cascada de efectos a escala colectiva y a escala individual. Todos los órdenes se ven afectados: “no solo se altera el orden/económico y social/sino también el natural” (343). En este sentido, lo que sucede en un plano público tiene su reflejo en la privacidad del individuo, siendo inevitable la “desestructuración de la identidad propia a partir de la desestabilización del mundo” (Candel, 2011: 150).

Dentro de este marco, resulta sintomático que el discurso de la autora se plantee claramente desde una perspectiva experiencial, vinculada a un hecho autobiográfico, lo que no es común en su obra. Como ya se ha hecho notar, no son muchos los datos biográficos que han trascendido acerca de la autora. Siendo de suponer que en su obra conviven realismo y ficcionalidad, no es fácil para el lector común discernir esos componentes. Pero, en relación a *Zonas comunes*, deja muy claro que escribe su poemario en el contexto de una reestructuración laboral que la deja sin empleo. Evidentemente, la ficcionalización y la elaboración artística del hecho están de igual modo presentes, pero la escritora se incluye a sí misma con claridad en el colectivo de damnificados por un sistema social injusto. Como parte de ese colectivo denuncia la situación de marginalidad, la culpabilización de las víctimas y otras prácticas excluyentes, poniendo en evidencia mecanismos de represión más sutiles que los usados en otros tiempos históricos, pero no menos eficaces. El poemario refleja también los devastadores efectos psicológicos del desempleo y otras situaciones de marginalidad sobre quienes las sufren.

Por otra parte, la experiencia no se produce en abstracto. Como han demostrado distintos enfoques teóricos a partir de los años 90, la experiencia se produce en un medio y en un cuerpo. El personaje poético de Almudena Guzmán aparece sometido, como ya se ha dicho, a las leyes del tiempo, lo que tiene continuidad en *Zonas comunes*. Correspondiéndose con el curso natural de todo organismo vivo, el personaje poético madura, camina hacia la vejez, adopta otras formas de vida, nuevas estrategias de supervivencia en todos los órdenes.

Pese a la dureza de la temática, son frecuentes también en este poemario los rasgos de ironía y humor que acompañan a la invención de un personaje reflexivo y ácido, en ocasiones, pero también burlón y tierno, que intenta exprimir el jugo de una vida a la que, pese a todos sus desplantes, se aferra con fuerza, ahora más que nunca, cuando las señales del paso del tiempo sobre el propio cuerpo se hacen evi-

dentes y cuando la zozobra del mundo conocido desestabiliza los cimientos de la propia existencia.

Igual que en lo relativo a las cosas públicas, también la intimidad personal se abre a un relato esperanzador, a un propósito resiliente. Y así se cuelan las rosas en la casa —aunque sea impresas en una camiseta (357)—, las mañanas de terciopelo —en la voz de Demis Roussos (359)—, el placer de la lectura (362, 369, 370, 372, 386, 387, etc.), y el rechazo a instalarse en la tragedia (375). En el entorno personal entran la aceptación, sobre todo de los estragos de la edad sobre el cuerpo —“el sol no gira alrededor de la tierra” (373), “Agamenón conquistará Troya” (378), “[e]sto es la caída del Imperio Romano” (379)—, la autosuficiencia —“[p]or primera vez en mi vida/no necesito a ningún amante” (372)—, y la certeza de que, ante temor de que la esperanza sea un espejismo (385) hay que “[p]edirle a Andersen un par de zapatillas rojas” (368), y lanzarse a la vida con una inmersión valiente y decidida: “tírate de cabeza a la piscina/del mundo.//Eres Esther Williams” (361). El propósito de vida constituye una declaración de principios que en parte se explica en un comentario que la autora dedica al poema “Ama tu ritmo”, de Rubén Darío (Guzmán, 2014). No es la poética rubeniana el centro de sus reflexiones, sino que hace una interpretación del texto como consejo de vida: el respeto al ritmo interior de cada uno ratifica la coherencia personal y favorece un cierto modo de serenidad.

Aunque en tono menor, la realidad cotidiana de la mujer se adueña del espacio —de todo: el público y el privado—, dando voz a todo un colectivo. No al colectivo de las mujeres, sino el de quienes se ven afectados por la injusticia social, independientemente de su género.

Los ejemplos antes espigados en torno a la intimidad del personaje, ponen de manifiesto, que aunque el contexto sea dramático y las experiencias descritas puedan resultar devastadoras, nunca faltan en la poética de Guzmán notas de distanciamiento irónico y humorístico. Así también se observa en el enfoque de los personajes femeninos en los que se refleja: Hipatia de Alejandría pensando en exfoliar el pensamiento (363), “Cleopatra en la sección de baño del Corte Inglés” (374), etc. Igual sucede en el campo de la intertextualidad. En “Antes me gustaba recrearme en la grasa” (340), el personaje poético, que se otorga a sí mismo el nombre de Celestina, como el personaje de Fernando de Rojas, se ve, tras un brusco reajuste de la economía doméstica, fijándose minuciosamente en el precio de cada cosa. Y en “No sabía que el INEM había fichado a Víctor Hugo” (341), la autora observa irónicamente la coincidencia de la categoría “trabajadores del mar”, contemplada con un régimen específico por la Seguridad Social, con la conocida obra del escritor francés.

En “De lo privado” la experiencia que se traslada es la de una mujer de mediana edad, que vive un conjunto de transformaciones en sus hábitos y en su físico, pero que camina hacia un control cada vez mayor de su orden personal. Una consecuencia de la madurez es haber llegado a encontrarse a sí misma plenamente y, por ello mismo, a no depender de “otro” para su equilibrio y bienestar. Ni siquiera de la figura de un metafórico “príncipe rojo” que acuda a su lado para defenderla de las agresiones del entorno. La mujer comprende y manifiesta, definitivamente, lo que de algún modo venía ya insinuando desde tiempo atrás: se basta a sí misma para librar sus batallas personales. Pero el libro entero es un llamamiento para que ningún ser humano, ni ella ni nadie, sea una isla en un mundo hostil. El relato organizado a partir de este conjunto de poemas invita a reflexionar perentoriamente acerca de la sociedad que conocemos y a intervenir en ella para hacer posible la que quisiéramos conocer.

## REFERENCIAS

- ASTURIAS, M. A. (1967). *El espejo de Lida Sal*. México: Siglo XXI.
- BAÑOS SALDAÑA, J. A. (2020). “Concepción de la poesía y referentes textuales en las obras de Pureza Canelo y Almudena Guzmán”, en M. Payeras Grau, *Voces de mujer en la poesía española de la Transición*. Madrid: Visor, 79-102.
- BATRES VILLAGRÁN, A. (selección y notas) (2017). *Cincuentenario de “El espejo de Lida Sal” de Miguel Ángel Asturias*. Accesible en la dirección <[https://www.academia.edu/35140125/CINCUENTENARIO\\_DE\\_EL\\_ESPEJO\\_DE\\_LIDA\\_SAL\\_DE\\_MIGUEL\\_%C3%81NGEL\\_ASTURIAS](https://www.academia.edu/35140125/CINCUENTENARIO_DE_EL_ESPEJO_DE_LIDA_SAL_DE_MIGUEL_%C3%81NGEL_ASTURIAS)> [Acceso: 10/03/2020].
- CANDEL, X. (2011). “Zonas comunes”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 733, 148-153.
- CIPLIJAUSKAITÉ, B. (1990). “Los diferentes lenguajes del amor”, *Monographic Review/Revista Monográfica*, 6, 113-127.
- 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.
- DEMICHELI, T. (28/05/2005). “Almudena Guzmán, poeta: ‘El hombre me parece horroroso, pero aún hay lugar para los héroes’”, ABC. Accesible en línea <<https://www.abc.es/cultura/libros/abci-almudena-guzman-poeta-hombre->



- parece-horroroso-pero-lugar-para-heroes-200505280300-202763362804\_noticia.html> [Acceso: 30/03/2020].
- FUNDACIÓN CP JOSÉ HIERRO (2018). “Encuentro con Almudena Guzmán”. Accesible en línea <<https://vimeo.com/262989626>>.[Acceso: 13/05/2020].
- GARCÍA MONTERO, L. (2012). “El usted y el tú”, en A. Guzmán, *El jazmín y la noche. Poesía reunida (1981-2011)*. Madrid: Visor, 7-15
- GUZMÁN, A. (1981). *Poemas de Lida Sal*. Madrid: Libros Dante.
- (1984). *La playa del olvido*. Gijón: Altair.
- (1986). *Usted*. Madrid: Hiperión.
- (1989). *El libro de Tamar*. Melilla: Rusadir.
- (1998). *Calendario*. Madrid: Hiperión.
- (2005). *El príncipe rojo*. Madrid: Hiperión.
- (2010). “*El príncipe rojo*. Algunas claves”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 717, 11-17.
- (2010-2011). “Cuentos y recuentos”, *Intramuros: biografías, autobiografías y memoria*, s 33, 16-17.
- (2011). *Zonas comunes*. Madrid: Visor.
- (2012). *El jazmín y la noche. Poesía reunida (1981-2011)*. Madrid: Visor.
- (2014). “Ama tu ritmo”, en A. L. Geist y A. Salvador, *Cartografía poética. 54 poetas españoles escriben sobre un poema preferido*. Sevilla: Renacimiento, 171-173.
- HART, A. (1994). “The Relational Self in Almudena Guzman’s Dialogic Poetry”, *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, 48(2), 143-160.
- JORGE, G. de (04/10/2008). “Almudena Guzmán, contra el mal que surge solo”, *Diario 16*. Accesible en línea <<https://diario16.com/almudena-guzman-mal-surge-solo/>>.[Acceso: 20/02/2020].
- MOLINA CAMPOS, E. (1982). “Los premios ‘Puerta del sol’ de poesía”, *Nueva Estafeta*, 42, 74-77.
- RÍOS RUIZ, M. (1981) “Una voz nueva de gracia y lucidez” (Reseña de *Poemas de Lida Sal*), *Nueva Estafeta*, 36, 98-99.
- RUBIO, O. M. y Tejada, I. (dirs.) (2012). *100 años en femenino. Una historia de las mujeres en España*. Madrid: Acción Cultural Española.
- 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, 73-94.
- PÉREZ SIRERRA, C. (2018). *La ironía en el discurso poético de Almudena Guzmán*. Trabajo de fin de Grado. Grado en Filología Hispánica. Tutora: Celia

- Corral Cañas. Curso académico 2017-2018. Accesible en la dirección [https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/139047/TG\\_P%C3%A9rezSierraC\\_Lairon%C3%ADaeneldiscurso.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/139047/TG_P%C3%A9rezSierraC_Lairon%C3%ADaeneldiscurso.pdf?sequence=1&isAllowed=y) [Acceso: 10/03/2020].
- RODRÍGUEZ, C. (1989). “Cautiva del aire”, en A. Guzmán, *El jazmín y la noche. Poesía reunida (1981-2011)*. Madrid: Visor, 2012, 131-133.
- ROSAL NADALES, M. (2006). *Poesía y poética en las escritoras españolas actuales (1970-2005)*. Tesis doctoral. Granada: Universidad de Granada.
- UGALDE, S. K. (1994). “El ‘poema largo’ femenino en la España actual”, en J. Villegas (coord.), *Actas Irvine-92 (Actas del XI congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas)*. Vol. 2 *La mujer y su representación en las literaturas hispánicas*. [S. l.]: University of California, 173-180.
- (2012). “De América a España: *Poemas de Lida Sal* de Almudena Guzmán”, *Revista Letral*, 9, 74-84.

\*Este artículo se vincula al Proyecto de Investigación del Plan Estatal “Poéticas de la Transición (1973-1982)” financiado por: FEDER/Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades-Agencia Estatal de Investigación/ FFI2017-84759-P.