

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
FACULTAD DE FILOLOGÍA



GRADO EN
FILOLOGÍA HISPÁNICA
Trabajo de Fin de Grado

La ironía en el discurso poético de
Almudena Guzmán

Autora: Cristina Pérez Sierra

Tutora: Dra. Celia Corral Cañas

Salamanca. Curso 2017-2018

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
FACULTAD DE FILOLOGÍA

GRADO EN
FILOLOGÍA HISPÁNICA

Trabajo de Fin de Grado

La ironía en el discurso poético de Almudena Guzmán

Autora: Cristina Pérez Sierra

Tutora: Dra. Celia Corral Cañas

VºBº



Salamanca. Curso 2017-2018

Resumen

En este estudio se realiza un análisis sobre la ironía en la poesía de Almudena Guzmán. En primer lugar, se expone información introductoria sobre la escritora, su trayectoria poética y la situación de la mujer en el contexto literario del momento. En segundo lugar, se presenta una introducción general sobre la ironía y la presencia de este recurso en la obra poética de Guzmán. Posteriormente se elabora un examen más detallado de este último aspecto y se analizan ejemplos específicos de cada libro reparando en su ubicación, en lo que sugiere su aparición y en el posible impacto sobre el lector.

Palabras clave

Literatura española actual, poesía, poesía escrita por mujeres, Almudena Guzmán, ironía.

Abstract

In this essay, the theme of irony in Almudena Guzmán's poetry is analysed. Firstly, introductory information about the author is presented, as well as her poetical career and women's place in the literary context of the time. Secondly, a general study of irony and its relevance in Guzmán's work is provided. Finally, a more detailed examination of this aspect is put forward and some specific examples from each book are analysed, concerning their location, their significance and their possible impact on the reader.

Keywords

Contemporary Hispanic literature, poetry, poetry written by women, Almudena Guzmán, irony.

*A Ustedes,
en obediencia.*

Contenido

1. INTRODUCCIÓN	1
2. ALMUDENA GUZMÁN	1
2.1. Situación de la mujer en el panorama poético del momento.....	3
2.2. Obra y evolución de la autora	4
3. EL ASPECTO IRÓNICO.....	7
3.1. Introducción sobre la configuración irónica.....	7
3.2. La ironía en la obra de Almudena Guzmán.....	9
3.2.1. <i>Poemas de Lida Sal</i>	10
3.2.2. <i>La playa del olvido</i> (Selección).....	12
3.2.3. <i>Usted</i>	13
3.2.4. <i>El libro de Tamar</i>	18
3.2.5. <i>Calendario</i>	19
3.2.6. <i>El príncipe rojo</i>	21
3.2.7. <i>Zonas comunes</i>	22
4. CONCLUSIONES	25
5. BIBLIOGRAFÍA.....	26

1. INTRODUCCIÓN

Almudena Guzmán es una poeta española que ha logrado forjar un espacio propio en el ámbito poético de las últimas décadas. Con un renovador lenguaje y una sorprendente capacidad para conectar con el lector ha modelado una trayectoria nada convencional, en la que, aun con sus considerables cambios temáticos y formales, mantiene su esencia inicial en todo momento.

La autora comenzó su andadura en la década de los ochenta del siglo XX, en un momento histórico clave: el inicio de la democracia española. Almudena Guzmán ha configurado un lenguaje propio y lo ha llevado a cabo mediante la revisión y la subversión, como otras autoras de su tiempo. Su obra ha supuesto una renovación de la figura de la mujer, utilizando la ironía como vía fundamental.

La ironía es un recurso del ingenio que se basa en el distanciamiento. En el ámbito poético, la voz lírica se sirve de este mecanismo para alejarse de los excesos de subjetividad y retoricismo, sin suprimir la dimensión humana ni estilística. Esto se logra mediante diversos procedimientos como la yuxtaposición de tonos diferentes, el silencio sugestivo, la desmitificación de situaciones y el papel insinuator de algunas palabras o expresiones en un determinado contexto. Guzmán ha empleado el juego irónico en numerosos textos, aplicando diferentes métodos y con distintas finalidades, en este estudio se reparará en algunas muestras para analizar cómo se realiza este acercamiento.

2. ALMUDENA GUZMÁN

Almudena Guzmán (Navacerrada, Madrid, 1964), quien manifestó su interés por la escritura a una edad muy temprana, ha configurado un territorio propio dentro del ámbito poético español y es una de las voces «más sugestivas, sorprendentes y originales de las últimas décadas», como declara Luis Alberto de Cuenca (Guzmán 2012: contraportada). Su singular lenguaje, rebosante de frescura y atrevimiento, ofrece una mirada propia y recrea una geografía en la que conviven sus recuerdos y su sentir (Guzmán 2012: 7). No obstante, estos no se limitan a ellos mismos, sino que, con la ayuda esencial de la ironía, contribuyen a crear un vínculo cómplice con el lector y ayudarle a abrir su corazón y a despojarse de todo aquello que oscurece su pensamiento. De esta manera, podrá contemplarse de una forma más lúcida y diáfana.

En su escritura destacan, con especial relevancia, el humor, la agudeza, la sensibilidad, el rigor constructivo y la ironía, núcleo de atención de este estudio (Guzmán 2012: contraportada). “La poeta del más bello nombre”, como la llamaba Rafael Alberti (Guzmán 2010: 16), lleva al límite la libertad expresiva. En la aparente sencillez de su lenguaje se entremezclan con naturalidad un tono coloquial y distendido con usos más líricos y retóricos. Es también un elemento importante en su producción la brevedad, como una forma de trascender, presentando instantes que puedan ser traspasados espiritualmente por el lector, como explica Noguero. Tras esta fingida simplicidad, se enmascara un gran esfuerzo intelectual de elaboración en este ejercicio literario.

La celebración de lo cotidiano es algo fundamental en la poesía de Almudena Guzmán. De esta forma, vincula lo concreto del día a día con lo abstracto. A través de la conjugación de estas dos dimensiones, se ofrecen imágenes que van más allá de sí mismas y se descubre una nueva realidad de las emociones y de la condición humana. Hay una imagen del poeta Vicente Monroy que expresa de una forma muy clara esta idea. Establece una correspondencia entre el proceso de elaborar poesía y el de nombrar las estrellas. El motivo de esta relación se debe a que ambos ponen en un nivel plano lo profundo: el interior del ser humano, en el primer caso, y la enorme distancia que guardan las estrellas entre ellas, en el segundo. Según Monroy, el primer poeta fue la persona que puso nombre a la primera constelación (Ter 10-11). El acto de “hacer plano” supone ofrecer una nueva perspectiva para observar de otra manera algo de cuya presencia ya teníamos constancia (Ter 12). Así sucede en la obra de Almudena Guzmán: partiendo de un hecho concreto, no se queda en la anécdota, sino que intenta trascender. Tal y como dice Monroy:

La escritura poética, como el nombramiento de las constelaciones, es un proceso superficial, porque extrae imágenes de la profundidad del pensamiento para expresarlas en la superficie del papel. Hace plano lo profundo, sobre el poema. [...] Los mejores (poetas) nos asombran con el reconocimiento de algo que siempre había estado ahí, pero que a la luz de sus palabras podemos mirar de una forma inesperada: descubren un gran lienzo mitológico donde solo había unos cuantos puntos de luz inexplicables (Ter 12).

Otro elemento destacable de su lenguaje poético es la proximidad a la narrativa, un rasgo con alto grado de presencia en la última poesía de nuestro país. Sus poemas presentan una «linealidad narrativa» y son «unitarios, con un núcleo narrativo lineal y con un propósito final» (Ugalde 1993: 30). Como constata Francisco Rico, en los

últimos años la lírica y la narrativa «se han acercado de manera patente» y se han hecho «concesiones mutuas». En consecuencia, «los poemas ganan sustancia narrativa, cotidianidad, lenguaje coloquial, humor», así como las novelas han crecido en otros aspectos (Rico 90). Asimismo, en la década de los ochenta, después del culturalismo y el neobarroco de los años previos, la poesía se humaniza y el lenguaje se simplifica en un gran número de autores. En su lugar, la cotidianidad y el tono menor ocupan una posición central, como se evidencia en la “poesía de la experiencia” y “la otra sentimentalidad”.

2.1. Situación de la mujer en el panorama poético del momento.

Los comienzos democráticos de España y la libertad ideológica que trajeron consigo marcan el contexto histórico en el que comienza a escribir la autora. En esos años hubo una notable evolución en la poesía femenina española, cuya producción aumentó considerablemente. Según Ugalde, después de «la objetivación y el silencio a que ha sido relegada la mujer durante siglos», las escritoras tuvieron que enfrentarse «con una crisis de expresividad» y, por ello, se vio «la necesidad de considerar la tradición femenina no solo aisladamente, sino también en relación con la cultura dominante» (1993: 28). Frente a esto, se recurrió a dos estrategias principales: la subversión y la revisión (Ugalde 1993: 28).

Aunque la obra de Almudena Guzmán se pueda inscribir mejor en la segunda categoría, la focalización de la experiencia erótica de la mujer es un acto subversivo frente a la tradición masculina. La revisión comienza con el conocimiento del lenguaje existente en la tradición femenina y a partir de ahí toma una postura para enfrentarse a esta tradición. En relación con esta idea, como señala Ugalde, Almudena Guzmán en *Usted* (1986) realiza una importante transformación tratando «la poética del abandono, una de las más antiguas y prolíficas de la escritura femenina», y modificándola de una manera esencial (1993: 30). Manteniendo la situación de «la mujer que recuerda un amor terminado», desplaza el centro de atención de la situación presente para situarlo en la narración de la historia de amor, «transformando así el patrón estático en una trama de acción con divisiones. Además, el placer erótico o la indiferencia, junto con la ironía, reemplazan el sufrimiento pasivo» (1993: 30). Otro cambio representativo es «el predominio de la linealidad narrativa» que, además de ser una tendencia de la última poesía de nuestro país, también supone para la crítica feminista cultural «una importante

transformación en la tradición femenina» por el vínculo entre «la experiencia de la mujer y su expresión estética» (1993: 30).

Mediante las estrategias mencionadas previamente, tal y como añade Ugalde, se posibilita «a las poetas actuales forjar un lenguaje poético capaz de crear una identidad femenina autóctona» y se puede hablar de «tres intuiciones fundamentales que el poema como proceso de autoconocimiento va revelando: el reconocimiento de la permeabilidad del “yo” femenino, la reposición del Eros, y la adquisición del poder de inscribirse a sí misma» (1993: 31). En relación con Almudena Guzmán, es digna de comentar la reposición del Eros a través de «la representación del amor sin jerarquía» (aunque en *Usted* la autora juegue con el concepto de subordinación) que «manteniendo la importancia del placer sexual, [...] modifica los papeles de los personajes y niega su culpabilidad» (1993: 32).

Asimismo, Ugalde apunta que «la transformación de la mujer en sujeto en el contexto erótico y la pérdida del falso pudor con respecto a su propio cuerpo constituyen un paso fundamental en el enriquecimiento de la tradición femenina» y, de este modo, se puede comprobar la «relación estrecha que existe entre el cuerpo de la mujer y su nueva identidad» (1993: 32).

2.2. Obra y evolución de la autora

En *Poemas de Lida Sal* (1981), libro publicado cuando Almudena Guzmán tenía diecisiete años, se narra «en primera persona una trayectoria amorosa desde su comienzo hasta su fin», como constata Ugalde, y los dos jóvenes que la encarnan son figuras analógicas a los protagonistas de *El espejo de Lida Sal* (1967) de Miguel Ángel Asturias (2012: 76). La influencia de Asturias, además de encontrarse en la historia paralela, se manifiesta en los procedimientos mágico-surrealistas y en un homenaje al escritor y a la cultura maya (2012: 75). Según García Montero, «con voz y frescura juvenil, a sus diecisiete años», Almudena evidencia «un equipaje lírico bien hecho» a través del cual se busca descubrir al otro y encontrarse a uno mismo (Guzmán 2012: 7).

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 que, sin duda, la madurez iba a imponer con el paso de los años (Guzmán 2012: 7).

En 1984 vio la luz *La playa del olvido*, libro que no se conserva completo en la poesía reunida de la autora, por lo que para este estudio solo se analizará la selección de once poemas incluidos en la misma. Como indica García Montero, en estos poemas, cuya temática es fundamentalmente amorosa, ya se puede vislumbrar cierto desencanto resultante de «la pérdida de la inocencia, el paso del tiempo, la decepción de los sueños»: «aunque perviva la autoridad vital de la niña que lleva calcetines y bebe un vaso de leche, están agazapadas las “malditas lágrimas invadiéndome el folio”» (Guzmán 2012: 9). En síntesis, la celebración amorosa en este segundo libro sigue presente, pero es perturbada por la amargura que produce el desengaño, al ir tomando conciencia de la realidad y, consecuentemente, abandonando utopías (2012: 9).

La publicación de *Usted* (1984) supuso, en palabras de García Jambrina, «todo un hito en la poesía de los ochenta». «A través de breves secuencias y fragmentos», el libro narra la evolución de una historia de amor clandestino (García Jambrina). Escrito con «mucho descaro [...] y una gran libertad expresiva», fomentó la formación de una «nueva identidad femenina y una poética amorosa muy distinta a la tradicional» (García Jambrina). De acuerdo con Hart, el “yo” (que en ocasiones se desdobra en un “tú”) empieza mostrando de forma patente su vulnerabilidad, pero va desarrollando confianza en sí mismo y verbalizando su proceso de estabilización y crecimiento psicológico; de esta manera, con la ruptura amorosa el “yo” lírico no se consume en la tristeza, sino que realiza nuevos planes y se abre horizontes (145-150). En conclusión, en *Usted* la voz poética femenina realiza un análisis del proceso amoroso en todas sus etapas y ofrece de sí misma una imagen de mujer que desea, seduce y tiene un papel activo, aun jugando constantemente con la idea de sumisión (desde el mismo título se establece el trato de cortesía que brinda al amante).

El libro de *Tamar* (1989) constituyó un cambio en la trayectoria que resultó, como comenta la propia autora, una «sorpresa» para la amplia mayoría, pero también «decepción» para los que esperaban algo que siguiera la estela de *Usted*. Sin embargo, este libro, que a los ojos de Almudena es «extraño y delicado» (Guzmán 2012: 19), sí fue valorado por personas que supieron ver la magia de salvia, hierba y ardillas que se escondía en sus páginas. Entre ellas se encuentra Claudio Rodríguez, que sí apreció este nuevo timbre para la narración, en verso y prosa, del «nacimiento imperecedero del primer amor» (Guzmán 2012: 132). Los recuerdos del «mundo mágico infantil» son atravesados por el desengaño y «la nostalgia dolorosa mas no por la renuncia» y se derraman en sensaciones, emociones e imaginación (2012: 132). «La infancia a través

de la creación poética» se manifiesta mediante el mundo exterior, lo sensorial y «la oscilación entre el conocimiento actual y el conocimiento del pasado» (2012: 132). Las imágenes sorprendentes y reveladoras de este libro, que en ocasiones beben del surrealismo, configuran un canto colmado de ternura, descubrimiento y dolor.

Calendario (1998) es un libro esencialmente melancólico que, como explica la misma Almudena Guzmán, está hecho de «poemas en los que la lluvia o el frío –físico o espiritual– estaban muy presentes y el telón de fondo era el recuerdo de amores pasados» (2012: 20). Siguiendo la consideración de Luis García Montero, en *Calendario* se enfoca el crecimiento como una broma amarga, pero sin invitar «a la renuncia de la vida» (Guzmán 2012: 11). Se precisa «asumir las contradicciones, las marcas de la soledad, las realidades descarnadas de la existencia, y de buscar un diálogo con el presente y el porvenir, un hueco para la dignidad en medio de la intemperie» (2012: 11-12). En suma, en este libro se vuelve la vista hacia antiguos amores como una forma de recuperar y revisar las páginas arrancadas del calendario y, con esto, se realiza una reflexión sobre el paso de tiempo y el amor en la que la añoranza es quien preside la ceremonia.

El príncipe rojo (2005), de acuerdo con García Jambrina, «significó un importante avance en su singular trayectoria». Continúa el carácter unitario y narrativo, pero la renovación fundamental se basa «en su tono épico, solemne y ritual, plagado de referencias bíblicas, y sus originales y contundentes imágenes» (García Jambrina). Con la Edad Media como marco contextual, la presencia del príncipe rojo se contrapone con las injusticias que pueblan «la pesadilla de este siglo / tan hipócritamente tolerante / que ha perdido la dignidad / primera / de separar el bien del mal» (Guzmán 2012: 279) y donde caen «los sueños / con la facilidad de las horquillas» (Guzmán 2012: 271). La figura del príncipe se instaura, por un lado, como el promotor de justicia que se bate con los malhechores y, por otro lado, como la cálida compañía y la fuente de placer de la voz lírica, el que escucha y acaricia en medio de un entorno árido e inhóspito. Como señala García Jambrina, la voz poética reivindica «la ira, la protesta o el deseo de venganza» ante la injusticia, «emociones que el hombre posmoderno y políticamente correcto se ha obligado a reprimir» (García Jambrina). En conclusión, *El príncipe rojo*, además de realizar un análisis del sufrimiento personal y el desarraigo, proclama una rebelión frente al mal y una llamada al inconformismo y a mantener un papel activo frente a la impasibilidad circundante.

Zonas Comunes (2011) supone un cambio más tajante en el recorrido poético de la autora. El poemario está constituido por dos partes que se ubican en dos ámbitos: “de lo público” y “de lo privado”; cuyo vínculo indivisible se evidencia desde el título. Como apunta Candel Vila, en este discurso la autora «se acerca a una poesía de evidente voz social en la que la carga histórica no se deslinda del desarraigo individual» y «las tensiones colectivas más que nunca se hacen presentes en la propia crisis de la voz individual» (web). Se establecen correspondencias entre momentos históricos del pasado y situaciones más próximas temporalmente, atestiguando que el ser humano atraviesa crisis similares independientemente de su época, tanto a nivel individual como colectivo; y el propósito sería «despertar la conciencia del lector y buscar evidenciar los mecanismos perversos del poder» (web). En resumen, este poemario se compone de poemas que sacan a la luz las tensiones que se instalan en la colectividad y el individuo, presentadas desde el desencanto. Sin embargo, la voz poética no se deja vencer por el fracaso, sino que cree en la posibilidad de cambio mediante su mismo discurso y la concienciación de la humanidad.

3. EL ASPECTO IRÓNICO

3.1. Introducción sobre la configuración irónica.

La ironía es, antes que nada, un fenómeno complejo. Según el *Diccionario de términos literarios* de Estébanez Calderón, «es un procedimiento ingenioso por el que se afirma o se sugiere lo contrario de lo que se dice con las palabras» (1996). Este es el concepto más extendido, pero, como indica Graciela Reyes, «el concepto de verdad o mentira es irrelevante» para la ironía moderna, puesto que «el hablante irónico no miente ni finge mentir, sino que hace dos afirmaciones a la vez: la literal y la que ha de sobreentenderse» (155). Este fenómeno está asociado a la pragmática, por lo que el contexto es necesario para desvelar su significado y guarda relación con la intención del hablante y la capacidad interpretativa del interlocutor (154), todo ello es indispensable para descubrir el sentido de lo dicho. Sobre este recurso hay cuantiosa bibliografía, por lo que este estudio se limitará a poner sobre la mesa algunas pinceladas que puedan ser útiles para el esclarecimiento del contenido del mismo.

La etimología de esta palabra remite al vocablo griego εἰρωνεία (eironeía) que significaba “interrogación fingiendo ignorancia; simulación”, por lo que se considera, como declara Voutsas, que Sócrates fue el primer gran ironista porque se fingía ignorante

para «poner al descubierto la ignorancia del interlocutor» (14) y así ayudarlo a «alcanzar el conocimiento [...] y la virtud» (15). A lo largo de la historia se han ido aportando nuevos análisis y conclusiones, como la introducción del concepto de ironía situacional de la mano de Cicerón (18), pero fue en el romanticismo cuando este término se vio enriquecido con numerosas contribuciones que dieron «el paso decisivo hacia la noción que tenemos hoy» (19). Schlegel señaló que la ironía ayudaba al creador a no fundirse totalmente con su obra (Pirandello 24) y, como añade Voutsas, admiró en Shakespeare «la alternancia de un tono elevado con un tono cómico» (19), considerando que «esta yuxtaposición de tonos» (19) lograba un efecto irónico. Schopenhauer «asocia la ironía con la comicidad y la risa e insiste mucho en el contraste entre la apariencia y la realidad como punto de partida» (20). Asimismo, «con el romanticismo alemán el ironista ya no está por encima de los demás mortales en una posición demiúrgica, sino que ve a los demás viéndose a sí mismo» (19). No obstante, la gran aportación de los románticos fue percatarse de que «la realidad es poliédrica, llena de contradicciones. [...] La obra artística, por consiguiente, no es una imitación de la realidad, sino un artificio» (20).

En 1969 Muecke publicó *The compass of irony*, uno de los estudios más ilustrativos sobre el tema, y, como analiza Voutsas, presentó el binomio víctima-ironista, la oposición de estos dos niveles y la inocencia fingida como «los tres elementos indispensables en toda ironía» (22). De igual modo, categorizó la ironía en verbal, que implica «una técnica que se emplea consciente e intencionadamente por un ironista» (22), y situacional, «“de ambientes”, de situaciones que podrían vivirse como irónicas sin que esto implique la presencia de un humorista» (22). Los elementos comunes serían la inocencia o inconsciencia, el contraste entre apariencia y realidad, el elemento cómico y el distanciamiento (24). Además, Muecke propuso que la ironía se rige por tres principios: el de economía, el de alto contraste y la implicación emocional del lector (26).

En 1974 vio la luz *Retórica de la ironía* de Booth, una aportación destacable para los estudios de la ironía, tal y como declara Voutsas (27), y en ese libro se evidencia que el proceso de reconstruir la ironía implica una «actividad intelectual intensa» (29). Un aspecto significativo de esta obra es el análisis de los contrastes de estilo, respecto a los que Booth expresa que «si el estilo de un hablante se aleja notablemente de lo que el lector considera que es la forma normal de decir las cosas, o de la forma en que lo dice normalmente este hablante, el lector puede sospechar que hay algo de ironía» (107).

Conforme enuncia Voutsas, comentando *The poetry of experience* (1957) de Langbaum, «la poesía moderna parte de una experiencia personal del poeta para luego objetivarla mediante la ironía (de ahí el distanciamiento irónico). [...] El poeta personaliza la voz que habla en el poema para luego despersonalizarla y distanciarla» (34). De esta manera, se pone «freno a los excesos tanto ideológicos como sentimentales que acechan en cualquier obra artística» (35). Esta idea la compendia Ballart, de una forma muy irónica, al definir la ironía como «vacuna contra el solipsismo y la grandilocuencia» (381).

Vayenás ha realizado diversos estudios relacionados con la ironía y el poeta Cavafis y en uno de ellos, incluido en *El vestido de la diosa*, dilucida que la ironía es «la que acorrala la ‘sensualidad’ [...] de su lenguaje, comprimiéndola y rechazándola detrás de las palabras. Porque la ironía funciona sobre todo con la insinuación y la omisión; [...] a través de lo que se puede entrever» (30). El ensayista Ploritis aporta que la ironía, en ocasiones a través de poemas breves y concisos, también puede servir para invertir lo establecido y burlarse de lo “sacro” (295).

Dionisio Cañas también hace alusiones relacionadas con esto. Como expresa Voutsas, para él «la actitud irónica cumple una función desmitificadora, desacralizadora» (139). No obstante, esta mantiene su profunda humanidad: «el distanciamiento irónico no anula el lado humano [...]; siempre late una mirada tierna que traspasa la aparente frialdad de la ironía» (146). Además, hace referencia a que a veces el juego irónico se logra modificando frases hechas, expresiones populares y citas cultas y así se contribuye a ese enmascaramiento y simultáneo desenmascaramiento (145).

En conclusión, la ironía es esencialmente un distanciamiento que evita al sujeto abandonarse completamente en la emoción que lo invade o caer en un retoricismo excesivo. El juego irónico presta apoyo a la voz lírica para no mostrarse íntegramente ante el lector, sin impedir a este percibir el lado humano que se encubre tras los versos. De esta manera, el silencio tiene un papel fundamental y las palabras solo exhiben una fracción del significado, el cual acostumbra a ser ambivalente, como sucede con la realidad misma.

3.2. La ironía en la obra de Almudena Guzmán

La información sintetizada en el apartado anterior tiene un reflejo claro en el discurso poético de Almudena Guzmán, actuando a disposición de sus intenciones y en

alguna ocasión convirtiéndose en el hilo conductor de sus composiciones. En los siete poemarios publicados se encuentran huellas que parecen evocar juego irónico, con mayor o menor evidencia. Así la poeta no llega a fusionarse de forma total con su obra, sino que se sirve de este recurso para dar forma al distanciamiento y restar patetismo a sus revelaciones. Con mucha frecuencia, la yuxtaposición de tonos es el procedimiento seleccionado para alcanzar el efecto deseado; la singularidad de su tono de voz y la actitud que se manifiesta en su palabra poética permiten la presencia de esta yuxtaposición sin que resulte insólito o inverosímil. La combinación paralela de las entidades observadas desde posiciones contradictorias, expresadas bajo una apariencia de seriedad, provoca el impacto emocional en el lector.

La presencia irónica en la obra poética de la autora ha sido particular y sorprendente, análogamente a su trayectoria. En el primer poemario de Almudena Guzmán, *Poemas de Lida Sal* (1981), se inicia el primer acercamiento a la ironía. Desde ese momento, continúa perfeccionando la técnica y añadiendo nuevos matices hasta abordar *Usted* (1986), un libro en el que la ironía juega un papel decisivo. Sin embargo, en las composiciones que le siguen desvía un poco su atención de este recurso, sin llegar a prescindir de él. Por ello, *El libro de Tamar* (1989) y *El príncipe rojo* (2005) solo contienen huellas tenues de ironía, en las que es difícil confirmar con certeza su presencia. No obstante, el poemario que se publica entre estos dos, *Calendario* (1998), sí guarda una línea más semejante al itinerario anterior, aunque de una forma más difuminada. Sin embargo, en su última publicación hasta la fecha, *Zonas comunes* (2011), Guzmán sí retoma el juego irónico con decisión, otorgando un papel determinante a este recurso. Los próximos subapartados desarrollarán un análisis más detallado de la presencia irónica en cada libro, examinando diferentes ejemplos concretos.

3.2.1. *Poemas de Lida Sal*

En los comienzos poéticos de Almudena Guzmán se realiza una primera incursión en el territorio irónico, pero hay menor proliferación de elementos con esta función que en gran parte de su obra posterior. No obstante, ya se pueden apreciar usos que ejemplifican este primer acercamiento y otros que son, en cierta manera, una aproximación a lo que se desarrollará en los siguientes libros. La ironía en *Poemas de*

Lida Sal (1981) ejerce funciones de comicidad, atenuación del tono lírico o grave y afectividad.

En el poema “Ultimátum” (Guzmán 2012: 31) se encuentran dos expresiones coloquiales que ejercen un primer papel de distanciamiento, de manera que, entrelazadas en el discurso amoroso, relajan el tono de este: «en fin, Juan» y «una de dos». Es en el penúltimo verso del poema donde se halla una exclamación ya plenamente irónica: «¡Porque mira que eres pesado!». Esta oración, cuyo uso remite a la infancia y a la adolescencia, supone un punto de vacilación en el discurso antes de sincerarse el “yo” expresando el sentimiento amoroso («Porque mira que te quiero tanto, alquimista barato»).

El poema “Carta” (Guzmán 2012: 32) contiene una utilización irónica con una finalidad más cómica. Con un comienzo que roza lo pintoresco, el poema se sitúa en un escenario rústico. El “yo” lírico, en época de almendros en flor, acude a un hostel regido por Marisol y la ternura de sus ojos le evoca a los de una vaca alimentando a su ternero. Al hacer referencia al novio de Marisol, introduce dos toques de humor irónicos: uno juega con el sujeto omitido y las dos palabras mencionadas previamente que podrían llevar a cabo esta función (Marisol y la vaca); y el otro guarda relación con el físico del novio, cuyos dos primeros adjetivos (moreno y alto) pueden tener connotaciones positivas de belleza, pero esto se devalúa con una matización negativa al referirse a su tripa: «Tenía un novio moreno –Marisol, no la vaca– / alto, eso sí, con un poco de barriga, / que nos hacía reír de lo bueno que era».

En el poema “Deterioro amoroso” (Guzmán 2012: 39) se hace una reflexión sobre el paso del tiempo, vinculándolo con la pareja amorosa. Al principio, la pareja se niega a envejecer, anhela disfrutar su amor en un espacio intemporal y fuera de toda geografía. Pero la «ambición» da un vuelco a este idilio y conduce a una desgracia sin retorno. El momento de este cambio se manifiesta con un enfoque irónico del paso del tiempo: «Y nos planteamos envejecer un poquito, no mucho». Sirviéndose de la ironía, se utilizan dos expresiones cuantitativas que rebajan el peso del verbo «envejecer», restándole gravedad y quitando parte de su valor negativo.

En el poema “Madrid” (Guzmán 2012: 42-43) la voz poética se dirige a la ciudad que le da nombre, elogiando su geografía urbanizada y todas las oportunidades que ofrece. Sin embargo, el lirismo de estas descripciones colisiona con usos coloquiales con función irónica. En primer lugar, antes de hacer su declaración romántica el “yo” relaja el tono con un inciso, marcado gráficamente, tanto por la forma

coloquial como por el contenido: «Quiero sacar –a modo de disculpa / por haberte puesto los cuernos– / poesía de tu humo». Más adelante, se produce un caso de ironía simultáneamente situacional y verbal: «Sí, todavía te queda un olor a guisado y miel agria, / una visión resentida que se alivia al llegar al piso, al cielo, / y dejar el maldito bonobús olvidado en una paloma maternal». Este último verso atenúa la intensidad emotiva por la circunstancia en sí misma y por poner fin a la expresión tierna utilizada previamente. En este poema, se establece un contraste entre la delicadeza y la ternura de los fragmentos líricos y los comentarios coloquiales irónicos que se incluyen en ellos.

En último lugar, el poema “Panorama desde la ventana de la cocina” presenta el marco pictórico que percibe el “yo” poético y ese cuadro, protagonizado por la figura del cielo, evoca sus deseos. Una de estas pretensiones alude a la luna de verano y, en medio del discurso lírico, irrumpe un imperativo irónico con valor afectivo, cuyo resultado es una broma desde el cariño: «con el brillo de la luna de julio / que, reconócelo, tiene más admiradores que tú» (Guzmán 2012: 47).

3.2.2. La playa del olvido (Selección)

Los primeros versos de la selección de *La playa del olvido* (1984) que podrían tener incorporado cierto matiz irónico se encuentran en el poema cuyo comienzo es: «Por la tarde, la lluvia de gaviotas forma un blanco paraguas de cielo contra la tristeza». El poema comienza ofreciendo una estampa impresionista que ilustra el panorama de vuelo de unas gaviotas y desemboca en una meditación sobre la libertad de movimiento, la posibilidad de estas aves de desplazarse o de detenerse, sin que nadie se lo impida. Después de este observar y divagar, se abandona el tono lírico-filosófico para mencionar en un estilo coloquial la envidia de los enamorados, el “yo” lírico y su pareja, que añoran ese privilegio: «Yo solo sé que sí os quedabais quietas en la dársena / cuando mi amado y yo os mirábamos muertos de envidia» (Guzmán 2012: 56).

El siguiente uso irónico es más común y de mayor sencillez. Un vaso de leche evoca al amado y traslada al “yo” a un lugar paradisíaco, pero, antes de realizar una declaración cargada de sentimentalismo, irrumpe el discurso con dos interrogaciones en un tono de enfado, que se sobrentiende desde el cariño. Este sobresalto en el discurso emocional se manifiesta de la siguiente manera: «¿Es que no lo entiendes? ¿Es que voy a tener que repetírtelo quinientas veces, testarudo? / ¡Te necesito para vivir!» (Guzmán 2012: 57).

Se encuentra un ejemplo claro de ironía en la última oración del poema que se inicia con «Mis manos, tan difuminadas como las bailarinas de Degas» (Guzmán 2012: 61). Este poema se adentra en el valor de la corporalidad y del sentido del tacto en las relaciones amorosas: unas manos que desean «revolotear en tu cuerpo» y «agonizar en ese lunar tan lindo» de la cadera son una manifestación del deseo de un idealizado amor sin fin. En este estado la voz poética, sirviéndose de la ironía, resta poder a la muerte: «Porque la muerte a tu lado no pasaría de ser un fastidioso contratiempo del día». La muerte, siendo un suceso definitivo, es presentada por la enamorada como algo pasajero, un mero «contratiempo».

Sin duda, el ejemplo que muestra la ironía con mayor claridad es el último poema de la selección: “Carta incompleta” (Guzmán 2012: 64). En forma epistolar, el “yo” narra los sucesos cotidianos de un día cualquiera, en el que subyace la distracción de pensar en el amado, donde lo cotidiano va más allá de la poesía de la experiencia que, en la época de la publicación de este libro, estaba tomando fuerza. Se encuentran cambios tonales al pasar del tema de los acontecimientos del día a la focalización del amado, y viceversa. Cuando la focalización a esta figura se realiza completamente, la voz poética sugiere el suicidio de los enamorados unidos como vía de escape de este mundo que no los comprende. Esta invitación primero se propone con el acto de pegarse un tiro y después con el de arrojar desde un Viaducto. Sin embargo, en este momento de la redacción de la carta, se produce una incursión de la realidad física y emocional del “yo” en la dimensión epistolar. El final es sorprendente, puesto que se toma el tópico de morir por amor, pero lo da la vuelta: interrumpe su discurso y lo parodia. La ironía del último verso es clave para acentuar este tópico y aparece resaltada gráficamente, en mayúsculas.

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.

3.2.3. *Usted*

Usted (1986) inaugura su configuración irónica desde el mismo epígrafe y esta se irá desarrollando con potencia y frescura a lo largo de todo el libro. La ironía despunta con fuerza en la dedicatoria que reza: «A Usted, en obediencia» (Guzmán 2012: 67). Horno-Delgado alude a esta cuestión: «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» (57). De esta manera, el “Usted” «representa al hombre elegido» estableciendo «un respeto o reverencia cargados de connotaciones plurisémicas», y este distanciamiento crea una atmósfera de erotismo (56). Este uso irónico a través del tratamiento de cortesía se mantendrá en todo el poemario y, en algunas ocasiones, como en la misma dedicatoria, puede dejar entrever cierto matiz burlón. Como la presencia irónica tiene un alto grado de constancia, aquí aparecerán comentados solo algunos ejemplos de cada parte del poemario.

La primera parte, como señala Horno-Delgado, trata la «etapa de ansiedad» que sufre el “yo” en su fijación hacia el “Usted”, creando en ella inmovilidad, como refleja el primer poema (Guzmán 2012: 71). La ironía se manifiesta en este con el cambio tonal del último verso, presentado con «un carácter de vulgaridad inusitada» que lo dota de «personalidad y dinamismo» (57), consiguiendo el anticlímax al que hacía referencia Booth (110). Esta «ruptura de cánones estéticos» forma parte del impacto que produce el anticonvencionalismo «tanto de tono como de referentes» que caracteriza a la autora (Horno-Delgado 57).

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.

En esta primera parte se analiza el proceso de observación del amado, el primer contacto y la atracción que está surgiendo entre ambos. Pese a los aspectos positivos que esto puede conllevar, hay momentos en los que la voz poética siente gran desánimo. En el poema que comienza con «En un banco» (Guzmán 2012: 81) se lanza una mirada a «la poética romántica de identificación con los fenómenos naturales como expresión del espíritu de la voz lírica», como declara Horno-Delgado (60), siendo el «invierno» identificativo del estado emocional de la voz poética. Sin embargo, la ironía rompe con este canon, porque «transgrede el respeto romántico a los fenómenos naturales, y naturaleza y yo quedan equiparados en el desprestigio». Esto es patente en el verso que aparece entre paréntesis, cuya forma de comentario «extradieético» permite la presencia de un tono desenfadado (61).

En un banco,
meneando aburrida mis zapatos de bruja,
yo veía al invierno entrar y salir,
flirtear con el aire y sentarse finalmente a mi lado.
(Otro -pensé- que tampoco tiene nada que hacer
esta tarde.)

La segunda parte del poemario se centra en «la desolación y las situaciones que emanan de ella», en palabras de Horno-Delgado (61). La voz poética expresa melancolía y soledad, viendo el tiempo pasar mientras conoce a otros pretendientes que no le aportan la satisfacción deseada. No obstante, la ironía y los aspectos lúdicos se intercalan para restar gravedad al asunto (62). En esta línea comienza esta segunda etapa: «Usted se ha ido. Pero tampoco conviene dramatizar las cosas» (Guzmán 2012: 87). La ironía muestra de un modo más objetivo la experiencia vivida, pero no impide la implicación emocional del lector, puesto que esto no invalida el lado humano: es posible la combinación de una psicología doliente con una mirada lúcida, tal y como atestigua Dolors Oller (Ballart 387).

En el siguiente poema (Guzmán 2012: 94) se evidencia «la constatación [...] de la insatisfacción con el propio presente» y del desamparo, como enuncia Horno-Delgado (62). A través de expresivas metáforas, se presenta una imagen poetizada del «infra-mundo de la resaca habitual» o del estado de ebriedad que se corresponde con «la situación anímica de la voz lírica» (62). Tras el «impacto inicial» causado por la «desacralización del “botafumeiro”» (62), la ironía interrumpe el discurso metafórico con una interrogación muy cercana a un mandato. De modo que el cambio de actitud imprevisto del “yo” da un giro en el estilo de los versos, que regresan a su modo expresivo previo después de este inciso marcado gráficamente.

Botafumeiro de espinas
y vómitos.

Ron de la noche,
Alka Seltzer
– ¿Es que nadie va a hacerme una manzanilla? –,
cucas portuarias insensibles al Baygón.

Ácida calima de duna desarraigada en un espejo.

Después de la tensión acumulada, en la tercera parte del poemario se desarrolla el encuentro sexual: el deseo, la intensidad y las sensaciones producidas se combinan en imágenes del juego erótico que reivindican el triunfo de la liberación y el goce. Como indica Horno-Delgado, junto a la presentación del placer, que culmina en el orgasmo

femenino, sorprende la incursión de representaciones hiperbólicas y cómicas (63-64). En relación con este planteamiento se sitúa el poema que comienza con «Reconozco que no somos muy originales» (Guzmán 2012: 103), el cual se inicia declarando que los amantes protagonistas guardan similitudes con el común de las parejas, como la búsqueda de un lugar escondido para poder holgarse en su amor clandestino. Después de esta afirmación continúa:

¿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.

A pesar del tono informal de la enunciación previa, la interrogación «¿Pasa algo?» marca un quiebre en el discurso, introduciendo la ironía en él en forma de desafío al lector. Sin embargo, es «Ah.» lo que rompe totalmente la intimidad de la primera estrofa. La voz lírica se sitúa en un plano casi altivo al dedicar un verso a esta interjección, muestra de su importancia, y con esta palabra aparentemente vana provoca la sugestión. Asimismo, los dos últimos versos confirman el dominio irónico de Almudena Guzmán por la forma en que el “yo” expresa que, después del idilio que está viviendo, su menor preocupación es escribir algo que complazca a los clásicos. La configuración de la aseveración («no seré yo»), la expresión «desde luego», el adjetivo («imbécil») y el desdén con el que hace referencia a los poetas precedentes son una muestra clara de esta rebeldía en forma de ironía. Además, se podría encontrar aquí un alegato de una escritura propia: es la voz poética quien siente en su carne las experiencias y encuentra su modo de canalizarlas a través de una escritura particular, independiente de las pautas tradicionales.

En palabras de Horno-Delgado, «la cuarta parte del poemario se elabora sobre el desencanto» y «las fantasías elaboradas toman un cariz surrealista y son premonición de la ruptura inminente» (65). Los contrastes que establece la ironía tienen un papel importante en el anuncio de este presagio y, en muchas ocasiones, se manifiestan entre paréntesis (el verso final de los poemas «Usted era en el sueño» y «Un camarero sin labios» serían ejemplos de ello). El poema «Nada» (Guzmán 2012: 117) se narra de manera que un día común de la pareja se presenta como un conjunto de presentimientos de final, parece que todo conduce a la incomodidad y a la sensación de distanciamiento.

El punto álgido de la ironía está anunciado por una interjección y protagonizado por la modificación de significado de la locución final, que al tomar su significado literal señala, como indica Hart (148), el desapego y la desconexión que los dos individuos experimentan; esto se encuentra en los cinco últimos versos:

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.

La quinta parte está formada únicamente un largo poema (Guzmán 2012: 127), cuyo primer verso, como constata Horno-Delgado, ya exhibe cierto sarcasmo: «Como me aburro mucho» (65). «La voz lírica reflexiona sobre la imperiosa necesidad de un cambio de valores», otorgando importancia a «aquello que la embellece y la divierte» (66). Se produce un tránsito desde lo trágico del desamor a «la ligereza de pequeños rituales» que aparecen magnificados (66). Tal y como señala Hart, el “yo” recuerda el cumpleaños de “Usted”, pero enfoca su atención en secar sus uñas y planear su futuro (149).

Como me aburro mucho
mientras las uñas se secan,
miro de reajo 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,
tampoco voy a llamarlo, la verdad,
más que nada por las uñas.

Los dos últimos versos de este fragmento son claves irónicas: mezcla su amarga circunstancia actual con lo frívolo y desde ahí se sitúa para banalizar lo primero. El diálogo interior continúa siguiendo el curso de los pensamientos del “yo” lírico, desdramatizando el amor y la poesía al cambiar de tema con agilidad sin dejarse llevar por la tristeza. Estos incisivos y saltos temporales forman parte del juego irónico que preside el poema, que, al fracturar el discurso, provocan el contraste y restan peso a la ruptura con “Usted”, otorgándoselo a las uñas mordidas del “yo” de la infancia, a los antiguos amores, al plan de esa noche, al guapo vecino que va a conocer, etc.

3.2.4. *El libro de Tamar*

El cambio de timbre de este libro trae de la mano un cambio en la utilización irónica, que se aleja del concepto tradicional y mantiene solamente un reflejo pálido de la ironía propiamente dicha. Adquiere diferentes matices y aparece entremezclada con la sorpresa, la ingenuidad y las asociaciones infantiles. El primer destello de ironía surge del asombro de contemplar la belleza del cielo, en el texto que aparece a continuación (Guzmán 2012: 144). El “yo” lírico está pintando un paisaje mientras espera a su padre y, al observar el cielo, aflora este regusto irónico que se burla de lo “sacro” al admirar lo “bien que lo ha pintado Dios” ese día y hacerse la pregunta final. Detrás de este uso respira la inocencia de una niña que asocia su percepción a los ámbitos que conoce en su contexto (la infancia en la España de comienzos de los setenta): las asignaturas de la escuela, las calificaciones, la religión y la marca de óleos.

Pinto con las ceras un paisaje de escarabajos y musgo mientras espero a Max. Max es mi padre y es una montaña y yo doy saltos a su alrededor como un gnomo borracho... hoy está el cielo para ponerle a Dios un diez en dibujo: ¿Qué marca de óleos usará?...

La magia del siguiente texto de prosa lírica (Guzmán 2012: 145) se encuentra en la descripción de las vivencias nocturnas del “yo” cuando todos duermen: los muñecos pasean por el pasillo, los murciélagos crean formas en la luna... Después de narrar sus costumbres, cambia el tono cuando relata la anécdota que originó su rechazo a las nueces. El lenguaje infantil es constante, pero al contar este suceso se pierde el lirismo y acecha esa sutil huella de ironía con función desacralizadora que rompe la intimidad creada; además, se utiliza para otorgar seriedad al discurso, en un asunto importante para la niña.

Si no hay luna, entonces hago muecas a los búhos, ensayo una *fouetté*, juego al avión cerrando los ojos... antes también comía nueces pero ya no: les he cogido tierra desde esa vez que los grillos, enfadados porque el sube y baja de mis mofletes les distraía el canto, me echaron encima un cubo de escarcha.

Los primeros pasos de acercamiento en el amor infantil se analizan en el texto que empieza: «Ese día los dos salimos de clase muy rojos» (Guzmán 2012: 158). Al principio se deja ver la vergüenza de los dos niños al salir de la escuela, después la indecisión de ella y su “pataleta” como manifestación infantil de los nervios y el lamento. Pero Daniel regresa y se acerca a ella de una forma casi mágica mediante el tacto, tomándole la mano. La evocación del primer beso es traída al papel con inocencia mezclada con un tenue rastro irónico: a escondidas de Dios y del resto del mundo ellos se atreven a besarse.

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.

Cuando el “yo” no recibe el cariño que espera de Daniel, aparece la lástima y la exasperación, como figura en este poema (Guzmán 2012: 163). Y justo en un momento en que de la niña solo salen manifestaciones de negatividad y rechazo, Daniel aparece afectuoso ante ella. El “yo” se distancia al expresar esto y se queja de forma coloquial: «Ahora [...] vas y me acaricias». En vez de dejarse llevar por lo lírico y lo romántico del contacto, el “yo” se pone una máscara que tiene cierto cariz de frialdad y reprensión.

Ahora,
ahora que no soporto que me roce
ni el terciopelo del vestido de mi madre,
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.

3.2.5. *Calendario*.

La retórica y el lenguaje de *Calendario* (1998) manifiestan la evolución poética de Almudena Guzmán que en algunos aspectos técnicos guarda mayor aproximación con los primeros libros que con el precedente inmediato, uno de estos rasgos es la utilización irónica (se comentarán solo algunos ejemplos). El primer poema con una carga irónica llamativa es el que se inicia con «La lluvia y el sueño» (Guzmán 2012: 1860). La figuración romántica que se forma al conjugar estos dos elementos recrea una escena melancólica que sugiere derivar en la evocación de recuerdos o algún episodio de esa índole. Sin embargo, la voz poética se sirve de la ironía para romper este discurso con una imagen cotidiana e indicar que no está habitando ese panorama arquetípico, sino que se está preparando una infusión porque no logra conciliar el sueño. El verso siguiente retoma lo romántico al hacer referencia a la naturaleza (los pájaros), pero con el fin de expresar su intranquilidad, lo que le concedería cierto carácter paródico.

La lluvia y el sueño
siempre se han llevado tan bien ...

Y yo en cambio levantada haciéndome una tila,
los ojos más inquietos que los de los pájaros.

El poema que inaugura el último apartado “Los días de frío” (Guzmán 2012: 233) comienza haciendo una referencia explícita a la película “Cielo sobre Berlín” y trata el tema de la soledad y la nostalgia de los paraísos perdidos. La voz poética solicita un ángel de la guarda que le salve del desconsuelo que le invade y para ello le pide ayuda para no caer del borde del precipicio en el que se encuentra. La ironía aparece al final y se muestra gráficamente entre paréntesis con la demanda de que al menos, si cae, después le «lleve a urgencias». Esto es, la petición concluye al decir que, si se derrumba en el abatimiento, como mínimo el ángel la ayude a salir de esa situación. El cambio de tono resta patetismo en ese momento de gran efusión sentimental. No obstante, este giro no elimina el valor trágico, permitiendo al lector reconocerlo, sino que únicamente diluye la intensidad de la conmoción para no caer en el exceso.

Cielo sobre Berlín.

Yo también estoy sola,
yo también sé que hubo un tiempo
en que los niños comían pan y manzanas,
yo también necesito un ángel
que no me deje caer del trapecio.

(O al menos que me recoja
y se moleste en llevarme
a urgencias.)

El uso irónico del siguiente poema (Guzmán 2012: 234) aparece en un momento de elección y se forma al unir en la misma decisión dos alternativas drásticas nacidas de la desesperación (arrojar las plantas por la ventana o lanzarse ella) y una tarea cotidiana (ir al mercado a comprar la cena). Este contraste irónico provoca el impacto sorprendente en el lector. La voz poética se siente con un «nudo marinero» en el estómago que no consigue deshacer, y este se une a la incompreensión que supone para ella la «broma de mal gusto» que es crecer. El fragmento con contenido irónico dice así:

Y bien,
decidme qué hago ahora,
azaleas:
os tiro por la ventana,
me tiro yo
o bajo al mercado que no hay nada para cenar [...].

En ocasiones para conseguir el juego irónico, se pueden tomar expresiones populares, frases hechas o citas cultas y modificarlas de forma que el lector reconozca el original y decodifica este cambio. Este poema (Guzmán 2012: 236) comienza con un tono confidencial narrando la belleza de un amanecer sin prisas en un día soleado con

pájaros, rosales, etc. Da la impresión de que las sugerencias positivas que evoca esta imagen facilitarían un buen estado de ánimo, pero la ironía del verso final, que parodia una cita bíblica, anula algunos valores de lo presentado y trae consigo el desengaño: la belleza, aunque sí pueda paliarla en algunos momentos, no tiene el poder de arrebatarse la tristeza del corazón.

[...] Es la belleza
que te saluda con la mano
y te incita a tirar
la tristeza por la ventana.

Pero no sólo de estética vive el hombre.

3.2.6. *El príncipe rojo.*

La publicación de este libro (2005) trajo consigo una renovación del tono, como se comentó anteriormente, y este cambio también afecta a la ironía, que reduce notablemente su presencia y tiende a alejarse, aunque no totalmente, de las formas de los libros previos. Como sucede en *El libro de Tamar* (1989), la ironía es difusa y solamente quedan destellos irónicos en los ejemplos de este poemario.

En dos ocasiones figura en *El príncipe rojo* la utilización irónica que tuvo su prefiguración en *Calendario* (1998) y que consiste en alterar frases que se encuentran en el imaginario colectivo (expresiones populares, frases hechas o citas cultas). Estas modificaciones tienen por finalidad hacer un leve relajamiento en el tono del discurso, pero conservando la seriedad y solemnidad. El primer ejemplo se encuentra después de considerar que uno no debe enfrentarse al paso del tiempo, sino permitirle transcurrir a su voluntad. Tras esta observación, se concluye que el tiempo es un cuerpo celeste y, parodiando a Hobbes (la locución latina originaria de Plauto), que el hombre debe actuar y enfrentarse a los que hacen el mal: «Él es un astro. // Tú sólo debes ser un lobo / para los lobos» (Guzmán 2012: 275).

El segundo ejemplo de esta utilización irónica se encuentra en el poema que se inicia con «Hasta entonces» (Guzmán 2012: 287). La voz poética declara que nunca se había sentido escuchada, hasta que el príncipe rojo apareció. A su alrededor las personas hablan sin parar y sin detenerse a escuchar, en cambio él presta oídos a su voz. Antes el “yo” se encontraba al límite, a punto de desplomarse por esta situación. Sin embargo, desde la presencia en su vida de la figura del príncipe esto ha perdido importancia. Se ha revelado anteriormente que al impartir justicia el príncipe rojo actúa de forma implacable y en este poema es la voz lírica la que le solicita, parafraseando la frase

bíblica que dice Jesucristo en la cruz, que no tenga perdón: «No los perdones / porque saben lo que hacen».

En último lugar, cuando la voz poética ya se ha unido plenamente con el príncipe «dulce y hermoso como la sangre» (Guzmán 2012: 283) y ha confesado el valor que tiene para ella su presencia, se sirve de una ironía bastante difuminada para no excederse en las alabanzas hacia su persona y relajar la exaltación. De esta manera, el poema (Guzmán 2012: 284) plantea una relación de equidad entre los amantes tomando como referencia las preferencias de ambos y utiliza un tono del discurso levemente diferente al resto del poemario. Es el translúcido juego irónico el que inicia el discurso situando a los dos en ese mismo nivel a la vez que deja entrever que están hechos el uno para el otro:

Estamos en paz:
al príncipe rojo no le gustan
las doncellas
y a mí no me gustan
los príncipes azules.

3.2.7. Zonas comunes.

Una proliferación de usos irónicos se encuentra en *Zonas comunes* (2011), se retoman formas previas y se añaden innovaciones; la alta presencia de este recurso conllevará realizar en este estudio únicamente el análisis de un número reducido de sus ejemplos. Uno de los ejemplos que se encuentra en el primer apartado de libro, “De lo público”, aparece en el poema “Heliogábalo” (Guzmán 2012: 312), que ya desde el título presenta el tema que va a tratar: una voz poética dominada por la gula, solo que en este caso la voz poética parece un jefe de empresa que tiene ganas de “comerse” a sus empleados. En esta crítica social, la ironía se encuentra desde la primera estrofa: comienza con una aseveración («no tengo hambre») que va rechazando y a la que termina contradiciendo totalmente al final de la estrofa.

Guarda cierta analogía con el poema XX de Neruda que declara: «ya no la quiero, es cierto, pero tal vez la quiero» (40); en ambos casos la voz poética comienza distanciándose, pero concluye admitiendo su situación emocional. En el poema de Guzmán, tanto en la progresión como en la resolución final se prolonga el juego irónico: la conjunción adversativa «pero», el conjunto copulativo «y además», las expresiones coloquiales «quieras que no» y «a lo tonto» y la forma de excusa que utiliza para

reconocer su situación configuran el fenómeno. El uso de la ironía para reprender esta actitud social borra el peso de «propaganda política» que un texto así podría tener.

No tengo hambre,
en realidad acabo de comer,
pero a nadie le amarga un dulce
y además,
quieras que no,
a lo tonto, a lo tonto,
ya va siendo la hora
de la merienda.

Otros temas que se ponen en entredicho son el paro y la tradición cultural de relegar a la mujer a las tareas del hogar, sin ser en ningún caso críticas evidentes, sino que se forman mediante la ironía. El poema que se va a comentar a continuación (Guzmán 2012: 338) realiza la crítica situándose la voz lírica en una posición nobiliaria paródica que contribuye a la frivolidad del problema; por ejemplo, una consecuencia de la falta de trabajo es expulsar a la criada y el eufemismo “reestructuración” en este caso se aplica a la corte de la duquesa. Como la voz poética de supuesta clase alta ya no puede dedicarse al esparcimiento, debe limitarse a las “actividades propias de mujeres” culturalmente hablando: la limpieza y el mantenimiento del hogar en perfecto estado. El último verso continúa con esta trivialización, producida por la ironía, ubicando el problema del país en esta suciedad acumulada, en este descuido del hogar.

Ojos que no ven corazón que no siente:
como he tenido que echar a mi criada
porque ha habido reestructuración
en la corte de la duquesa
y me he quedado sin trabajo,
ahora dedico más tiempo
a las tareas propias de mi sexo y condición
y he descubierto la dejadez del polvo
de debajo de las estanterías [...].

Hay que ver cómo está España.

En el siguiente poema (Guzmán 2012: 342) se realiza otra crítica a la situación del paro durante la última crisis económica española. La ironía frivoliza la situación para provocar un efecto disonante en el lector. Compara la búsqueda de trabajo con la actividad de los mormones, pero, en lugar de poner el foco en la desesperación del desempleo, le resta importancia preocupándose por la incomodidad que puedan estar causando en los demás. El papel del silencio (antes de los dos versos finales) es importante para otorgar la seriedad irónica al discurso; la combinación de este con la ligereza del tratamiento del tema produce ese distanciamiento buscado.

Para qué tanto estudiar
y esforzarse tanto
si ahora nos vemos de puerta
en puerta,
como los mormones,
buscando trabajo.

Una cosa me atormenta.

¿Seremos tan pesados como ellos?

La segunda parte, “de lo privado”, continúa con la frivolización de temas que no son triviales. En el poema “La vestal Occia” (Guzmán 2012: 376) se apuesta por el tema de la maternidad: la primera estrofa presenta a una voz poética aparentemente melancólica por su anhelo fallido de maternidad y de lo que solo en ese estado se puede decir. La ruptura se produce en el verso final con una nueva actitud de la voz que parodia su supuesta añoranza: eso que solo pueden decir las madres resulta ser una famosa frase que se suele asociar a lo vulgar, dicha por una colaboradora de televisión (Belén Esteban) a su hija. Ese giro inesperado en la forma y el fondo, que refleja la sustitución de la nostalgia por la mofa y que se anticipa con el suspense del espacio en blanco, comprende el juego irónico del poema.

Quizá me habría gustado ser madre,
tampoco estoy tan segura,
pero siento una cierta nostalgia
por lo que sólo pueden decir las madres.

Andreíta, cómete el pollo.

Para finalizar, el tema del paso del tiempo se trata, entre otros, en el poema que concluye el libro (Guzmán 2012: 329). La voz poética comienza estableciendo una similitud de su momento vital con una época histórica, su edad de 45 años y la Edad Media, basada en la consideración de punto medio que se les otorga a las dos. Sin embargo, son conceptos en realidad muy disímiles porque la motivación de ello tiene diferente causa; así como se estima que los 45 años es la mitad de lo que suele vivir un humano, la etapa histórica fue nombrada de esta manera por situarse entre otras dos que se juzgaban de mayor esplendor. Esta relación de asociación–disociación es la que origina el juego irónico: la voz poética quiere retomar ese momento de apogeo como sucedió en la historia entre los siglos XV y XVI, inmediatamente después de la Edad Media, con ese movimiento cultural que anhelaba la idea de belleza, equilibrio y armonía. La ironía se anticipa en el penúltimo verso con el contenido subjetivo de la

opinión, después de unos versos con una suposición que solo incluía datos objetivos. Asimismo, el papel de los silencios es clave para provocar el impacto en el lector.

Se supone,
a mis cuarenta y cinco años,
que estoy tan cerca de la vida
como de la muerte,
en plena edad media.

No me entusiasma la idea.

Quisiera llegar al renacimiento.

4. CONCLUSIONES

A lo largo de este estudio se ha podido observar el papel fundamental que tiene la ironía en la obra de Almudena Guzmán. El anticonvencionalismo de la autora permite distintos modos de expresión y la utilización de recursos irónicos variados para provocar el efecto disonante en el lector. La ironía en sus textos se manifiesta con un cambio de actitud de la voz poética, con frecuencia en forma de desafío y rebeldía.

El componente irónico puede llevar a cabo diferentes funciones como pueden ser la parodia, la comicidad, la afectividad, la burla, la crítica social, etc. Sin embargo, el objetivo más frecuente es restar patetismo en momentos de gran efusión sentimental. La voz poética se distancia de la vehemencia lírica y pasional para relajar la intensidad o restar gravedad al asunto; esto conlleva una ruptura del discurso y de la intimidad creada. La yuxtaposición de tonos es la técnica provocadora de la ironía por excelencia: un lenguaje predominantemente lírico, aunque de un lirismo atípico, se interrumpe por una expresión coloquial que, asimismo, favorece un giro en el contenido temático.

La ironía muchas veces actúa a modo de máscara que anula algunos valores de lo dicho anteriormente e, incluso, puede llegar a contradecirlo. También es destacable la desacralización, es decir, el intento de desprestigiar lo que tradicionalmente ha tenido un valor importante: el amor y el desamor, lo religioso, las injusticias... La unión de lo drástico y lo frívolo es un modo de llevar a cabo esta idea de anticlímax.

En resolución, Almudena Guzmán, sin salirse del perfil distinguido que tiene su estilo, utiliza el juego irónico de forma transgresora. La ironía ofrece, en suma, una mirada lúcida que, sin invalidar el lado humano, sobrepasa la emoción y muestra una nueva perspectiva de la realidad.

5. BIBLIOGRAFÍA

- Ballart, P. (1994). *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Booth, W. (1986 [1974]). *Retórica de la ironía*. Madrid: Taurus.
- Candel Vila, X. / Cervantes Virtual (2011). Zonas comunes. Recuperado el 18/05/2018 de URL.
- Estébanez Calderón, D. (1996). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza editorial.
- García Jambriña, L. (2015). Tema 4: *De los poetas novísimos a la poesía actual*. Material no publicado.
- Guzmán, A. (2012). *El jazmín y la noche. Poesía reunida (1981-2011)*. Madrid: Visor.
- Guzmán, A. (2010). «Cuentos y recuentos». *Intramuros*, Vol 33. Pp 16-17.
- Hart, A. M. (1994). «The relational self in Almudena Guzmán's Dialogic Poetry». *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, Vol. 48, Nº 2. Pp.143-160.
- Horno- Delgado, A. (1994) «Lo inevitable cotidiano, la sorpresa erotizante en la poética de Almudena Guzmán». *Iberoromania*, Vol 39, pp 55-67.
- Neruda, P. (2002 [1924]). *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. Madrid: diario "El País".
- Noguerol Jiménez, F. (2018). Tema 4: *Poesía posvanguardista en el mundo hispánico*. Alejandra Pizarnik. Material no publicado.
- Pirandello, L. (1965). «L'umorismo», en *Saggi, poesie, scritti varii*. [s. l.]: Arnoldo Mondadori editore.
- Ploritis, M. (1983). «La ironía cavafiana». *I lexi (La palabra)*, Vol 23, p. 295.
- Reyes, G. (1984). *Polifonía textual*. Madrid: Gredos.
- Rico, F. (1992). «De hoy para mañana: la literatura de la libertad». En F. Rico (coord), *Historia y crítica de la literatura española*, pp. 86-93. Barcelona: Editorial Crítica.
- Ter (2017). *El poemario de las famosas*. Madrid: [s. e]
- Ugalde, S. K. (1993). «El proceso evolutivo y la coherencia de la nueva poesía femenina española en castellano». *Zurgai*, junio de 1993, pp. 28-34.
- Ugalde, S. K. (2012). «De América a España: Poemas de Lida Sal de Almudena Guzmán». *Letral: revista electrónica de Estudios Transatlánticos*, Vol. 5, Nº. 2, pp 75-84

Vayenás, N. (1988). «Borges, el cavafiano». *El vestido de la diosa*, pp 29-31. Atenas: Stigmí.

Voutsas, S. (2006). *La ironía en la obra poética de Constantinos Cavafis y Jaime Gil de Biedma: un estudio comparativo*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.