

Poéticas de Gloria Fuertes.
Hacia otra genealogía de la voz lírica
(Poetics of Gloria Fuertes.
Towards another genealogy of the lyrical voice)



Doctoranda: Carmen M^a Jiménez Uceda
Director de tesis: Dr. Pedro Ruiz Pérez
Programa de Doctorado: Lenguas y Culturas
Fecha de depósito tesis en el Idep: 14 de febrero de 2022



UNIVERSIDAD DE CORDOBA

TITULO: *POÉTICAS DE GLORIA FUERTES. HACIA OTRA GENEALOGÍA DE LA VOZ LÍRICA*

AUTOR: *Carmen María Jiménez Uceda*

© Edita: UCOPress. 2022
Campus de Rabanales
Ctra. Nacional IV, Km. 396 A
14071 Córdoba

<https://www.uco.es/ucopress/index.php/es/ucopress@uco.es>



TÍTULO DE LA TESIS: *Poéticas de Gloria Fuertes. Hacia otra genealogía de lavoz lírica*

DOCTORANDA: CARMEN MARÍA JIMÉNEZ UCEDA

INFORME RAZONADO DEL/DE LOS DIRECTOR/ES DE LA TESIS
(se hará mención a la evolución y desarrollo de la tesis, así como a trabajos y publicaciones derivados de la misma).

El trabajo que ha conducido a la elaboración de la tesis que ahora se presenta ha cumplido holgadamente con los objetivos de investigación y de formación trazados en su momento. La doctoranda ha cumplido con rigor su plan de trabajo, combinando con acierto el diálogo crítico con los estudios precedentes y la aportación de sus propios análisis y valoraciones, en los que cabe apreciar una perspectiva novedosa, pero bien asentada. El fruto final supone una iluminación original de la obra de Gloria Fuertes, al tiempo que, en la indagación de los precedentes de su genealogía poética, ofrece claves e itinerarios de lectura de la poesía del último medio siglo que no han tenido hasta el momento la consideración debida.

Desde el punto de vista formativo Carmen M. Jiménez ha alcanzado un alto grado de competencia investigadora, madurez crítica y autonomía intelectual, a partir de una adecuada asimilación de las metodologías y los procedimientos de formalización del discurso académico.

Por todo ello, se autoriza la presentación de la tesis doctoral.

Córdoba, 23 de enero de 2022

Firma del director

Firmado por RUIZ PEREZ PEDRO - 30449241R el día
29/01/2022 con un certificado emitido por AC FNMT Usuarios

Fdo.: Pedro Ruiz Pérez

Poéticas de Gloria Fuertes.

Hacia otra genealogía de la voz lírica

(Poetics of Gloria Fuertes.

Towards another genealogy of the lyrical voice)

Yo prefiero que os emocionéis con mis poemas, no que me estudiéis.

(Gloria Fuertes¹)

Uno de los vicios que afeo en la mayor parte de los académicos actuales es que estudien a poetas contemporáneos; que yo sea pretexto de tesis y tesinas actuales me parece bastante grotesco.

(Jaime Gil de Biedma, *Conversaciones*, p. 253)

mi persona está herida
mi primera persona del singular

(Alejandra Pizarnik, "En esta noche, en este mundo")

¹ Pronunció esta frase en el seno de l programa de RTVE "Los Escritores", que fue emitido el 18 de octubre de 1977.

RESUMEN

La tesis doctoral se origina en una evidencia: la escasez de estudios panorámicos de cierto calado para la obra poética de Gloria Fuertes (1917-1998) que suele ser denominada con el marbete “para adultos”, distinguiéndola así de su feraz producción infantil. El panorama no ha cambiado sustancialmente tras la celebración de su centenario (2017) y la marea crítica que trajo aparejada.

En el transcurso de esta investigación, dirigida a la formalización de una guía rigurosa de sus “poéticas” que propiciara un baremo razonable para calibrar su poesía, se fue haciendo patente una línea de contacto profundo con Ramón de Campoamor. Este autor constituyó una vía indudable de oxigenación de la palabra poética a finales del siglo XIX, auspiciando escrituras que se han considerado a su vez emblemáticas y necesarias para el avance de la voz lírica en el siglo siguiente (desde los Machado hasta Gil de Biedma o Juaristi, por citar algunos ejemplos). Para nuestra propuesta hermenéutica, hemos tomado como referencia *Historia de Gloria (Amor, humor y desamor)*, publicada en el sugerente año de 1980 en lo que respecta a su contextualización sociocultural.

Tras un primer capítulo introductorio, en el que esbozo las líneas metodológicas seguidas y los interrogantes a partir de los cuales inicio la andadura investigadora, paso a ofrecer en un segundo bloque, un trazado del sujeto literario Gloria Fuertes a través de algunos aspectos clave en la conformación de su perfil profesional y humano, especialmente en lo relativo a su condición de poeta-mujer, enriqueciéndolos con otras facetas menos

comunes, como la aceptación de una veta “de senectud” en su obra. Asimismo, incluyo unas reflexiones acerca de su ubicación en el seno de los estudios literarios, informando sobre algunos de los múltiples errores que he advertido al estudiarla y poder así bosquejar con ciertas garantías el lugar que ella ocupa. Además, valoro su labor como profesora en Estados Unidos, así como su frecuente participación en actos poéticos, culturales y entrevistas, que la obligaban a estar atenta a la difusión pública de su concepto de la poesía, a lo que añado –como mostraré en otro de los epígrafes– unas consideraciones sobre su biblioteca personal, que ayudarán a dibujar un perfil profesionalizado de la poeta que no suele ser ponderado en sus semblanzas biográficas.

En el tercer bloque, me he centrado en lo que he denominado las poéticas, sencillamente porque nos valemus del concepto en el sentido de “regulación”, el cual arrojará certeras luces acerca de su relación con el compromiso, la oralidad, la brevedad, su particular uso del lenguaje (prosaico y coloquial) y la explotación del “yo” en sus textos auto/bio/gráficos. Esta pluralidad y riqueza de las “poéticas” en la lírica fortiana se sitúa en la intersección de “otras poéticas”, que considero esenciales para la configuración de una heterodoxa genealogía de la voz lírica, que en nuestras letras es susceptible de ser establecida a partir de los postulados de Campoamor y no del sujeto lírico de raíces románticas. Esta cuestión medular será tratada en el cuarto bloque, en el que establezco también un diálogo con otras manifestaciones de la lírica hispanoamericana. Consumaré el capítulo con unas elucubraciones sobre su oximorónica pertenencia a un canon que habría de ser redefinido para dar cabida a una autora como Fuertes.

Concluiremos afirmando que el concepto de lo “transgenérico” se alza como un rótulo plausible por lo que conlleva de disolución y ruptura entre unas fronteras permeables de identidad y genéricas. El prefijo “trans” atraviesa todos los aspectos que hemos ido desentrañando en la investigación: el carácter proteico del propio sujeto poético desde una perspectiva vital y de género, la estratificación y disolución del yo mediante el despliegue de las “auto/bios” y de los constructos genéricos que maneja. Asimismo, quedará patente el sesgo marginal de la propia autora respecto al canon en un doble sentido: tanto en función del paradigma patriarcal (autores de su generación y del movimiento estético en el que se la suele incardinar, la poesía social), como dentro del propio canon femenino (autora, quizás, menos prestigiada en atención crítica).

Nuestra radiografía, en definitiva, pasa por revelarla como una poeta que ha sido capaz de anticiparse a los tiempos, gestando multitud de composiciones que difícilmente pueden acogerse, por su inestabilidad e hibridismo, a patrones líricos ortodoxos, vinculables incluso con lo que se viene designando como “no lírica”.

ÍNDICE

AVANT PROPOS (pp. 8-11)

CAPÍTULO I. PARA UNA LECTURA DE GLORIA FUERTES (pp. 12-44)

- I.1. Estado de la cuestión: ¿por qué *otra voz*?, ¿por qué las poéticas? 13

CAPÍTULO II. UNA HISTORIA INCOMPLETA DE GLORIA: REFLEXIONES EN TORNO AL SUJETO LITERARIO (pp. 45-131)

- II.1. Trayectoria profesional e inserción en el campo literario 46
- II.1.1. La poeta que trabaja 57
- II.1.2. La poeta de la “tele” 68
- II.1.3. La poeta que lee: la biblioteca como referente de un sujeto
 consciente y poéticamente reflexivo 79
- II.2. ¿Dónde está Gloria? De errores, ausencias y volátiles
 filiaciones 93
- II.3. *Mujer libro*: de lo femenino en Gloria 107
- II.4. La poeta de la consciente vejez: el inicio de su particular ciclo *de
 senectute* 119

CAPÍTULO III. GLORIA FUERTES Y SUS “POÉTICAS” (pp. 132-234)

III.1. Poéticas del compromiso: una relectura del sustrato social	133
III.2. Poéticas de la oralidad: versificar la vida	150
III.3. Poéticas de la brevedad: lo fragmentario	160
III.4. Poéticas del lenguaje: el poder de lo prosaico	169
III.4.1. La poética del ripio y de la falsa transparencia	169
III.4.2. La poética de lo coloquial: pros(a)ificar el verso	174
III.4.3. Otras miradas al tejido poético	183
III.5. Las poéticas del “yo” y la (auto)representación autorial	192
III.5.1. Las ficciones del “yo” y las “heteroglorias”	192
III.5.2. La heterodoxia genérica: otra estrategia del <i>self-fashioning</i> fortiano	217

CAPÍTULO IV. HACIA OTRA GENEALOGÍA, HACIA “OTRA” VOZ (pp. 234-275)

IV.1. Una tradición “menor” cifrada en Fuertes: del prosaísmo de Campoamor a la poesía de la experiencia	235
IV.2. Parecidos razonables: la poética fortiana y la poética coloquial hispanoamericana	246
IV.3. Trascendencia de esta “historia”: el oxímoron de la pertenencia marginal al “canon”	267

CONCLUSIONES... Y UNA CLAVE (pp. 275-283)

ANEXOS (pp. 284-313)

- Cronología de Gloria Fuertes (y algunos versos que dan dudosa fe de ello) 285
- *Historia de Gloria* 40 años después: conversaciones con Pablo González Rodas 300

BIBLIOGRAFÍA (pp. 313-358)

- Obras de Gloria Fuertes destinadas a un público no infantil 314
- Bibliografía específica sobre Gloria Fuertes 315
- Bibliografía general 330

AVANT PROPOS

Gloria momificada, Gloria amortajada con su infantil corbata, Gloria coja como su mesa camilla, Gloria repartida entre las *moiras* críticas, Gloria ideologizada, Gloria sin espacio en la filología española... Incompleta Gloria.

Es el *albatros* de la poesía en español, “exiliada sobre el suelo” con sus alas gigantes, a pesar de que estuvo encumbrada durante un tiempo. Objeto de críticas no literarias y burdas imitaciones a las que ella asentía con amor, pues era lo que valoraba muy por encima del éxito: que la quisieran. Pretendo, con esta investigación, más allá de ser un gesto icónico y respetuoso hacia una autora con frecuencia vilipendiada –como casi todo lo que no se entiende–, no solo refrescar algunas lecturas previas sobre su poesía, sino también ensanchar las futuras, en un acto de responsabilidad filológica, pues no es fácil encontrar propuestas críticas enjundiosas y panorámicas sobre Gloria Fuertes. No sé si esta llegará a alcanzar mi objetivo, pero me conformaré si estas páginas pueden servirle como guía y reflexión a algún lector.

Las limitaciones que he ido encontrando han sido todas las imaginables para una tesis realizada con muchos condicionantes (personales y profesionales): la edad conjugada con una doble maternidad, el trabajo en la enseñanza secundaria y un exceso de responsabilidad en todos los ámbitos, que me han llevado a no realizar todos esos sacrificios que hubiera debido para concluir la mucho antes y haberla engrosado, quizás, con más aportaciones. Mi investigación, por tanto, ha sido eminentemente documental, excepto la breve incursión que disfruté en los inicios de la misma en Burdeos, donde pude

conversar con críticos de inmensa talla y personalidad como Federico Bravo, Geneviève Champeau o Nadine Ly. A ellos debo algunas ideas y sugerencias, entre otras, la de centrarme en Gloria Fuertes como motivo de la tesis, y fueron cardinales para (re)pensar algunas ideas en torno al lenguaje: Bravo con sus inclinaciones anagramáticas de estirpe saussuriana, Ly con sus ideas acerca de la consideración de lo auto/bio/gráfico y su recelo hacia el concepto de “antipoesía”, y Champeau con el conocimiento riguroso de la lengua en la narrativa posfranquista y sus implicaciones escriturales, sin olvidar esa idea que me regaló de las “ficciones del yo” o “la construcción del mito personal” junguiano para entender mejor las modulaciones que se producen en el seno del sujeto lírico.

He ido reconstruyendo un mosaico de textos de la más diversa índole y de las más dispares épocas y tendencias literarias, e indagando todo lo que me ha permitido mi ubicación geográfica y personal, pues, por suerte, en estos tiempos y gracias al acopio documental de los repositorios académicos en la web, puede realizarse con cierta solvencia una tesis desde un páramo como en el que vivo. Así, mi gratitud se traslada también hasta el otro lado del Atlántico, pues si en los inicios el contacto con el lado francés de la filología me sirvió de despegue, el amerizaje ha tenido como faro a tres nombres imprescindibles en toda bibliográfica de Gloria Fuertes que se cite. La correspondencia electrónica con Margaret H. Persin, Reyes Vila-Belda y Pablo González Rodas ha sido tan gratificante como clave, pues revisaron el plan previo del trabajo y me brindaron sugerencias, tanto para mi ánimo como para el cuerpo del mismo. Pablo González Rodas, como se puede comprobar en un anexo final, tiene un

lugar especial entre estas páginas, pues es quien firmó y prologó la única edición existente de *Historia de Gloria*, y ha sido un referente humano por sus desinteresadas apreciaciones y contribuciones, ya que mantuvo una estrecha amistad con la poeta y escribió una tesina² (no publicada) sobre su vida y obra, y que me ha enviado cuarenta años después para que yo la conserve. En esa misma orilla, en el Mar del Plata, mi gratitud también para Verónica Leuci, cuya pasión por Gloria Fuertes queda patente en la abundante y sugerente bibliografía que ha generado sobre ella. En la cercanía, a la profesora Marina Jiménez por su exhaustiva corrección escritural y las valiosas intuiciones poéticas aportadas, y a Jesús Rivas por la traducción de la bibliografía en alemán. Cierro mi espacio para el agradecimiento con el nombre de Julio Santiago, quien me ha permitido reproducir uno de sus dibujos de Gloria en la portada, siamés de ella en la tierra y legatario espiritual de su obra, siempre generoso conmigo compartiendo sus libros y las vivencias que atesora, fruto de la amistad que mantuvo con la poeta durante sus últimos años de vida.

Por otra parte, he de incluir aquí la nómina de trabajos previos realizados en el seno del programa de investigación requerido para la tesis, y que se han ido incluyendo en diferentes sentidos a lo largo de la misma, bien como epígrafes concretos, bien como base para la teorización de otros. Me refiero con ello a algunas ponencias que se han ido sucediendo, y que comenzaron por el interés en Campoamor y sus huellas en la literatura actual

² De hecho, y aunque me vaya adelantando, quisiera matizar que este trabajo aún sigue siendo citado en las bibliografías, incluso en algún artículo que he leído recientemente, pese a que no se llegó a editar en España, y a que se lo considera erróneamente una tesis, cuando fue una especie de tesina o trabajo final exigido para la titulación tras unos cursos de literatura realizados por el autor en el Instituto de Cultura Hispánica en Madrid (origen de la actual Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo) con el profesor Emilio Miró en 1975.

("Genealogía de la otra voz lírica: de la voz frustrada de Campoamor al poema como género de ficción"³, 2015), y que continuaron con una serie de propuestas ya centradas en la autora: "Auto-Gloria Fuertes" (Université Bordeaux⁴, 2016), "Las ficciones del yo en *Historia de Gloria*"⁵ (Universidad de Córdoba, 2016), "Del casino a la calle: de la humorada de Campoamor al humor crítico de Gloria Fuertes"⁶ (2016), "En la biblioteca de Gloria Fuertes"⁷ (2017), y el artículo publicado en la revista indexada *Impossibilia* titulado "*Heterogloria: modulaciones del yo en Historia de Gloria*" (2017).

Finalmente, no existiría nada de esto que acaban de leer (y que leerán) sin el sustento que Pedro Ruiz me ha brindado en estos años, como profesor en el siglo XX, como director de tesis en el XXI. Su savia, apoyo e infatigable sostén han aportado vigor, rigor y permanencia a este trabajo.

Madre, familia de origen y creada, amigos que sabéis quiénes sois, siempre estáis conmigo, también en estas páginas.

³ Seminario "Las personas del poema: modulaciones de la lírica contemporánea" (UCO, mayo de 2015).

⁴ "Doctoriales Mérimée 2016": jornadas de estudio y formación de doctorandos. "La instancia autorial: metodologías de investigación".

⁵ Seminario "La (re)construcción del autor: discursos e identidades en torno a la modernidad" (UCO, mayo de 2016).

⁶ Congreso Internacional "Humor y crítica en la poesía hispánica" (UCO, noviembre 2016).

⁷ I Congreso Internacional de jóvenes investigadores "Estudios literarios: perspectivas actuales" (UCO noviembre, 2017).

CAPÍTULO I.
PARA UNA LECTURA DE GLORIA FUERTES

I.1. Estado de la cuestión: ¿por qué *otra voz?*, ¿por qué las poéticas?

Antes de iniciar la andadura de la investigación, he de exponer las líneas metodológicas que han guiado mi redacción final, que, como suele ocurrir, ha ido adquiriendo vida propia, alejándose progresivamente de la idea inicial hasta llegar a un estudio acotado a la obra fortiana.

Para conseguir mi propósito y que esta tesis sobre Gloria Fuertes convenza a mis lectores, decidí hacer pivotar mi estudio sobre una de las obras que considero esenciales en la carrera literaria de esta autora: *Historia de Gloria (Amor, humor y desamor)*⁸. A propósito de este poemario, hemos encontrado la opinión de la propia Gloria en una entrevista de Pamela Carmell –traductora de su poesía–, que citamos en su traducción al inglés tal y como se publicó en *The American Poetry Review*:

Certainly I have evolved. Certainly I have some very good poems from twenty years ago, but I'm sure that, in my last book *La Historia de la Gloria*, which I think is my best, I've experienced a tremendous evolution (1991: 5).

La obra fue publicada en 1980, inmediatamente después de su conocida compilación de libros de poemas *Obras incompletas* (1975). A pesar de que los estudios críticos sobre la obra de Gloria Fuertes se suelen construir espigando

⁸ Puesto que esta obra será citada con frecuencia, me limitaré a hacerlo mediante la sigla *HDG*; la edición manejada es la 6ª (1994). Cuando recurra a otros poemarios, especialmente a la compilación *Obras incompletas* (1975) y a su prólogo, elaborado por la propia autora, la citaré como *OI* (5ª edición, 1979). Así, cualquier poema que pertenezca a otro libro anterior a *HDG* será citado a través de ella, excepto *Isla ignorada* (1950), que no está incluida en este tomo y que ha sido publicada por Torremozas (2007). No obstante, y cuando sea oportuno y siempre con voluntad de guiar al lector, se citará el título del libro en concreto y su fecha de publicación. Su último poemario editado en vida, *Mujer de verso en pecho* (1995), será identificado como *MVP*.

textos a partir de sus tres libros fundamentales considerados “para adultos”, he estimado necesario amerizar en una sola obra. Y pronuncio este verbo porque por donde vamos a navegar es un mar donde fluyen infinitos versos canalizados a través de un haz heterogéneo de géneros y voces. Quizás se deba advertir al lector que, para acercarse a este mundo poético tan particular, el verbo leer ha de ser tomado es su raíz etimológica: “escoger”. Partamos de una reflexión que hace Gil de Biedma en el “Prefacio” a *Compañeros de viaje* en 1959:

Muy pobre hombre ha de ser uno si no deja en su obra –casi sin darse cuenta- algo de la unidad e interior necesidad de su propio vivir. Al fin y al cabo, *un libro de poemas no viene a ser otra cosa que la historia de un hombre que es su autor*⁹, pero elevada a un nivel de significación en que la vida de uno es ya la vida de todos los hombres, o por lo menos –atendidas las inevitables limitaciones de cada experiencia individual– de unos cuantos entre ellos (2006: 54).

HDG está porticada por un exergo propio (y no por citas ajenas) que nos catapulta a esa afirmación rotunda de Biedma que indica que tras la cortina fictiva que implica el proceso escritural surge esa historia del autor, pero elevada a la esfera de lo universal y transmutada en poesía:

*No me importa que todos os deis cuenta
de que esto que os cuento
me ha sucedido.*

G.F.

Es inevitable, por otra parte, explicar las motivaciones de esta tesis, cuando el siglo XXI está más que rodado y los poetas tienen todos los parabienes que los honran: críticos pendientes de sus publicaciones, premios de todo rango e índole, miríadas de fans (a pesar de que el género poético

⁹ La cursiva es nuestra.

siempre haya sido considerado como “marginal”, lo poetas no lo son), espacios en blogs, radios, revistas, cientos de artículos críticos y tesis, que son fácilmente rastreables por los repositorios webs¹⁰... Quizás hubiera sido más poéticamente correcto decantarse por otro u otra poeta vivo o muerto. Y es que las jerarquizaciones siempre indican privilegios, ya lo recordaba Hélène Cixous en *La risa de la Medusa*, y en las escalas canónicas, que disecan sin pudor las historias literarias de muy distinto signo, incluir a Gloria Fuertes es prácticamente imposible y, si se hace, solo unas breves líneas bastan para cumplir con su memoria.

Aún hoy, y después de aquel 2017 en el que parecía que cada ciudadano se echaría a la calle a comprar ejemplares de la poesía “para adultos” de Gloria Fuertes, me sigo preguntando por qué no la leemos como merecen sus versos, por qué se alaba la brevedad sangrante de Alejandra Pizarnik o la fuerza atávica de Sandra Cisneros cuando proclama “Ím a macha” (“Loose woman”), y Gloria Fuertes aún no es adecuadamente leída. Y puedo dar fe de la extrañeza que causa nombrarla, porque he visto algunos gestos que delatan el pudor ajeno cuando he afirmado que mi tesis se centra en la poesía de Gloria Fuertes.

En este sentido, Ernesto Sábato aludía a que “El poeta tiene la necesidad de revitalizar el lenguaje gastado primitivizándolo” (1970: 99), y este verbo bien puede introducirnos en la obra de Fuertes: “primitivizar”. Si buscamos el sustantivo “primitivismo” en el *Diccionario de la Real Academia Española*,

¹⁰ Es indudable que la poesía está de moda, y a ello han contribuido indudablemente las redes sociales y la difusión cultural ligada a los espectáculos masivos como encuentros, recitales, ediciones limitadas de libro+cd y todo un mundo de marketing y subvenciones a los pies de la poesía, que incluso llena estadios como el Wizink Center de Madrid, siempre que sea un poeta milenario el que “actúa”.

encontramos la siguiente acepción: “tosquedad, rudeza, simplicidad”. A ello le deberíamos añadir otras sugerencias connotativas como “inocencia”, “candor”, “sencillez”. Parece que sus versos están condenados a la esfera de “lo primitivo”. Nadie duda hoy en día de que las pinturas rupestres de la cueva de Altamira son una representación extrema de la belleza. Pero ser “primitivo” en el siglo XX es síntoma de involución¹¹.

Y siguiendo con la metáfora plástica, sus versos siempre se me antojan como una extraordinaria mezcla de los cuadros de Chagall y los grafitis de Banksy. Una paleta versal que emerge entre el colorido naif, la ternura y el compromiso con la realidad, con niños y adultos que muestran su vulnerabilidad en trazos sorprendentemente actuales y vivos. Y siguiendo con el cotejo de artistas plásticos, una figura como Morandi podría ser el arte un correlato de Fuertes en poesía, el prototipo de artista encasillado (este por sus aparentes bodegones plasmados con simpleza), sin profundidad en su trazo ni técnica.

Para conseguir este golpe de efecto, la poesía de Gloria Fuertes recurre a un luminoso conjunto de alteraciones lingüísticas, malinterpretadas por unos como un exceso de infantilismo, estudiadas por otros con avidez sesuda. Y, de nuevo con Sábato, creemos que sus versos forman parte de esa extraña

¹¹ En esta línea interpretativa, citamos la opinión de un artículo ya clásico en la bibliografía de Fuertes, que aporta una visión similar a la expuesta:

El sueño de ingenuidad y de primitivismo presente en muchos escritores y pintores modernos, se cumple de mejor manera en Gloria Fuertes, que ha sabido recuperar más que nadie una visión espontánea de la realidad, que ha sabido recoger la tradición de la literatura medieval, que ha sabido ver la pintura y el grabado en sus excursiones a los museos de Madrid, que ha logrado por fin remedar las figuraciones del arte popular con un tono inusitado y moderno (Benítez, 1980: 33).

literatura que ha nacido para recrear de nuevo la lengua y huir de las abstracciones, recurriendo a la más cotidiana como templado instrumento de comunicación sin que le falte el aliento artístico.

En este sentido que estamos apuntando, nos encontramos con una poesía que podría ser la otra cara de la indagación juanramoniana: si uno se afana en la búsqueda dolorosa de la palabra exacta que funda una nueva realidad deificada por el poeta, la poesía de Gloria es un hallazgo y una perplejidad ante la vida y su yo más cotidiano, donde el lenguaje está al servicio de la vida y no del *ego*. Una poesía que tiende puentes y no se enquistada. Ella misma lo explica con claridad en su poemario *Sola en la sala* (1973), muy cercano al tono, motivaciones, temas y logística poética que encontraremos en *HDG*:

Por fin,
ya no destrozo la Poesía:
me gusta más la violada realidad
que la santísima pureza juanramoniana

(*OI*, p. 332)

Esta apreciación sobre ambas obras la compartimos con Cano, quien advierte que “el ciclo de poesía, al modo de diario íntimo iniciado por Gloria en *Sola en la sala*, se continúa e intensifica con *Historia de Gloria*” (1984: 150).

No hay realidades nuevas en la poesía de Gloria, pero sí encontraremos la realidad tamizada con el filtro de una pluma inconfundible.

Por otra parte, en algunos epígrafes de esta tesis transpira la idea de Benveniste de que “somos sujetos porque hablamos” (el sujeto poético y su consecuente discurso) y que “la escritura es una forma secundaria del habla. Es el habla transferida del discurso a la vista” (2014: 144). Y es que los versos de

Fuertes mantienen un constante pulso con la oralidad, y, aunque los mortales no hablamos como ellos muestran, su dicción poética contiene la impronta de lo oral como un dique a punto de estallar.

Tras esta escueta presentación de la obra de Fuertes, quisiera continuar con una reflexión que brindará al lector algunas motivaciones de la tesis. Es importante destacar que comenzó a pergeñarse en la forma en que hoy la podemos leer en marzo de 2016, casualmente unos meses antes de que el centenario de Gloria Fuertes diera su pistoletazo de salida oficial el 13 de marzo de 2017 en el Ateneo de Madrid con el lema de “Poeta independiente”, y cuyos fastos se dilataron durante casi todo ese año. ¿Por qué destacar este eje cronológico? Porque constituye un cronotopo –en el sentido más literal del término– esencial para nuestro estudio. Su centenario discurrió, en muchos sentidos, dentro del paradigma de cualquier otro evento de esta índole, pero con una interesante diferencia: el denodado interés que se tuvo, desde las instituciones que lo auspiciaron, en que Gloria Fuertes renaciera de sus cenizas de poeta infantil transmutada en un fénix de poeta de calado. Hubo incluso plumas prestigiadas por la prensa que ofrecieron su palinodia pública, como Elvira Lindo, que recordó la tibieza con que trató a la autora cuando escribió sobre su muerte¹².

A este intento de entronización como poeta “seria” coadyuvaron algunas contribuciones valiosas, casi siempre de la mano de la fundación que lleva su nombre. Cabe destacar entre ellas las exposiciones celebradas en el madrileño Centro Fernán Gómez (con catálogo de lujo incluido) y en la Biblioteca Nacional,

¹² La lectura contrastada “Los peligros de la celebridad” (1998) frente a “Sabe a Gloria” (2017) muestran la aseveración expuesta.

titulada *El verso libre* (con una recopilación de las primeras ediciones de sus obras y una selección crítica). A la primera (si alguno de mis lectores la visitó, convendrá conmigo en ello) pocos reparos se le pueden poner, pues se forjó con bastante mimo y con un enorme caudal de materiales personales de la autora, configurando una cartografía humana y poética excelente. De la segunda, en cambio, me pareció curioso que fuera situada en la antesala¹³ del Salón de Lectura de la Biblioteca, lo cual me sugiere una metáfora de su propia obra: su ubicación fuera de los núcleos académicos, de las salas oficiales. Gloria, según se colige, ha de ser leída en una antesala, en el prelude de lo que está establecido, compartiendo entorno canónico con el resto de autores (y autoras), pero desde la orilla.

Su trayectoria poética, por tanto, se nos presenta como una paradoja a veces irresoluble, una tensión muy cernudiana entre realidad y deseo: la realidad de un ser independiente y libre, pero con el irrefrenable deseo de estar dentro de la historia literaria y que se la valore por su poesía “para adultos”.

Desde el punto de vista bibliográfico, rescato dos trabajos publicados al calor del centenario: *Gloria Fuertes: poesía contra el silencio. Literatura, censura y mercado editorial (1954-1962)* de Reyes Vila-Belda y el *Dossier* que le dedica la revista *Prosemas* coordinado por María Payeras Grau. Amén de ello, es fácilmente rastreable una infinidad de artículos y espacios radiofónicos que le fueron brindados en blogs y publicaciones digitales conmemorativas, en periódicos y revistas digitales y formatos más tradicionales.

¹³ A pesar de no ser un espacio insólito para exposiciones, pues era frecuente su uso con este fin hasta la habilitación de la Sala de las Musas.

Otra de las estrategias de (re)consagración se llevó a cabo desde una institución de solera, como la Complutense y sus afamados cursos estivales, con uno monográfico organizado por Marcos Roca y titulado “Gloria Fuertes en su centenario: la poeta de los poetas” (17-21 de julio de 2017). Se trataron aspectos como la censura (Reyes Vila-Belda), el humor (Pilar Monje Margelí) o la religiosidad (Ana Rossetti). En la presentación del organigrama del curso se explica:

La obra de Fuertes aporta a la poesía contemporánea una visión distinta, muy particular, fruto permanente de una posición ética e insumisa ante una sociedad injusta que pretende transformar.

Partiendo de esta afirmación, es obvio que el lugar de la poeta que se quiere destacar en nuestras letras para Gloria Fuertes es el de la "insumisión" y su condición de “poeta social”. Ello conecta con la imagen que se ofrece en los otros eventos en la que la presentan como poeta “independiente” o “libre”, dejando patente su substancia marginal, en el más amplio sentido del término, pero que, pese a ello, se convirtió (en palabras de José Hierro) en la “poeta de los poetas”. No obstante, frente a esta línea que se impone, mi lectura de Fuertes se distancia de la idea de que su aportación a la poesía contemporánea se identifique con el marchamo de "poeta social". Y ha sido esta marca (en el amplio sentido del término) la que ha propiciado, junto con la de “postista” y, por supuesto, la de autora infantil, un extraño e incómodo encasillamiento que ha enfangado su recepción. En definitiva, a través de esta investigación me propongo hacer una relectura de esas etiquetas, fácilmente observables en la obra que hemos seleccionado, por ser emblemática de su estilo y encauzar una

serie de consideraciones de cara a una posible (re)ubicación en el seno de la historia literaria española.

Ello también está motivado por la pluralidad y disparidad de la crítica, que la sigue definiendo con otras tantas y disparejas fórmulas que al final queda desdibujada, y no ayuda a configurar un tapiz de líneas e hilos firmes y definidos que propicien un acercamiento a su obra sin ataduras ni prejuicios.

Para la revisión del panorama crítico existente, en el que he ido indagando en la medida de mis posibilidades y sin pretensiones de estricta exhaustividad, creo que la brújula debe apuntar a dos artículos esenciales (distantes en el tiempo, pero extraordinariamente complementarios) que ayudan a visualizar las líneas de investigación que han seguido los mejores trabajos sobre Gloria Fuertes y su poesía. El primero de ellos es el de Brenda Capuccio (“Gloria Fuertes frente a la crítica”, 1993) y el otro, el de Reyes Vila-Belda (“La contradictoria recepción de la poesía de Gloria Fuertes”, 2017b). En el más reciente, la profesora reflexiona sobre los problemas que aún plantea su poesía en ciertos ámbitos académicos de nuestro país, paradójicamente, mientras que en Estados Unidos se da por sentado desde hace décadas que es una poeta “estudiable” y loable¹⁴, cuya faceta de autora infantil ha perjudicado su recepción global, algo que no ocurrió con otras figuras femeninas, como, por ejemplo, Ana M^a Matute (Marco, 1998)¹⁵. El de Capuccio ya estaba parcialmente

¹⁴ Si se dedica una mirada a la bibliografía incluida al final sobre la autora, se perciben los títulos de algunos de los numerosos artículos que se han generado desde las universidades norteamericanas y a los que he podido acceder.

¹⁵ En otros países, como constata Vila-Belda, esta dedicación a la literatura infantil no es un obstáculo; pone como ejemplo al autor Theodor Seuss Geisel (Dr. Seuss) y sus historias absurdas y fónicamente lúdicas, algunas de ellas adaptadas por Fuertes para TVE, que gozó de prestigio en las letras estadounidenses (2017:45). A ello se pueden añadir otros ejemplos de autoras infantiles de gran relevancia en sus respectivas tradiciones literarias, como la alemana Ursula Wölfel (1922-2014)

incluido en el panorama crítico que realiza en el capítulo I de su tesis doctoral (1988: 28-63), donde ofrece una revisión rigurosa de la recepción de la obra fortiana tanto en España como en Estados Unidos entre las décadas de los 70 y los 80, citando las antologías (Carmen Conde, Luis Jiménez Martos, Batlló, Gustavo Correa) e historias literarias en las que fue incluida (Max Aub, Torrente Ballester, González Muela), con disímiles apreciaciones de su obra, pero donde casi siempre aparece tocada con un barniz de medianía. Admite la autora el viraje que se produce en su estimación a partir de la antología y estudio de Francisco Ynduráin (1970) y los consiguientes artículos en *Ínsula* de la pluma de Emilio Miró (1966, 1970 y 1973)¹⁶; en Estados Unidos destacan los imprescindibles estudios de Rubén Benítez (1980), Andrew Debicki (1982) y Margaret H. Persin (1982 y 1987). Advierte ya la autora que se la ha estudiado desde un punto de vista “ecléctico”, aunque esa ausencia de enfoques concretos para el estudio de su obra se irá amortiguando en años posteriores, especialmente al calor de las tendencias críticas feministas (y de la tesis de la propia Capuccio), pues surgirán una serie de trabajos sobre esa dualidad marginal que genera su condición de mujer bajo el franquismo y en el seno del propio canon (de grueso filón androcéntrico). Entre ellos cabe citar los de Acereda (2000 y 2002) y otros trabajos críticos que concretaré en su epígrafe correspondiente (“*Mujer libro*”: de lo femenino en Gloria).

o la argentina M^a Elena Walsh (1930-2010), con la que existen evidentes similitudes, como se puede comprobar en el cotejo que realizan Muñoz y Naranjo (2015).

¹⁶ El artículo de 1966 es una reseña de la obra de Fuertes junto a la de Dionisio Ridruejo y Félix Grande.

Otro nutrido grupo de artículos, según apuntamos, tienen como núcleo su vinculación con lo que genéricamente podríamos agrupar como su compromiso social, el pacifismo y su consideración, por ende, como poeta social, destacando los de Bellver (1978), Cooks (2000), Solís (2003), Lorenzo Arribas (2011), Benson (2012) y Gómez Yebra (2017). Otros aspectos privilegiados por la crítica son el humor (con su retórica particular mediante estrategias como la parodia y la ironía) y las implicaciones poéticas derivadas de su autoinclusión nominal en los poemas. De lo primero son reseñables los de Cano (1974), Rogers (1981), el imprescindible de Margaret H. Persin (1987) y el estudio de Browne (1997), la exhaustiva tesis monográfica de Monje Margelí (2005), el artículo de Lecointre (2011) y los de Leuci (2015 y 2017). La argentina encabeza la producción crítica más reciente sobre el estudio del nombre propio de Gloria Fuertes en su poesía, a lo cual me referiré en el capítulo correspondiente, y sus conclusiones pueden leerse en *Poetas in-versos: ficción y nombre propio en Gloria Fuertes y Ángel González* (2018), sin olvidar un buen número de publicaciones (2010, 2011, 2014a y 2014b) previas a su tesis doctoral (2014c) y que sirvieron de esqueleto al citado volumen. Esta cuestión, que genéricamente podríamos definir en términos de “autorreferencialidad”, en conexión con las diversas modulaciones del sujeto lírico y la cuestión autobiográfica, ha motivado los trabajos de Morris (1991), Acereda (1999), Frau (2001), Gómez-Joines (2002), Ten Hacken (2007), Arsova (2008), Sherno (“Autobiography and Art”, 2001: 19-45), Rosal Nadales (2013a), y Di Leonardo (2015). Los autorretratos poéticos han sido el objeto de estudio en las tesis de Arsova (2008) y Fernández-Caro Williams (2014), una considerándolos

instrumento expresivo privilegiado del sujeto femenino y la más reciente, desde una perspectiva lacaniana y freudiana. Por último, añadiré dos sugerentes aportaciones que toman como punto de partida el comentario de poemas concreto a partir del motivo intermedial de la écfrasis: el de Margaret H. Persin (1997) y el de Reina Ruiz (2003).

Tras examinar el año del centenario y la marea crítica esencial¹⁷ revisada a modo de *travelling* bibliográfico, creo que la intrahistoria de mi argumentación queda apuntalada y puedo exhibir mi pretensión argumental, que fue engendrada por la conjunción de ambos. Varias y dispares son las preguntas que me surgieron: si por un lado observé la carencia de literatura en nuestro idioma que posibilitara una abierta y ajustada visión de las claves y los elementos esenciales que configuran su poesía, por otro, muchas de las obras que los abordan están en inglés y/o son poco accesibles para un buen número de lectores o estudiantes¹⁸. A ello añadimos la escasez de tesis que hayan profundizado en la autora en nuestro país; así se puede comprobar en Teseo, donde solo se registran las de García-Page (1988) y la ya mencionada de Monje Margelí (2005)¹⁹. Pese a todo este entramado crítico, nos situamos ante una

¹⁷ Mención aparte requería la nómina de antologías en las que la autora ha sido incluida, lo que implica un enorme capital simbólico para la misma, pues ello obviamente significa ser una autora prestigiosa (y prestigiada) por el canon. Para ello remito a la web de la Fundación Gloria Fuertes: <http://www.gloriafuertes.org/index.php/bibliografia-antologias>.

¹⁸ Dos son los monográficos dedicados a Gloria desde universidades estadounidenses que ofrecen un valioso y completo panorama de su poesía. El de autoría exclusiva de Sherno (2001) y la compilación de estudios críticos editada por Margaret H. Persin (2011).

¹⁹ Todo ello indica que el interés que despierta la autora en aquellas tierras es indudablemente mayor que en España, aunque, como me indica Reyes Vila-Belda en un correo personal, en Estados Unidos hay más artículos y capítulos de libros publicados sobre Fuertes que tesis doctorales sobre su poesía. Esto se debe a varios factores, entre ellos, a que desde hace unas décadas se está produciendo un cambio en los estudios hispánicos de este país, y los alumnos se están especializando en literatura latinoamericana, más que española. Es lógico por la proximidad y la influencia de culturas, mientras que antes, había una notable preferencia por España. Y cuando predominaba el interés por nuestra literatura, era impensable hacer una tesis sobre Fuertes, eso era poco serio..." (12/01/2021). Y si allí

poeta cuya excelente difusión no se corresponde en absoluto con la cantidad y calidad de estudios que se le han dedicado (Payeras Grau, 2008, 2012 y 2013).

A estas evidencias críticas, se ha de sumar lo que constituyó la primera semilla de mi interés por doctorarme: la poesía de Ramón de Campoamor como germen de algunas poéticas actuales. De hecho, la lectura del prólogo de Montolí (1996) a una antología del ovetense, las palabras de García Martín (1994) en el monográfico de *Ínsula* y especialmente la *Poética* (1995) del propio autor me condujeron al terreno de la reflexión sobre la presencia de esa “otra” voz poética cincelada con la propia de la calle, de raigambre prosaica, y que iba salpicando numerosos poemarios célebres y celebrados del siglo XX sin que se haya reparado demasiado en este hecho. A partir de ahí, y buceando en autores y autoras que pudieran ejemplificar este (re)descubrimiento, me encontré con Gloria, que estaba ausente –como de costumbre– entre la nómina de poetas (todos hombres) citados por García Martín: de Unamuno a Jaime Gil de Biedma, pasando por Luis Alberto de Cuenca, Carlos Marzal, Jon Juaristi y Javier Salvago. Indicaba con acierto García Martín que, “aunque el tema está aún por estudiar, del análisis pueden surgir sorpresas” (1994: 30). Y muchos años después, poco se ha indagado aún al respecto, a excepción, creemos, del binomio Campoamor/Juaristi (Olay, 2016). La poesía de la experiencia, entre cuyos “hallazgos” se encontraba la plasmación de la lengua cotidiana, se alejó explícitamente del burgués y caduco Campoamor, reivindicando con fuerza que

se considera “poco serio”, aquí no lo es mucho más, como ya he comentado, aunque progresivamente, y en parte gracias a la revalorización de muchas autoras por el empuje de los estudios del sujeto femenino, se va tomando con más naturalidad. Aunque, insisto, en que Gloria sigue especialmente estigmatizada.

ellos bebían de otros manantiales, aspecto en el que me detendré al reflexionar sobre “la otra” genealogía.

Dicho esto, cabe desplegar una explicación genérica de los bloques en que ha sido dispuesto este edificio, pues conforman un paisaje global, y bien podrían ser leídos de manera independiente, aunque tienen algunas zonas habitables comunes. Tras esta necesaria primera parte introductoria, he troquelado tres bloques que ofrecen los aspectos que he considerado más señeros para la propuesta que brindo de Fuertes, con diversos puntos de apoyo: el “sujeto”, sus poéticas y la confluencia de ambos en la afirmación de que existe esa “otra voz” poética que ella representa con su obra y que pudo ser rubricada por Campoamor, con quien iremos manteniendo un diálogo progresivo a lo largo de la tesis.

En el primer bloque ofrezco un trazado del sujeto literario a través de algunos aspectos clave en su conformación profesional y humana, especialmente en lo relativo a su condición de poeta-mujer, enriqueciéndolos con otras facetas menos comunes, como la aceptación de esta veta de la senectud en su obra y su imagen de sujeto lector. Asimismo, incluyo unas reflexiones acerca de su ubicación en el seno de los estudios literarios y los múltiples errores con que me he ido topando al estudiar su obra para ir limpiando un poco el follaje del lugar que ella ocupa. Además, valoro su labor como profesora en Estados Unidos, así como su frecuente participación en actos poéticos y culturales, en entrevistas, que la obligaban a estar atenta a la difusión pública de su concepto de la poesía, a lo que añado –como mostraré en otro de los epígrafes– una reflexión sobre su biblioteca personal que ayuda a

dibujar un perfil profesionalizado de la poeta que se suele omitir en sus apuntes biográficos²⁰.

En el siguiente capítulo me he centrado en lo que he denominado las poéticas. ¿A qué me refiero con ello y por qué nado desde de la orilla del plural? Sencillamente porque nos valemos del concepto en el sentido de “regulación” y, además, nos provee de un andamiaje por el que poder peregrinar a través de cualquier estudio de poesía mínimamente serio (o con intención de serlo). En palabras de Jaime Gil de Biedma, al que volveremos en más ocasiones en estas páginas, las poéticas equivalen a:

disquisiciones sobre la esencia, naturaleza y función de la poesía, así como todo lo referente a la actividad poética –‘arte poética’– propiamente, pero en un sentido más amplio que el que le daba la antigua preceptiva, y que puede abarcar desde la manera de tratar las palabras y de enfrentarse con el poema hasta el examen de los procedimientos más aptos para lograr la concentración necesaria en la faena creadora. Finalmente, vienen también a incluirse, como por extensión, una serie de discusiones acerca del poeta, su peculiar modo de ser y su personalidad social (1980: 33).

Por ello, esta tesis pretende ofrecer una línea de interpretación de valor sistémico sobre la poesía de la autora a partir de un volumen que considerado emblemático de su voz en plena madurez: *Historia de Gloria. Amor, humor y desamor*²¹. La pluralidad de las “poéticas” en la poesía fortiana también entronca con otro de los propósitos de estas páginas: reflexionar sobre la genealogía y consumación de “otras poéticas”, que ella representa a la perfección y que han sido analizadas aislada o puntualmente, pero no como un

²⁰ Las referencias biográficas de la autora se multiplican por la red, y no cesan en su acumulación de errores. Por ello, me he permitido ofrecer un cuadro cronológico como anexo con la intención de pulir su silueta biográfica.

²¹ No sé si una feliz coincidencia, pero una antología de la poesía de Campoamor, publicada en el año del centenario de Gloria, se titula *Humor, amor y filosofía*.

fenómeno de conjunto que muestre de manera panorámica los rasgos de su arte poética particular²². Así, la obra poética de Fuertes es clave para la configuración de una genealogía de la voz lírica que en nuestras letras se puede establecer a partir de los postulados de Campoamor, pese a que se han hecho lecturas contrarias al respecto.

Estoy de acuerdo con Jorge Guillén en que “a la poesía de un gran poeta corresponde siempre una poética más o menos organizada y formulada, un punto de vista general sobre la obra ya hecha o por hacer” (*apud* Pozuelo Yvancos, 2007). Y es que en el momento escritural en que nos centramos, Fuertes pergeña una multitud de reflexiones metapoéticas y una cincelada visión de su propio quehacer versal, de lo que se deduce que tenía muy presentes ambos conceptos. Tras haberla leído con esmero, empecé a percatarme de ese andamiaje al que me he referido, y que se sostenía en sólidos puntales que figuraban un mundo poético organizado y estructurado, y que he articulado en cinco bloques fundamentales: el compromiso con la realidad, la oralidad, la brevedad, el prosaísmo y sus implicaciones y las ficciones del yo. Aunque algunos de estos aspectos han sido estudiados o tocados por los críticos, he ofrecido mi visión y sistematización, siendo matizada oportunamente con los estudios previos que he podido consultar²³.

²² En el artículo *Apuntes sobre la poética de Gloria Fuertes* (Gómez Yebra, 2014) el autor hilvana sus “apuntes” sobre los versos de la propia autora, pero su visión de la “poética” que indica el título, dista mucho de nuestra propuesta. En esas notas ofrece un repaso a la vida, los temas, las ideas sobre la poesía de Fuertes, como una semblanza genérica y no un estudio filológico: su infancia, su vida en el colegio, sus primeros trabajos, sus vivencias de la guerra, sus preocupaciones sociales y en concreto su antibelicismo, su vinculación al postismo o su vocación de poeta.

²³ Hemos de aclarar en este punto que, pese a la interconexión que nos ofrecen algunas webs de repositorios, hay bastantes títulos de la bibliografía de Gloria Fuertes a los que no he podido acceder, especialmente porque han sido publicados en medios de difusión en Estados Unidos.

Releyendo a Margaret H. Persin encontramos una pista que nos ha afianzado la teoría de la “otra” voz en nuestras letras, pues avala la existencia de esa “otra” corriente que difiere del paradigma romántico-simbolista y heideggeriano (Perloff *apud* Persin, 1981: 42), donde la palabra es un signo fiable de comunicación y el poeta su máximo valedor. Y en esta contracorriente o corriente subalterna es donde recuperaremos a Campoamor²⁴ y sus hallazgos y lo hermanaremos con Fuertes, pues no ocultan, ni en la teoría ni en la práctica, el gusto por lo conversacional, rasgo indiscutible que alcanza a poetas como Gil de Biedma y hasta la estela de la experiencia.

Campoamor, deslastrado ya por múltiples estudios que lo atestiguan, supone un paso decisivo en el despojamiento de los excesos verbales románticos y el progresivo acercamiento de la lírica a unos cauces temáticos y formales que vislumbran, indudablemente, una vía hacia la modernidad. Y para el estudio de esa vía hemos de detenernos previamente en el complejo concepto de “realismo”, aun sabiendo que nos puede llevar al escurridizo terreno de la divagación. Por ello, y para evitarlo, hemos de precisar que el realismo que atañe a esta investigación es aquel que afecta a la consolidación de las voces líricas contemporáneas en relación con una nueva forma de afrontar el fenómeno lírico que surge, según he observado, en el siglo XIX, y que se ha pasado por alto debido a la innegable y sólida impronta de las *Rimas* de Bécquer, de quien casi nadie duda (excepto voces críticas como Silver, 1996)

²⁴ “Campoamor no ha sido estudiado aún como es menester. (...) Durante cincuenta años no hemos hecho más que repetir mecánicamente todo lo que aprendimos contra Campoamor, dándolo por bueno. Este desinterés y esta inercia están justificados en gran parte: ¿Qué curiosidad podía ofrecer lo que pensara sobre la poesía un poeta cuyos versos empiezan por invitar a abandonar la lectura apenas comenzada?” (Gaos, 1969: 182-183).

que es el gran eslabón, después de Góngora, que conduce a la modernidad de la lírica hispánica, tal y como se entiende en el panorama interpretativo actual. En este sentido, la poesía de Ramón de Campoamor tiene bastante que aportar, por mucho que al lector posmoderno le parezca un amasijo de ripios más o menos bien articulados y un conjunto, si se mira con atención, de refinados e hipotéticos paratextos poéticos o de epigramas de salón de té.

Efectivamente, la poesía de Campoamor hunde sus raíces en la realidad, y es precisamente esta actitud, situada en el vórtice de la revolución becqueriana, otra línea realmente moderna que llega hasta buena parte de la poesía contemporánea, y que se ha ignorado por completo o simplemente se ha intuido en algunos estudios tangenciales. Y si el término de “poesía realista” no es muy utilizado por la crítica (lo consideran más adecuado para la novela), sí que podemos admitir que este marbete conecta con un ideal de poesía que hunde su fondo y su forma en la realidad y, como tal, es susceptible de ser denominada así. Una poesía cuyo epicentro es la realidad ordenada y regularizada racionalmente y que huye de lo quimérico y las ensoñaciones, por un lado, y de lo exclusivamente subjetivo, por otro.

Reconstruyendo el panorama conceptual en torno al realismo advertimos que el concepto se amalgama con el siglo, vinculándose estrechamente al género novela, como ya hemos anotado. Pero ¿qué nos interesa de ese realismo para entender la poesía de Campoamor y su proyección posterior? Pues el hecho de que se alza como representante de una lírica esquivada, que conecta con lo prosaico y la narratividad. Y en este sentido, el distanciamiento del narrador que se aprecia en aras de la búsqueda de lo real es propio también de la poesía

de Campoamor, y por ello, creo, es indicativa de esa otra modulación del yo que se aleja por completo del sustrato idealista hegeliano, y así lo plasma en los versos de “La santa realidad”:

¡Inés! Tú no comprendes todavía
el ser de muchas cosas.
¿Cómo quieres tener en tu alquería,
si matas los gusanos, mariposas?
(...)
¿Por qué hacer a lo real tan cruda guerra,
cuando dan sin medida
almas al cielo y flores a la tierra
las santas impurezas de la vida?
Mientras ven con desprecio tus miradas
las larvas de un pantano,
el que es sabio, sus perlas más preciadas
pesca en el mar del lodazal humano.
Tu amor a lo ideal jamás tolera
los insectos, por viles.
¡Qué error! ¡Sería estéril, si no fuera
el mundo un hervidero de reptiles!
(...)

(“La santa realidad”, 1996: 209-210)

La “santa realidad” se nos presenta como una dualidad paradójica, pues no puede ser de índole divina “mar de lodazal humano”, y se convierte en el paradigma de la verdad. La confianza en lo real y lo palpable es necesaria para la cosmovisión burguesa, fuertemente marcada por una especie de “metafísica materialista”. Sus poemas están más cerca del “monólogo dramático” (Langbaum) que de la narratividad en verso, pues rompe con frecuencia con la convención subjetiva de la identificación del yo poético con el autor, lo que lo acerca a la poesía contemporánea más de lo que a muchos gustaría admitir; incluso podría ser de interés para la multitud de críticos que actualmente abundan en la denominada “autoficción” poética. En diálogo intertextual, Gloria Fuertes retoma esta idea y la elabora sin tapujos:

LA HERVIDA REALIDAD

Manjar de dioses,
hervida realidad,
yo la prefiero,
a la mentira de la dulce alondra.
La cruda realidad
venga a mi pecho
que la herviré en mi horno
horas y horas
hasta dejarla tierna y aparente.

Hervida realidad
herida tenue
caricia al fin,
maestra, hermana, rosa,
-aunque te pinche es de verdad-.

Lo otro, la imaginada fantasía,
¡mentira pura!
(sólo salvable en un chiste de risa
o en un cuento de niños).

(HDG, 250)

Volviendo a Fuertes, es indudable que leyó –y bastante bien– a Campoamor, cuya huella se vuelve a filtrar en poemas como este:

DOMESTICAR AL DESTINO

Domesticar al destino.
Amaestrar el deseo.
Coger cariño a la realidad
trabajar para embellecerla
hasta extraer el zumo
exquisito que posee
-la realidad-,
la puta realidad
siempre más santa
que la hipócrita fantasía.
Y lo afirma y firma un poeta.

(HDG, p. 247)

Fuertes guiña un verso al final de su poema para el avezado lector, pues esa firma y su afirmación contienen el apellido Campoamor y no solo el suyo propio. Los mimbres intertextuales con que han sido hilados estos versos son innegables, y el resultado muestra el dialogismo entre tintes culinarios: si uno hierve la realidad en su horno, otra le extrae el zumo. Más adelante retomaremos esta idea para reflexionar sobre esta otra cara de su producción literaria y las consecuencias poéticas que tuvo en su consideración filológica. Y aquí emerge de nuevo Gil de Biedma, para quien, al igual que para Campoamor, el poema sería la “invención” de esa relación (en el sentido etimológico de la palabra) entre la realidad y el poeta como individuo:

Creo que con esta queda claro que mis versos no aspiran a ser la expresión incondicionada de una subjetividad, sino a expresar la relación en que ésta se encuentra con respecto al mundo de la experiencia común (Provencio, 1988: 119).

Es preciso preguntarse qué legado poético hemos podido rescatar entre las ruinas de aquella sociedad burguesa, detestada por las generaciones siguientes y de la que, presumiblemente, no había nada positivo que retomar. Ello nos lleva a otro de los argumentos que esgrimimos a favor del ovetense: la llegada a la modernidad por el camino de la renovación del lenguaje por la vía del prosaísmo y la huida de la artificiosidad verbal.

Si volvemos a la cuestión que nos planteamos inicialmente, qué es la realidad, podemos formular otras al hilo de la misma: ¿qué realidad es la que se representa en la poesía?, ¿cómo se accede a ella?, ¿cómo se representa en el poema? Creemos que la vía de plasmación no es otra que la “naturalidad” del

lenguaje. Y es en este punto donde radica la mayor aportación de la poesía de Campoamor, quien deja patente sus deseos de renovación desde sus inicios como poeta, planteándose una lengua poética natural, antirretórica y desprovista de afectación. Así, sus “doloras” serán intentos de recrear un drama tomado de la realidad, sus “pequeños poemas” se caracterizarán por el tono narrativo sustentado en un argumento y un desarrollo de tono coloquial, y las “humoradas” pivotarán sobre lo epigramático y la sentenciosidad.

Campoamor es, por tanto, una figura clave en ese proceso de búsqueda de un nuevo lenguaje que diera cabida a la realidad. Tras sus inicios notoriamente románticos (*Ternezas y flores* de 1840 y *Ayes del alma* de 1842), se alejó de esta tendencia (a la cual también criticó) y buscó un género que pudiera satisfacer sus necesidades: la “dolora”, que gozó de gran éxito a lo largo de poco más de cinco décadas (treinta ediciones desde la primera de 1846)²⁵. Zorrilla, nacido el mismo año que Campoamor, era el representante de esa otra poesía de extensión más que de intensidad cuyo fondo vacío quedaba parapetado tras un lenguaje poético “convencional, artificioso y falso, y que se hacía necesario sustituirlo con otro que no se separase en nada del modo común de hablar” (Campoamor, 1995: 166). Su propósito era cantar el presente (y no el pasado) y revitalizar el fondo de la poesía, intentando expresar lo que piensa todo el mundo con la forma adecuada, que no era otra que la sencillez expresiva.

²⁵ La “dolora” coadyuvará a conseguir estos objetivos, al ser un “drama tomado directamente de la realidad”, en el que predomina el tono subjetivo y que tiene un carácter filosófico, fundamental para acercarse a la sociedad y al ser humano, pues son fiel reflejo de las ideas y usos comunes, con un lenguaje sencillo y directo.

Estos nuevos moldes poemáticos tendrán muchos seguidores, ya que “adoloran” sus composiciones y constituyen una especie de “escuela campoamorina”. Es evidente que el cambio tras el retoricismo romántico estaba apuntado en esta poesía, con mayor o menor fortuna, pudiéndolas considerar, por tanto, como un incipiente caldo de cultivo donde se generan voces problemáticas, desdoblamientos y máscaras, al ser concebidas como artefactos dramáticos desprovistos de una voz confesional. Se acercan, pues, al “monólogo dramático”, por el hecho de romper la convención que identifica yo lírico con autor, y por su tono coloquial basado en el diálogo enlaza no solo con la inclinación polemista de los literatos de la época, sino con “el deseo realista de ofrecer objetivamente la realidad” (Palenque, 1990: 37).

Otro de los focos de interés desde el punto de vista de la renovación lingüística que le atribuimos al poeta tendría como eje de estudio aquellas composiciones que reflejan un discurso irónico, fragmentario y sentencioso, que conectan con el cantar de lo que pasa en la calle de Antonio Machado: las denominadas “humoradas”²⁶. Según la propia definición de Campoamor, son “fruslerías poéticas” (Campoamor, 1995: 50) que completan su sistema de poesía, caracterizadas por la “sencillez en la forma” y con “un poso de malicia en el fondo” (1995: 51): “naderías casi epigráficas”, “bagatelas escritas para los álbumes y los abanicos de mis amigas” (1995: 53), “producciones homeopáticas” (1995: 47). Esta poesía humorística es irónica, de estirpe cervantina, si se admite que muestra su deseo de desterrar el lenguaje

²⁶ Gómez Canseco indica que Campoamor constituye un complejo caso en nuestras letras pues en su producción puede advertirse los distintos movimientos literarios del siglo XIX y cuya impronta se deja rastrear hasta a principios del XX (2002: 1973), y como veremos, en el transcurso del siglo.

preconcebida poética y alejarse de los presupuestos idealistas. Esta intención poética, precisamente, es la que destaca y defiende Cernuda, lo que lo conecta al ovetense y a aquel ideal de Valdés por el que la lengua poética no debía separarse de la hablada (Gómez Canseco, 2000: 189):

Dígase lo que se quiera de Campoamor como poeta; no por eso debe dejar de reconocerse la deuda que nuestra poesía tiene con él por haber desnudado el lenguaje de todo oropel viejo, de toda la fraseología falsa que lo ataba. No puede, al menos, negársele el valor que tiene como antecedente de Bécquer (...). Hizo Campoamor tabla rasa del obstáculo principal que todo poeta encuentra frente a sí: una lengua poética envejecida (Cernuda, 1957: 87).

Como el paradigma temático romántico era muy propicio a la subversión y la burla, la ironía será fundamental como sustrato poético. Las “doloras” pretenden la “ridiculización de todas las pasiones, políticas, filosóficas o amorosas”, constituyendo “un implacable esfuerzo por ridiculizar los mitos y las utopías modernas” (García Montero, 2001: 69). Así, podemos vislumbrar la otra cara de esos versos becquerianos de la rima XLIV, que aquí aparecen explícitamente ridiculizados:

Agur, Irene; hasta cuándo
no te lo podré decir;
por Dios que al verme llorando
ganas me dan de reír.
(...)
¡Ah, cubren tanta ficción
las alas del corazón!
(...)

(“Beneficios de la ausencia”, 1996: 171-172)

Campoamor, como excelente ironista, destruye los lazos entre el yo poético y su creación, dinamitando verdades y colocando un cristal poético

entre la realidad y sus apariencias. Nada es lo que parece, y se afana por recordárselo a los lectores en sus versos: viejos que parecen jóvenes, niñas que se comportan como mujeres... y viceversa.

En este sentido, recursos como el fonosimbolismo, basado en la onomatopeya burlesca, nos ofrecen también claves interpretativas que apuntan a esa lengua natural que refleja lo cotidiano y unos referentes lingüísticos despojados de artificiosidad que desmitifican temas trascendentes:

Y cuando esto profería,
con su tictac lastimero,
cada reloj que allí había
parece que le decía:
- ¡Majadero!;Majadero!...

(“Los relojes del rey Carlos”, 1996: 188)

Refiere el vulgo agorero
que de los cantos del mundo
el tarará fue el primero
y el tururú fue el segundo.

(“La gran Babel”, 1996: 193)

Si retomamos el debate que pretende anular irremediablemente el valor y el lugar de Campoamor en la renovación de la poesía, quisiera recordar la reseña que hace Bécquer a *La soledad* de Augusto Ferrán (1861), en la que distingue “la poesía de todo el mundo” y “la poesía de los poetas”; la primera es “magnífica y sonora... que se engalana con todas las pompas de la lengua”; la segunda es “natural, breve, seca, que brota del alma como una chispa eléctrica, que hiere el sentimiento con una palabra y huye, y desnuda de artificio,

desembarazada dentro de una forma libre y despierta...”²⁷. Campoamor hablaría de “fluido eléctrico” (1995:124) para referirse a esa cualidad de la auténtica poesía, conectando de manera evidente en su teorización con el ideal de Bécquer de la búsqueda de una poesía desnuda de artificio²⁸. La poesía del “navajazo”, del “dardo”, que diría Gloria:

Cuando escribí *Sola en la sala* yo estaba por primera vez enferma, tenía mucha prisa y decía lo que tenía que decir con la rapidez de un dardo, de un navajazo, de una caricia (1979:31).

Esa escritura de dardo/navajazo/caricia apunta en su triple dimensión táctil a una profunda visión de lo poético que aparecerá una y otra vez, según comprobaremos, en la obra de Fuertes: una poesía que deja al lector *touché* y que en sus tres modos de alcance se intuye la brevedad, la no complacencia tanto en el acto de herir como en el de amar.

Si García Montero piensa que las *Rimas* de Bécquer han logrado la “reactualización de la palabra lírica basada en tonos conversacionales”, ¿por qué no aplicar esta misma afirmación a la poesía de Campoamor?

Su deseo de escribir una poesía popular con “aire de plebeyez conceptual y estilística” (Gaos, 1969: 196) y con inclinación a ser abrazada por las masas aparecerá marcado por el sello de lo prosaico y unido al humor, cuya definición se encuadra en una veta muy fecunda de nuestras letras, en las que lo trágico se funde con lo cómico en un producto original y único que marca las mejores

²⁷ BÉCQUER, Gustavo Adolfo (1861), “Reseña a La Soledad de Augusto Ferrán”. [Disponible en <https://cvc.cervantes.es/obref/rimas/apendices/resena.htm> (Consultado el 8 de enero de 2016)].

²⁸ Tanto Gaos (1969) como Gómez Canseco (2002) se hacen eco de las similitudes entre ambos textos programáticos.

obras de todos los tiempos, desde *La Celestina* o *El Quijote* hasta *Luces de Bohemia*, como así lo define, nuevamente, en su *Poética*:

¿Qué es humorismo? La composición de situaciones, de ideas, actos o pasiones encontradas. La posición de las cosas en situación antitética que suele hacer reír con tristeza (...). El talento que, alegre y tristemente, ve en lo pequeño la imagen de lo grande, y en lo grande el trasunto de lo pequeño, es el titiritero que al son de su tamboril hace bailar grotescamente a todas las pequeñas y grandes figuras humanas, como si fuesen muñecos de resorte (1995: 56).

Por ello, el lenguaje será una poderosa arma de renovación poética que llevó a cabo Campoamor, pues este “se deshace de un repertorio gastado de fórmulas expresivas insinceras, desmesuradas, o ridículas, que ya no puede servir para comunicar el mundo sentimental del hombre moderno. La innovación expresiva se busca por los caminos del lenguaje hablado, hasta desembocar incluso en el prosaísmo y la vulgaridad” (Vega Rodríguez, 2013: 53).

Vincular, por tanto, a Gloria Fuertes con Campoamor, para muchos críticos y en esta era posmoderna, hiperconectada y líquida, podría ser un demérito y el triunfo de aquellas sabias voces que la consideran una poeta de pésima calidad²⁹. Pero consideremos esta tesis como una manera de revitalizar

²⁹ Aunque podría citar a Carlos Pott (2017) en este punto y su opinión acerca de la imposibilidad de encontrarle a Fuertes un lugar en la filología porque no lo merece o es imposible hallarlo, me refiero en concreto a la consabida columna que escribió Javier Marías (https://elpais.com/elpais/2017/06/25/eps/1498341938_149834.html) con motivo del centenario y que incendió las redes en su momento por diferentes motivos (especialmente por el sustrato machista que muchos lectores advirtieron); es paradigmática porque resume todos los tópicos contrarios a la poesía de la autora. Más allá de que estemos de acuerdo o no con Marías y de que consideren los lectores que la poesía de Gloria Fuertes es de mediana o pésima calidad, es evidente que estas voces pontificias no benefician a la literatura; su texto, además, se construye de manera artificiosa, partiendo de una larga monserga sobre el cine español para aterrizar finalmente en Fuertes y destilando rencor sobre ambas cuestiones. Hay una corriente de acérrimos defensores de Marías, lo cual puede comprobarse en el artículo de Alberto Olmos

y poner en alto valor la poesía de ambos y refundar el merecido lugar que tienen.

¿Por qué engarza Campoamor con las voces de otros poetas que sí han influido y están valorados como un canon moderno y esencial en nuestras letras? Aunque la respuesta da para una tesis completa (esto es solo una avanzadilla), podemos enumerar conclusivamente algunas ideas. Porque, si hablar de influencia directa puede resultar entre osado y vergonzante, quizás para muchos poetas es más coherente y certero vislumbrar, como intentamos hacer, una serie de hallazgos y posiciones poéticas contemporáneas que fueron intuitas por Campoamor.

Retomando la máxima que decíamos al principio del capítulo, y para cerrar circularmente el mismo, la idea de Campoamor de la importancia de la lectura entre líneas y la necesidad de un lector competente nos recuerda los versos machadianos de sus “Proverbios y cantares”:

(https://blogs.elconfidencial.com/cultura/mala-fama/2019-08-21/janet-lewis-gloria-fuertes-javier-marias_2184875/). Olmos bautiza a Fuertes como una "una mala poeta buena, una gran poeta menor o una poeta menor encantadora", invitándonos encarecidamente a leer (en prosa) a Janet Lewis, pues, según palabra de Marías, en el próximo siglo tendrá el mismo rango que Stendhal, y una de sus obras ha sido publicada en el exquisito sello del Reino de Redonda.

Por otra parte, contribuye a confundir al lector la actitud falsamente contestataria de Javier Marías con la verdadera insumisión (como alude Túa Blesa en su artículo sobre Gloria “Un siglo de insumisión”, 2017) y lo que implica caminar por lugares no comunes. A ello contribuye no solo la opinión del propio Javier Marías, sino la de otros autores como Juan Cruz, adláter y defensor desde el parterre de la Real Academia de su amigo. Que la RAE en su web, además, incluya enlaces al medio en que estos autores publican sus opiniones personales me parece fuera de toda lógica e imparcialidad, y contribuye, una vez más, a desproteger a autores como Gloria Fuertes, que, más allá de filias y fobias personales, han enriquecido esa lengua que ellos defienden. La columna de Marías sigue trayendo cola, y aún continúa dando coletazos años después hasta en revistas como *Woman*: “Motivos por los que Javier Marías debería haber ganado el Nobel de Literatura (sí a pesar de lo que pasó con Gloria Fuertes)”, que he podido encontrar en la dirección web <https://www.woman.es/celebrities/protagonistas/motivos-gustado-javier-marias-ganado-nobel-literatura> (09/10/2020).

Da doble luz a tu verso,
para leído de frente
y al sesgo.

Este proverbio poético advierte al lector en contra de la lectura superficial de sus poemas, engarza con el núcleo de nuestro planteamiento: la poesía que defiende Campoamor se vincula con una vía poemática que se aleja de lo trascendental, del puro “subjetivismo”, y que conecta con el lector mediante la sugerencia, la ironía y el humorismo. Este deseo de renovación que se vislumbra a través de sus aportaciones teóricas ha sido destacado, entre otros, por Luis Cernuda, quien establece relaciones entre el poeta asturiano y William Wordsworth, o Vicente Gaos, quien destaca ciertas semejanzas con T. S. Eliot. Otros críticos han desvelado desde posibles relaciones hasta claras influencias de la poesía de Campoamor en autores como Augusto Ferrán, Gustavo Adolfo Bécquer, Manuel Gutiérrez Nájera, José Asunción Silva, Rubén Darío, Miguel de Unamuno, Ramón Gómez de la Serna, Luis Cernuda, Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma, Gabriel Ferrater, José Agustín Goytisolo, Ángel González, Luis García Montero, Luis Alberto de Cuenca, Jon Juaristi, Javier Salvago, Víctor Botas, Javier Egea, Álvaro Salvador o Carlos Marzal (García Martín, 1994; Montolí, 1996; Canseco, 2002). Nos falta en esta nómina Gloria Fuertes, la más descaradamente campoamorina de todos los autores y quizás la única mujer en cuya poesía es fácilmente rastreable su huella. Lada Ferreras (2005) indicaba en la caracterización de la poesía de Campoamor muchos de los rasgos que irán cristalizando en las páginas de esta investigación a propósito de Gloria Fuertes:

La nueva poesía propugnada por Campoamor implica una actualización del lenguaje poético con la introducción del lenguaje cotidiano, el realismo psicológico, la autoficcionalización³⁰, la ampliación de los temas, el empleo del humor y de la ironía, la abundancia de formas breves, lapidarias y sentenciosas.

En los versos de estos poetas se destila el espíritu distanciado de Campoamor, quien en su época configuró un sujeto poético irónico en cuyas palabras se mezclaba la razón con la sentimentalidad. Un yo ficticio, por tanto, encuadrado en un nuevo paradigma, que conecta con un hombre más moderno y positivista, abanderado de una poesía necesariamente útil para los tiempos que corren, con el peligro de convertirse en inútil cuando es concebida como la construcción de una personalidad extravagante o de un lenguaje ampuloso (Roso, 1993: 52), pues ya afirmó Campoamor (y no los poetas de la experiencia) que “¡La poesía es un arte inútil, cuando es el himno obligado de todas las glorias humanas y divinas!” (1995: 155).

Por otra parte, las “doloras” de Campoamor se convertirán en el “paradigma de la evolución de la poesía española desde el romanticismo hacia el realismo” (Montolí, 1996: 79), y añadimos que desde este a la contemporaneidad, pues se puede rastrear su permanencia en poetas tan dispares como Pessoa o Manuel Machado (poetas ambos muy admirados por Gil de Biedma).

Si la ficcionalización intencional de la fuente enunciativa, su desdoblamiento o su disgregación en modelos dialógicos o monológicos son prácticas comunes en la poesía posmoderna (Paz Gago, 1999: 99-100), la

³⁰ Como se indicará en su momento, es esta una de las vías interpretativas que han seguido algunos críticos para estudiar la obra de Fuertes.

lectura de las “doloras” desde esta óptica nos deparará muchas sorpresas. Así, el “yo” enunciador aparece, a menudo, a través de la máscara de otro personaje, como, por ejemplo, “el viejo voyeur”, o como destinatario interno y personaje recreado en estos versos:

(...)

Dadme pluma y papel. Gracias. Empiezo:

Mi querido Ramón:

– ¿Querido?...Pero, en fin, ya lo habéis puesto...

(...)

(“¡Quién supiera escribir!”, 1996: 175)

La voz poemática deja de exhibirse y queda neutralizada tras una máscara. En consecuencia, se asienta el concepto de poesía como simulación de una experiencia, para lo cual el poeta se escinde de la misma y la contempla como ficticia, como un ente ajeno a sí mismo.

Otra cuestión interesante es el uso de la autonominación en el poema. En Campoamor no encontramos, como en Unamuno, por ejemplo, la intención de utilizar la autonominación con fines ontológicos y reflexivos, sino con finalidad meramente autoparódica. Con ello, la intención autobiográfica se disuelve y se propone al lector un juego de identidades y pactos que apuntan a esa idea de “sugestividad” que propugna Campoamor en su *Poética*, como detallaré en el capítulo IV. La huella autobiográfica desaparece y queda destruido el componente confesional. La voz metapoética invita al mero juego irónico y el autor queda transformado en su propio personaje.

Es innegable que podemos incluir a Campoamor en esa nómina de autores que ampliamente están siendo estudiados actualmente bajo el prisma del (discutido) concepto de autoficción lírica, siendo Unamuno, Blas de Otero,

Ángel González, Gil de Biedma, Luis García Montero o la propia Gloria Fuertes algunos de los autores que la crítica ha privilegiado (Scarano, 2013; Leuci, 2018). La autorreferencialidad se contempla como uno de los ejes de la denominada “posmodernidad” (Pérez Bowie, 1994), y Campoamor ya estuvo allí, aunque hayamos borrado su huella por completo, y Gloria también; y ya presagiaba lo que le iba a ocurrir cuando el asturiano afirmó en su *Poética* que “casi parece una injusticia que a ciertos autores modernos no nos reserve la crítica para el porvenir un rinconcito en un altar” (Campoamor, 1995: 99). Y esto sería aplicable también a nuestra poeta.

CAPÍTULO II.

UNA HISTORIA INCOMPLETA DE GLORIA: REFLEXIONES EN TORNO AL SUJETO LITERARIO

II.1. Trayectoria profesional e inserción en el campo literario

La historia de Gloria es incompleta, igual que, a mi juicio, la visión que se nos ha ofrecido de ella desde las historias literarias, esas albaceas canónicas de las letras y sus artífices más insignes, oráculos de la magnificencia en función de la extensión de las páginas que se le dedique a tal o cual autor. El título de este capítulo hace un evidente guiño a la compilación *Obras incompletas* (1975), en el que se incluyen todos sus libros “para adultos” publicados hasta la fecha, con excepción de su primera obra, *Isla ignorada* (1950). La prestigiosa editorial Cátedra, probablemente advirtiendo el tirón comercial de que gozaba la autora entre el público lector y (telespectador), toma la decisión de estampar todos los volúmenes que habían salido de la imprenta, en diferentes y dispersas ediciones, algunas bajo el sesgo censorio y fuera del país, en este tomo prologado por la propia autora, y en cuyas palabras se pueden obtener algunas sugerentes claves para quien pretenda acercarse a su poesía.

Asimismo, he constatado que una buena parte de los escritos sobre Gloria sufren de un “desprecio hermenéutico del sujeto” (Gutiérrez, 2005b: 9), y creo que esta aportación sería muy valiosa si ponemos de manifiesto la interacción que se produce entre lenguaje, contexto y referente, que se convierte en un aspecto nodal en muchos de los estudios literarios en la actualidad. En esta línea crítica, adquieren relevancia las ideas Norbert Elias y su “sociología figuracional”, que vendrían a demostrar la interdependencia entre los individuos y las prácticas sociales, cuyas interacciones van generando una serie de estructuras de poder y, por tanto, de consiguiente marginación. Y a

Gloria Fuertes, inevitablemente, hay que estudiarla como una *rara avis* desde el observatorio de lo periférico.

Una de esas figuraciones es el llamado “campo literario” (como constructo socioprofesional), estudiado posteriormente por Pierre Bordieu y cuya aplicación en los denominados “career studies”, es decir, el estudio de la interrelación de las trayectorias literarias y entre poetas y textos, comenzó a dar sus frutos en la literatura áurea con Greenblatt (1980), Cheney y de Armas (2002) y en nuestras letras ha cosechado relevantes resultados por Gutiérrez (2005)³¹ con Quevedo, Jiménez Belmonte (2007) con el Príncipe de Esquilache o Ruiz Pérez (2009) con un estudio más amplio sobre la construcción de la conciencia poética de Boscán a Góngora. El concepto de “career studies”, es decir, el estudio de la carrera literaria de Gloria Fuertes en base a su modelo profesional nos ha permitido un acercamiento muy valioso a la figura de la autora y la reconstrucción de su imagen autorial.

Para el estudio de su personalidad creadora como construcción socioliteraria, es importante tener en cuenta, además de sus estrategias de autorrepresentación, la emergencia del público televisivo en España, en especial del público infantil, que implica el surgimiento de la poesía como un objeto de consumo, que pasa del libro impreso a la televisión, con la especial

³¹ En sentido, y partiendo de la investigación de Carlos M. Gutiérrez sobre el concepto de campo literario en el Siglo de Oro (en concreto desde 1598 y 1615), podemos admitir que en las décadas en que Gloria desarrolló su carrera poética existían, básicamente, unos modelos de recepción y producción literarias o bien inclinadas al clientelismo (literatura aceptada por el régimen o nacida para la exaltación del mismo), otra que miraba hacia el entretenimiento (dentro del marco permitido por las circunstancias ideológicas) y otra vertiente más tímida pero que fue deslastrándose paulatinamente y que estaba relacionada con el estatus literario y la distinción, la cual estaría vinculada a todas las corrientes que empezaron a emerger, y que existían de manera larvada en cierto modo, desde la implantación de la dictadura.

codificación que ello implica. Asimismo, y aunque excede los propósitos de esta tesis, sería interesante una revisión sociopolítica de su labor televisiva y poder reflejar qué papel tuvo una “poeta” en ese contexto y qué sustrato ha podido dejar en la conciencia colectiva posterior, pues supuso un cambio evidente en la relación clásica entre autor-público lector.

Por todo ello, el enfoque de su obra desde un prisma bourdieano arrojará nuevas luces sobre la poeta y su lugar dentro del campo literario de la literatura de la transición, un microcosmos social fundamental para entender el desarrollo de la literatura posterior. Aplicando el concepto de “triunfo temporal” a partir de indicativos tales como el éxito comercial y la notoriedad social (Bourdieu, 1995: 323-324), es evidente que Fuertes contaba con el aprecio y la aceptación de lo que se denomina “gran público” y ocupaba una posición destacada en el campo de poder literario. Y es ahí, paradójicamente, de donde provienen las suspicacias acerca de su valor como poeta “seria”, puesto que su dependencia de los medios de comunicación (prensa y, sobre todo, televisión) fue muy estrecha durante unos años.

La historia de la vida de Gloria Fuertes, su biografía real como ser humano y como poeta, es en apariencia fácilmente rastreable por (pocos) libros, numerosos artículos críticos y multitud de reseñas de sesgo biográfico dispersas por multitud de soportes, que a partir de la era del consumo masivo de webs se han multiplicado. De hecho, he podido comprobar que son muchas las revistas electrónicas y en papel, especialmente al calor de las efemérides de su muerte y recientemente a los 100 años de su nacimiento, que la han recordado tomando como base muchos testimonios orales y escritos, de

periodistas y críticos, o de profundos admiradores³² y amigos³³, lo que en algunos casos ha generado alguna confusión en los datos reales y repetición hasta el hartazgo de algunos de ellos.

Se me hace muy difícil no reproducir (a pesar de su celebridad y enorme difusión) su más conocida autobiografía poética, escrita allá por 1950 (como ella misma indica en un pie de página) e incluida en *Antología y Poemas del suburbio*, que abre a modo de pórtico y declaración de intenciones la citada edición de sus *Obras incompletas* (1975). Bien merece estar en el parnaso de los autorretratos literarios, y quien no la conozca puede llegar a la médula de nuestra poeta en treinta versos:

NOTA BIOGRÁFICA

Gloria Fuertes nació en Madrid
a los dos días de edad,
pues fue muy laborioso el parto de mi madre
que si se descuida muere por vivirme.
A los tres años ya sabía leer
y a los seis ya sabía mis labores.
Yo era buena y delgada,
alta y algo enferma.
A los nueve años me pilló un carro
y a los catorce me pilló la guerra;

³² *El libro de Gloria Fuertes*, que publicó Jorge de Cascante con motivo del centenario, nos muestra de una manera bastante personal, pero documentada a través de la prensa y de amigos que la conocieron (testimonios no muy fiables, como podemos suponer, como las entrevistas con amigos o personas que la conocieron por muy distintos motivos), la vida de la poeta a través de una investigación biográfica, una selección de poemas y poéticas y la reproducción de cartas, papeles, objetos personales y dibujos de la autora. Esta obra, “cero academicista y cien por cien Gloria” (2017: 12) como proclama el propio autor, es la que más datos ofrece sobre su vida, pese a que incluye como he podido comprobar algunos errores.

Asimismo, en el *Catálogo de la exposición* que le dedicaron por este motivo, podemos consultar su biografía y cronología de su obra. No obstante, el libro de José Luis Cano, *Vida y poesía de Gloria Fuertes* (1991), es un referente para acercarnos a su vida. También, los distintos prólogos de las antologías de la autora y un buen número de artículos y reseñas, así como la web de la Fundación Gloria Fuertes.

³³ Entre estos amigos, quisiera destacar a Julio Santiago. Aunque varias generaciones más joven que ella, mantuvieron una estrecha y sincera amistad, especialmente, durante los tres últimos años de vida de Gloria. Julio me ha podido brindar muchos detalles de primera mano sobre la autora, muchos de los cuales carecen de testigos materiales o documentales que los prueben. Me basta su palabra.

a los quince se murió mi madre,
se fue cuando más falta me hacía.
Aprendí a regatear en las tiendas
y a ir a los pueblos por zanahorias.
Por entonces empecé con los amores,
–no digo nombres–,
gracias a eso, pude sobrellevar
mi juventud de barrio.
Quise ir a la guerra, para pararla,
pero me detuvieron a mitad del camino.
Luego me salió una oficina,
donde trabajo como si fuera tonta,
–pero Dios y el botones saben que no lo soy–.
Escribo por las noches
y voy al campo mucho.
Todos los míos han muerto hace años
y estoy más sola que yo misma.
He publicado versos en todos los calendarios,
escribo en un periódico de niños,
y quiero comprarme a plazos una flor natural
como las que le dan a Pemán algunas veces.

(OI, pp. 41-42)

Intitular su poema como “nota” ya remite a la particular visión que la autora pretende proyectar de sí misma, fundiendo lo irónico (el mero apunte) y lo humorístico (“me pilló un carro”/“me pilló la guerra”; “me salió una oficina”), en una simbiosis de tonalidad elegíaca (“se murió mi madre/se fue cuando más falta me hacía”; “todos los míos han muerto hace años/y estoy más sola que yo misma”). Asimismo, la velada alusión a Teresa de Ávila queriendo ir a la guerra “para pararla” enriquece esa doble visión que nos la muestra como beligerante mujer de letras (Sherno, 2001: 32). Termina esta visión, melancólica e irónica de sí misma, aludiendo a su etapa como redactora en *Flechas y Pelayos*³⁴ (“he publicado versos en todos los calendarios”), en unos versos de coloración

³⁴ Publicó 536 números ordinarios, además de 11 almanaques.

surrealista con la flor natural comprada a plazos y ese anhelo de tener consideración pública, es decir, de ocupar un lugar privilegiado en el campo literario de aquellos años. Este anhelo, poetizado e ingenuamente metaforizado en la “flor de Pemán”, se nos muestra como un punto de partida fértil para inscribirla, en la medida de lo posible, en un resbaladizo campo, que a ratos será como una charca de arenas movedizas.

Dejaremos de lado su vida como trasunto biográfico y real, reservando este aspecto al anexo de esta tesis, donde la hemos dibujado en una cronología coloreada con algunos versos que dan “dudosa fe de ello”, haciendo hincapié de nuevo en las fronteras difusas que ofrece su dimensión (auto)vital. Me centraré en este apartado en troquelar su perímetro como poeta y, sobre todo, pergeñar un esbozo de su papel en el convulso campo literario en el que ella desarrolló su trayectoria, centrándonos en la época que publicó este corpus poemático que constituye el núcleo de la investigación.

Gloria nació poeta, y en pocos casos más podemos encontrar como lectores esa profunda vocación desde una edad tan temprana. Su precocidad como lectora (a los tres años), sus deseos de leer y más tarde de escribir pese a la oposición materna no hicieron más que alentarla para continuar su hoja de ruta literaria. Su primer poema, “Niñez, juventud, vejez...”, fue publicado en 1933 en la revista *Lecturas*, y a pesar de sus frecuentes publicaciones infantiles (*pro pane lucrando*) en las revistas falangistas *Flechas y Pelayos* y *Maravillas*, su primer corpus poético fue *Isla ignorada* (1950), como ya indiqué. Primer poema y primer libro ponen de manifiesto que su interés más profundo y su deseo más sólido pasaban por no ser una escritora (al menos exclusivamente) infantil.

Pero la nómina de libros que constituyen su producción infantil le ha proporcionado una recepción tan intensa, la ha colmado de tantos premios y reconocimientos, que han dejado su “otra” poesía en un injusto segundo plano³⁵. Si echamos un vistazo a la producción literaria de Fuertes, indexada cronológicamente en el anexo biográfico, podemos comprobar cómo va alternando las publicaciones infantiles y para adultos. Esto indica que en ningún momento ella tuvo la intención de dedicarse en exclusiva a la literatura infantil, que la marcaría de por vida y que le propició poder vivir con cierto desahogo y mucha popularidad. Más bien, podríamos pensar que esta producción fue cobrando tal renombre y simpatía general, que fue eclipsando paulatinamente a lo que sería su más honda preocupación: ser leída por todos y no solo por niños o maestros de escuela de aquellas décadas de tímida resurrección cultural y pedagógica. Ella misma habla de su trayectoria profesional en el “prólogo” a sus *Obras incompletas*:

En 1955 volví a estudiar, hice biblioteconomía e inglés, durante cinco años –todo esto sin dejar de trabajar ni de escribir. Fue una de mis épocas más felices. Aquellos años, en que, ya al frente de una “Biblioteca Pública”, aconsejaba y sonreía a los lectores. Mi jefe era el libro, ¡yo era libre!

Más feliz fui todavía, en 1961, cuando con un anémico “currículum vitae”, de solo seis libros de poesía agotados, me dieron una “Beca Fulbright” para enseñar “Poetas españoles” en la Universidad de Bucknell, Pennsylvania (Estados Unidos). (...) estuve dando clases allí o aquí hasta este presente año 1975 en que, aún ayudada por la “Beca March de Literatura Infantil” (1972), me autobequé y pasé por primera vez a “trabajar” solamente en lo mío: escribir, y vivir – como sea- de lo que escribo (1979:28).

³⁵ Aunque volveremos a esta cuestión, no puedo evitar traer a la memoria al recientemente homenajeado en su centenario, Mario Benedetti, otro escritor muy popular pero bastante desconocido, del que se repiten hasta la saciedad un puñado de poemas que son mínimos en relación a la ingente obra de poliédrico signo que dejó escrita.

Si pretendemos la reconstrucción de la trayectoria profesional y literaria de Gloria Fuertes, cabría preguntarse, en primer lugar, por la relación de la autora con las instituciones culturales de la época y del entorno. Los paradigmas bourdieanos, a pesar de que hoy en día comienzan a ser hormas para casi todos los escritores, en el caso de Gloria Fuertes son necesarios para poder reubicarla, si no ya en el interior de las historias literarias que en gran medida la ignoran, sí en el seno de las fuerzas invisibles que componen el campo literario de la época. Y en esa normalizada noción de “campo” con connotaciones beligerantes, como espacio de fuerzas en el que autores y otros participantes pugnan por ocupar una posición determinada, Gloria Fuertes fue situándose en diferentes zonas, en una paulatina adquisición de prestigio que iba en consonancia, más que con los beneficios materiales (al menos en las décadas más tempranas, con dificultades de edición en España y con pocos ejemplares en las tiradas), con la visibilización de su obra, que iba siendo reseñada con las reservas propias de los medios oficiales de la época y que fue adquiriendo prestigio, especialmente tras su estancia en Estados Unidos, y su continua presencia en medios culturales a partir de los años 60 y 70, como evidencian, por ejemplo, varios artículos de *Ínsula*³⁶ publicados por aquellas fechas.

³⁶ Son varios los artículos publicados sobre Fuertes en esta revista, de enorme impacto en el campo literario. Señalamos los de Caballero Bonald (1963), Emilio Miró (1966, 1970 y 1973), Cano (1969), Núñez (1979) y recientemente Cerrillo y Sánchez Ortiz (2018). Salta a la vista el núcleo de interés sobre su obra y el enorme vacío que se generó durante décadas en sus páginas.

En este sentido es destacable el reciente estudio de Vila-Belda (2017), que explica en uno de sus capítulos las plataformas de consagración³⁷ que actuaron a favor de ella durante la década de los sesenta especialmente Seix Barral, la “Colección Colliure” y la antología *Veinte años de poesía española* de Castellet (1960)³⁸. Añadimos la televisión como otro agente de consagración esencial para su proyección, que, aunque le propició recursos para poder vivir, la marcaría negativamente en el seno del panorama literario, como ya hemos apuntado. Si el estudio de Vila-Belda se centra en las producciones “para adultos” más tempranas y en cuestiones que se generan respecto a la censura y la recepción de su obra, yo me centraré en *HDG*, pues con ella no solo se inicia una época otoñal como poeta y persona, sino que fue publicada en el redondo y emblemático 1980.

Aun así, es necesario recomponer las redes mercantiles, de prestigio e incluso de desautorización por las que ha discurrido su obra desde un punto de vista más global para entender qué papel tiene *HDG* en el conjunto de su obra y en el seno de las letras españolas finiseculares³⁹.

El caso de Gloria Fuertes no deja de ser, por lo menos, curioso. A pesar de haber vivido el régimen dictatorial con todas sus restricciones y sus

³⁷ Seix Barral empezó su nueva trayectoria estableciendo su propio prestigio para después contribuir al reconocimiento, legitimación y consagración de los escritores y poetas apoyados por la firma (Vila-Belda, 2017: 191). Y añade más adelante: “Si *Veinte años* ofrecía una nueva visión panorámica de la poesía de la posguerra y un nuevo canon en el que destacaban sobre todo los poetas del medio siglo, Colliure fue la consagración de los más representativos (...) Seix Barral fue su agente de consagración, pues apostó por la novedad de su verso, reconoció su poesía y la legitimó al incluirla en el nuevo canon e impulsarla hacia la fama y el prestigio” (2017: 233; 253).

³⁸ Años más tarde el propio Castellet ofrece una personal y matizada visión de su antología en una de las entrevistas de *La Edad de Oro*, pues ya se estudia no como un hito fundamental en la historia literaria, sino como un fósil producto de las lavas del realismo social imperante en la época (Molina Foix, 1997: 234).

³⁹ Vila-Belda, en cambio, advierte de la necesidad de “recuperar su obra temprana y apreciar su contribución literaria para distinguirla de la imagen populista que ha terminado por eclipsarla en España, no así en el extranjero” (2017:18).

pretensiones de hacer *tabula rasa* en la cultura española, ella supo encontrar su sitio en el mercado para, básicamente, sobrevivir. Por ello, parece obvio que debió asumir, no sin remordimientos, una obligada “posición integrada” en el seno de la literatura de aquellas décadas, aunque no se puede decir en ningún sentido que perteneciera al denominado “polo derecho” del subcampo poético, en el que se desarrollan trayectorias integradas (Valero, 2017: 11). Así, en un entorno cultural en general y poético en particular, en el que las posiciones dominantes eran ejercidas por intelectuales y escritores (hombres) de alto poder adquisitivo y académico, ella no tuvo más remedio que hacerse un hueco en aquella estructura férrea mediante una línea temática que sí era permitida a las mujeres: la literatura infantil. De hecho, no sería sospechosa de intereses subversivos una mujer que escribe historietas para niños en revistas de ideología falangista y cuya alternativa vino de la mano de un fraile⁴⁰, representante de otra de las fuerzas de poder de la época.

Por otra parte, consideramos necesario añadir otro dato que se suele obviar: Gloria es heredera de una tradición de escritoras que colaboraban de manera asidua con la prensa infantil en el siglo XIX⁴¹, en la estela, por ejemplo, de Fernán Caballero, considerada como una “verdadera autora infantil” (Bravo Villasante *apud* Servén: 2008, 412). Y esta filiación nos parece relevante porque

⁴⁰ Fray Justo Pérez de Urbel, que fue censor y autorizador de tebeos, ejerció la dirección de *Flechas y Pelayos*, revista en la que empezó a trabajar Gloria respondiendo –entre otras tareas de la publicación– a un consultorio sentimental de las chicas de la época. Donde más publicó fue en su suplemento literario titulado *Maravillas*, que constituyó uno de los cauces de propaganda franquista para la ideologización y educación controlada de las nuevas generaciones (Ballesteros y Escobar, 2019). Estas colaboraciones tempranas siguen suscitando sospechas y críticas sobre la autora, como podemos comprobar en el artículo de Aguilar Ródenas (2020) o en este otro que hemos encontrado en un blog:

<http://www.agenteprovocador.es/publicaciones/gloria-fuertes-por-el-imperialismo-hacia-dios>

⁴¹ También Campoamor, con otros grandes paralelismos con la autora, como venimos mostrando, colaboró en estas publicaciones infantiles, como *La Ilustración de los Niños* (Servén, 2008: 420).

fueron ellas las que comenzaron a apuntalar las bases para que la mujer pudiera convertir el oficio de escribir en el objeto de sus vidas y en su canal de ingresos consuetudinario, y que poetisas como Gloria tuvieran de manera lógica un espacio en la prensa. Otro de los rasgos que la unen a estas escritoras decimonónicas es la soledad⁴², pues no dependerá nunca de un hombre que la mantenga, como mandaban los cánones de aquellas décadas (Simón Palmer, 2008: 393).

Es importante resaltar que el concepto de “autorrepresentación”, tan usual en los estudios de este tipo y como el propio sociólogo francés indica, estaba presente especialmente en los dos últimos, y quedaría plasmada en la “doble jerarquía interna del campo: literatura de élite y literatura masiva”. En el caso de Gloria Fuertes encontramos esta tensión dentro de su propia obra, que es lo que la hace especialmente atractiva, pues ella misma se “autodibuja” su propio campo literario y de batalla personal. Si, por un lado, la literatura infantil podría estar en el platillo de la “literatura masiva”, en el otro, que es el que ella se esfuerza por colmar, estaría su obra “para adultos” y la obra que nos ocupa.

Y es que Gloria fue también paradigma extraño de la mujer que trabaja, que no debe nada a nadie más que a sí misma y que hubo de luchar contra prejuicios culturales desfasados o caducos (Salgado, 1998: 100) en aquellos años de la posguerra en que las mujeres estaban condenadas a continuar el papel que les habían marcado como ángeles del hogar y sólidos eslabones de las

⁴² Uno de los temas recurrentes en su poesía es la soledad, que ha sido comúnmente referido por la crítica. Por ejemplo, la tesis de Capuccio tiene un extenso epígrafe dedicado a ello (1988: 74-113).

cadenas familiares, destinadas a acatar los “usos amorosos” (Martín Gaité, 1987) sin la menor resistencia.

II.1.1. La poeta que trabaja

Trabajo por mi cuenta
poeta independiente.
(*HDG.*, p. 281)

Gloria Fuertes no provenía de un entorno acomodado, y su (auto)formación fue siempre complicada, pues la carestía económica y cultural dejaron en ella un sello indeleble:

En el colegio,
la primera en Urbanidad, Historia Sagrada y Declamación.
Ni Álgebra ni la sor Maripili me iban.
Me echaron.
Nací sin una peseta. Ahora,
después de cincuenta años de trabajar,
tengo dos.

(*HDG.*, p. 64)

La imagen del poeta encaramado en su torre de marfil cayó definitivamente y quedó entre las ruinas del Romanticismo. Pese a todo, los escritores (y especialmente) los poetas, como dijo en una ocasión Eduardo Galeano, son los pavos reales del mundo literario, y como tales, suelen hacer gala de esa superioridad moral y espiritual que supuestamente les han adjudicado las musas. Si pensamos en esos años en que Gloria iba saltando de oficio en oficio para ganarse la vida, imaginamos un Madrid exuberante que albergaba la señera Residencia de Estudiantes y su pléyade de artistas. Seguían

siendo los mismos artistas que despreciaban a pobres paletos y autodidactas como Miguel Hernández, quien fue constantemente rechazado en los cerrados círculos infernales en los que ser un trabajador (por no decir, un obrero) era poco decoroso para un poeta. Imaginar que Gloria podía haber estado en contacto con las altas esferas de la poesía, o que su alternativa como poeta le pudiera venir de la mano de esos gigantes consagrados era poco menos que imposible. Pese a todo, contó con la amistad y la admiración de Celaya, Ory, José Hierro, Cela, Francisco Nieva o Luis Antonio de Villena o filólogos de la talla de Dámaso Alonso⁴³, Francisco Ynduráin y José Luis Cano. Si leemos el obituario que se le dedica en el periódico *La Razón*, podemos aumentar esa nómina hasta Pere Gimferrer y Antonio Colinas, quien siempre le agradecerá a Gloria Fuertes aquella primera alternativa poética que le brindó al procurarle un recital en el Instituto de Estudios Hispánicos y que ella misma presentó con un análisis “hondo y sabio”⁴⁴.

Evitando posibles dispersiones, me centraré para comenzar en una reflexión de García Montero, interesante como espacio de diálogo:

La imagen del poeta que trabaja, que está integrado en el pacto civil, es una declaración estética para marcar distancias con los artistas bohemios, los que viven del cuento o los que definen su vida y su obra, en homenaje a la belleza, como una apuesta antisocial. Acto de coherencia lírico, en el que biografía y escritura deben coincidir en una indagación ética donde también confluye la estética del individuo (2000: 203).

⁴³ Además de aparecer juntos en varias fotografías, eran vecinos de la calle Alberto Alcocer. Alonso vivía en el número 23 y ella en el 42.

⁴⁴ De todos los obituarios consultados, es el de *La Razón* (28-11-98) el que más interés reviste, no solo por las plumas que participan, sino también por la profundidad y sinceridad con que tratan a la poeta.

Montero parte del “Retrato” machadiano para vincular biografía y escritura, que en el caso de Antonio Machado es más que evidente. Cuando el poeta sevillano afirma “a mi trabajo acudo, con mi dinero pago”, se está posicionando como ciudadano de a pie, con sus obligaciones laborales⁴⁵. Y podemos decir algo muy similar de Gloria Fuertes y sus (auto)(bio)gráficas, pues en todas nos ofrece pinceladas de esa conjunción inseparable entre biografía y escritura, entre compromiso ético y estético:

AUTOBIO

En prosa os digo.
Nunca pedí dinero,
comida, sangre o ropa. (...)

(*HDG*, p. 108)

POCA COSA

Después de medio siglo sigo trabajando,
tan solo me apetece alargar la caricia
y aumentar mis poemas.

(*HDG*, p. 103)

PARA IR A TRABAJAR

Para ir a trabajar,
(tan vulgar como suena)
durante cuarenta años
se levantaba servidora
a la hora,
que ahora se acuesta (...)

(*HDG*, p. 281)

⁴⁵ Junto con Antonio Machado y compartiendo espacio con otros poetas que desde el Arcipreste de Hita han expresado las preocupaciones pecuniarias en verso, aparece en la antología de Rosales sobre poesía y dinero (2019).

ADEMÁS

Además,
voy al mercado, limpio la alcoba,
hago la comida, lavo la ropa.
A mí no se me caen los versos
por tan poca cosa.

(*HDG*, p. 240)

PROCESO CREATIVO

Servidora, stajanovista del verso
ya que diariamente
saco de dos a tres poemas de la mina (del lápiz)
en una cómoda jornada de horas;
(...)
Nadie me prohíbe hablar por teléfono
durante la jornada,
–no robo al estado, pago mis facturas–

(*HDG*, p. 193)

Podemos analizar su posición en el campo literario a partir de las coordenadas que establece Payeras en su artículo “Y ahora le da por escribir” (2013), donde anota el doble sesgo negativo con que se tilda a las poetas en la época franquista: mujeres y escritoras, apuntando que desarrollan su discurso desde una “inequívoca conciencia de género” (2013: 184). Destaca dos elementos en el discurso poético de Fuertes: la identificación con los marginados y la asunción del papel de portavoz de los mismos, con la ironía como recurso desestabilizador de la misoginia imperante (2013: 184), y la minimización de los posibles efectos de su pluma en la historia social mediante una visión antiheroica (2013: 186) focalizada en sí misma y sus propias penurias vitales.

La propia Payeras (2008) ya reflexionó de un modo panorámico sobre la importancia del “oficio” en las poetas de la generación del 50, considerando a Fuertes como un “puente” entre la comúnmente denominada primera y segunda generación de posguerra –seguimos comprobando su “no lugar” (trasladando el concepto de Augè) en los espacios literarios–. No asumimos, sin embargo, la visión que postula Payeras a partir del poema “Poeta de brega” de HDG, pues considera que lo reflejado en él enfatiza su discriminación en el panorama poético y pone de relieve su papel “subalterno” en el mismo. Pensamos que Gloria, y en coherencia con los orígenes de esta obra como diario poético personal, quiere manifestar simplemente el dolor⁴⁶ que alberga dentro de su “cuerpo”, entendido como espacio de cicatrices (heridas vitales) y letras (profunda vocación poética):

POETA DE BREGA

Mi cuerpo de noble roble
tatuado de cicatrices
(letras del abecedario)
y recientes arañazos
desfiguran mi figura,
y aún vendada –enamorada–
no muestro mis erosiones,
tapo púdica mi pena
y escondo mis costurones,
bajo este traje de luces
que es continuar en “la plaza”
de subalterno, de mozo,
no me caben más cornadas.
Toro a verso, verso a toro
–la gente entusiasmada–

⁴⁶ La exégesis de lo obvio es común en Fuertes. En uno de los correos intercambiados con Pablo González Rodas me comentaba cómo la propia Gloria le explicó uno de sus versos que el tuvo la tentación de interpretar. Ella citaba la palabra Paz con mayúscula y simplemente se refería al hospital de la Paz, como se puede deducir del verso, sin contorsiones (ver Anexo).

y yo poeta de brega,
quiero que no noten nada.

(Tengo cariño a la fiesta).

(*HDG*, p. 242)

Gloria continúa en el panorama literario y en la vida (la ambigüedad de esa “fiesta”) enfundada en un “traje de luces” que oculta su verdadero dolor y su soledad. Lucha con los “toros” que se va encontrando (no le caben más cornadas) y va destilando versos a la par. Vida y poesía, una vez más, aparecen entrelazadas a conciencia y como posicionamiento vital, y no consideramos estos versos como paradigmáticos de esa posición poco aventajada, cuando aún gozaba de bastante popularidad, a pesar de sus circunstancias personales y desengaños varios. Considero que la descontextualización de los poemas que escoge de *HDG*, para justificar el papel marginal de las poetisas de la generación del 50, conlleva ciertos riesgos para la valoración idónea de su obra, pues por la senda de un continuo victimismo poetisas como Gloria no levantarán cabeza, cuando ella misma, como veremos en el epígrafe “Mujer libro”, mostraba con orgullo su posición como mujer y como poeta:

SÉ QUE YA PUEDO SEGUIR VIVIENDO COMO POETA

Sé que puedo seguir viviendo como poeta
aunque no publique más libros,
lo que no puedo es vivir sin escribir. (...)

(*HDG*, p. 84)

En la trayectoria profesional de Gloria podría establecerse una serie de momentos o etapas fundamentales que cartografían ese mapa profesional y que

nos aportan otras claves personales nada desdeñables para acercarnos a esta particular poética del sujeto. Cuatro son los momentos más destacados en dicha trayectoria, que resumiremos a continuación.

Los primeros trabajos, que desempeñó desde su juventud y que son de la índole más variada y bizarra **(1934-1955)**. Comienza en 1934 trabajando como empleada del hogar, y en este mismo año la emplean como contable en una empresa de talleres de abastecimiento militar (mismo año de escritura de *Isla ignorada*). Otro curioso trabajo que desempeña por esta época es el de “cuentahuevos”. En 1939 será contratada como secretaria en las “siniestras oficinas” del Ministerio de Información y Turismo, y combina este trabajo con colaboraciones en *Flechas y Pelayos* y su suplemento *Maravillas*, hasta conseguir un puesto de redactora en ese último, donde publicará hasta 1955, y pasó “de la oficina de hacer cuentas a una redacción para hacer cuentos” (OI, p. 27), sin obviar que publicó en el nº 15 de la revista *Garcilaso* (1944), con las implicaciones que conlleva sobre su incipiente posición de campo, muy contraria a su consabida condición de “poeta social”. Otras revistas infantiles de posguerra en las que colaboró fueron *Chicos, Chicas y Chiquitito*, dirigidas por Consuelo Gil y con ilustraciones de Antonio Mingote (Ballesteros y Escobar, 2019: 524). Otros datos de interés para su trayectoria serían sus frecuentes colaboraciones en radio (medio privilegiado antes de la irrupción masiva de la televisión) y la fundación en 1951 de la tertulia femenina “Versos con faldas”⁴⁷,

⁴⁷ En 1983, Adelaida Las Santas editó el volumen *Versos con faldas: breve historia de una tertulia literaria fundada por mujeres en el año 1951* (Aguacantos). En 2019, Torremozas ha reeditado esta obra con el título de *Versos con faldas: Historia de una tertulia literaria fundada por Gloria Fuertes, Adelaida Las Santas y María Dolores de Pablos* (edición de Marta Porpetta y Fran Garcerá). Un año antes de su muerte, Gloria afirmó sin tapujos sobre esta tertulia: “De ese grupo salí poco, sólo

que duró hasta 1953, año en que desapareció tras promulgarse la prohibición de reuniones con fines culturales y los intentos de boicoteo por parte de varios asistentes (hombres). También en 1951 aparece en la revista *Rumbos* (nº 51) junto a nombres como Gala, Quiñones, Ferrer-Vidal, Cela, Laforet o Carmen Conde, lo que ya indica una posición ciertamente privilegiada en el campo ya por aquella década de los 50, cimentada asimismo por sus colaboraciones en radio. En esta franja cronológica, aparte de la publicación de sus primeras obras –*Isla ignorada* (1950), *Antología y poemas del suburbio* (1954) y *Aconsejo beber hilo* (1954)–, es destacable la fundación y dirección de la revista *Arquero* (1950-1954)⁴⁸, que codirigía junto a Rafael Mir, Julio Mariscal y Antonio Gala.

El siguiente trecho laboral comienza con una serie de **estudios y trabajos relacionados de manera formal con la cultura y la educación (1955-1969)**. En 1955 decide inscribirse en el Instituto Internacional de Boston, cuya historia está ligada a la Institución Libre de Enseñanza, y allí combina las clases de inglés y biblioteconomía. Puesto que allí se impartían programas de estudios de universidades norteamericanas, tuvo ocasión de conocer a la hispanista Phyllis Borrow Turnbull⁴⁹, cuyo madrinazgo le procuró una beca Fullbright de Literatura Española con la que podría impartir clases en la Universidad de Bucknell (Pensilvania). Esta estancia fue de gran relevancia

Ángela Figuera. Es que eran la mayoría poetisas, no poetas, y muy tristes. Hacían poemas ovarinos” (Molina-Foix, 1997: 145). Quizás esta opinión de la propia Gloria se desconozca porque choca abiertamente con la revalorización de la tertulia en el reciente estudio y el interés que está despertando en la crítica.

⁴⁸ El poema “Inesperada visita” (*OI*, p. 51-52) que se incluyó en *Antología y Poemas del suburbio* (1954) recoge por acumulación un buen número de autores que, como indica Mir Jordano (1999), publicaron casi todos en *Arquero*: Carmen Conde, Gala y Mariscal, Nieva, Ory, Pilar Paz, Cela, entre muchos otros, que también conforman el mapa poético de sus relaciones literarias por aquella época.

⁴⁹ Remito a la web del Instituto Internacional de Madrid, que incluye una certera semblanza de la hispanista: <https://www.iie.es/2017/08/05/mujeres-serie-phyllis-burrows-turnbull-1924-1971/>

para su trayectoria personal y profesional (1961-1963). Cuando vuelve a Madrid, sigue vinculada al Instituto Internacional participando en los programas como profesora e impartiendo clases de inglés. En esta etapa que hemos acotado sigue publicando: *Todo asusta* (1958), *...Que estás en la tierra* (1962), *Ni tiro ni veneno ni navaja* (1965), *Poeta de guardia* (1968), *Cómo atar los bigotes al tigre* (1969).

Dedicación profesional y exclusiva a la escritura debido a la enorme popularidad que comienza a cosechar **(1970-1981)**, con especial importancia de su trabajo en televisión. Se inaugura la década de los 70 en su trayectoria con la *Antología poética (1950-1969)* a cargo de Francisco Ynduráin, a la que seguirá *Sola en la sala* (1973), *Cuando amas aprendes geografía* (1973), la recopilación *Obras incompletas* (1975), *Historia de Gloria (amor, humor y desamor)* (1980), la antología de poesía amorosa *Pecábamos como ángeles* (1997) y *Mujer de verso en pecho* (1995)⁵⁰. A partir de la década de los 80 y hasta su muerte, su presencia en la televisión fue desapareciendo, como indicamos, y su dedicación a la literatura se hizo exclusiva. De hecho, da la impresión de que el poemario *MVP*, publicado quince años después de *HDG*, pretende revitalizar y recuperar a la autora, pues parece que estos años estuvieron marcados por la enfermedad y la definitiva desaparición pública, que es otra forma de morir para una poeta tan reconocida en los medios de

⁵⁰ Después de su muerte, como podemos comprobar en el Anexo de su cronología, se publicarán algunos poemarios más que probablemente dejó clasificados antes de su deceso y otras compilaciones inéditas, pues el material sin publicar, según nos comentaron en la fundación, es ingente.

difusión masivos como ella⁵¹. Esto no deja de ser una apreciación (y una cuita) muy personal surgida tras mis lecturas, pues en el catálogo de la exposición del centenario bautizan las fechas 1981-1998 como los años de “El éxito”, y, antagónicamente según aprecio, se me antojan como los de una acompasada invisibilización sin tregua⁵².

Tras revisar este panorama vital y laboral podemos formular una serie de conclusiones. La primera de ellas la consideramos necesaria para contrargumentar y responder a algunas lecturas críticas que apuntan a desautorizar a Fuertes como una poeta comprometida y honesta por haber publicado en revistas de corte falangista. Su trabajo en estas publicaciones estaba motivado por la pura supervivencia y sus profundos deseos de trabajar en un ámbito relacionado con la escritura. Ni sus orígenes humildes, sin mecenazgo, padrinazgo ni formación académica de peso, ni su condición de mujer (joven) la podían catapultar al espacio que ella deseaba y por el que luchó desde siempre a pesar de la oposición familiar y los trabajos a los que tuvo que acceder. Otra de las conclusiones es que, en el momento en que ella pudo posicionarse, especialmente a través del trabajo en el Instituto Inglés de Madrid y, sobre todo, a partir de la Beca Fullbright, su trayectoria experimentó

⁵¹ Pese a ello, y según hemos podido leer en los correos intercambiados con Julio Santiago y en declaraciones de amigos cercanos a la poeta, nunca estuvo sola, especialmente en la última etapa de su vida, cuando su salud comenzó a empeorar. Desde su asistente y amiga Charo Rubio hasta sus sobrinos Enrique e Isabel, y los grandes amigos que tenía (cantantes con Mari Pepa de Chamberí, Ismael Peña, escritores como Luis Antonio de Villena, Cela o Gala...), que la (o se) visitaban con frecuencia.

⁵² En este sentido, añado las palabras de Luis Antonio de Villena, quien prologa unos de los libros que surgieron al calor del centenario, *Geografía humana y otros poemas*:

Terminada o pospuesta su etapa televisiva (es entonces cuando más la traté, visitaba en su casa no pocos domingos por la tarde) la propia Gloria se daba cuenta de que debía recuperar su sitio, suyo sin duda, pero evidentemente preterido. Eso intentó con su último libro, *Mujer de verso en pecho* (1996), que presentó un Camilo José Cela ya premio Nobel (2017: 9).

un viraje necesario para su independencia de los medios oficiales. En esa época de los 60, además, fue cuando publicó alguno de sus poemarios más célebres y contaba con el apoyo de agentes “personales” de consagración como Jaime Gil de Biedma y su publicación en la colección Colliure. Aunque, si una beca la condujo a la admisión a las esferas académicas, la concedida por la Fundación Juan March en 1972 la circunscribió forzosamente en la literatura infantil, a pesar de que le propició calor económico⁵³.

La obra de Fuertes ha sido objeto de los más dispares reconocimientos y su caso es paradigmático de la fluctuación de prestigio que afecta a cualquier artista en el transcurso del tiempo en que permanece en activo, pudiendo “pasar en una o dos generaciones de los más encendidos elogios al desprecio, del silencio al mayor éxito de crítica y de público” (Furió, 2003: 215), y como muestra (recordemos) la doble opinión de Lindo en el lapso que transcurre entre la muerte de la autora (1998) y la celebración de su centenario (2017). Si tomamos como horizonte los denominados agentes de consagración más comunes entre los artistas (los iguales, los especialistas, el mercado y el gran público, (Furió, 2003: 217) y las tensiones que generan en el seno del campo literario, se podría afirmar que, si bien el mercado y el público, especialmente en los años 70, estaban alineados con los especialistas (la crítica), a partir de los años 80 estos últimos fueron retirando velas. Tomando como catalizador los baremos de notoriedad y posteridad, podemos apostar que la obra de Gloria Fuertes tuvo más notoriedad (extensión y circulación de su obra en el espacio)

⁵³ En el catálogo de la exposición se puede leer la carta en la cual se le comunica la concesión y dotación (180.000 pesetas), y la obligación de comunicarse con Francisco Ynduráin, por entonces director del departamento asociado y con quien hubo de concretar su plan de trabajo.

que posteridad (extensión en el tiempo y perduración más allá de su vida como autora). Una posteridad que ha sido continuamente abortada por una serie de causas tales como su triple condición de “mujer, mayor y lesbiana”, que publicaba obras como la que nos ocupa en el seno de otras revoluciones poéticas, y que estaba en el estanco eterno de la ripiosa literatura infantil, a lo que se unen otros estigmas que he ido comentando, como su trabajo en órganos de prensa e información franquistas.

Otra de las reflexiones inevitables es si la televisión actuó como agente de consagración, o, como creemos que ocurre en este caso, le aportó más daño que beneficio. Aún hoy a Fuertes se la recuerda más por sus apariciones televisivas, ya sean propias o paródicas, que por su contribución a la historia de la literatura.

II.1.2. La poeta de la “tele”

Gloria fue una escritora de éxito para niños desde las décadas centrales de la dictadura y en órganos falangistas de difusión impresa, donde, transmutada en “Coleta”, –una más de sus máscaras⁵⁴–, se colaba en la imaginación de los jóvenes lectores:

Coleta is essentially a playful representation of the author herself as well as a model for other children of how important it is to imagine differently any difficult and constricting circumstance (Arsova, 2008: 15).

⁵⁴ Aunque a estas alturas la palabra está más que consolidada en el idiolecto propio de la literatura crítica, quería matizarla, puesto que aludiré a ellas en otras ocasiones a lo largo de la tesis. Mi uso parte de la clásica conceptualización de Antonio Carreño en *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea. La persona, la máscara* (1982).

Por ello, en el momento que irrumpió la televisión en el mercado mediático, no fueron ajenos los realizadores al tirón que tenía para el público infantil. La televisión española, cuando Gloria recaló en ella a principios de los 70, era ya un medio profundamente consolidado como propuesta de ocio colectivo y que mostraba su posición hegemónica con respecto a los otros medios de comunicación de masas (Rueda Lafond: 47, 2005). En esa coyuntura cronológica, la televisión se defendía como un instrumento útil para la difusión educativa y cultural, y en este caldo de cultivo, preparado para el éxito mediático, fructificó la fórmula Gloria Fuertes, que asimismo actuó como un medio de consolidación de su trayectoria profesional. Así, por ejemplo, el programa de tipo contenedor “Un globo, dos globos, tres globos” (1974-1979), en el que colaboraba asiduamente, y “La cometa blanca” (1981-1983) surgieron en una época en la que se implementó la Ley General de Educación (1970). Ambos programas promovían la inclusión de nuevos métodos audiovisuales en los currículos escolares y animaban a los preescolares a descubrir el mundo (Paz y Mateos Pérez, 2016: 314). El primero de los citados fue el más exitoso de todos los magazines infantiles que proliferaron en la parrilla televisiva. Pero a partir de los años 80 la presencia de Fuertes en televisión se hizo prescindible, y la programación infantil dio un considerable vuelco durante la dirección de Pilar Miró de RTVE. Espacios como “El planeta imaginario” (1983-1987) y “La bola de cristal” (1984-1988) presentaban un formato de factura más contemporánea y acorde con los tiempos. Paz y Mateos Pérez (2016) han analizado los programas de televisión infantil durante la transición española entre 1975 y 1982, argumentando la importancia de esta franja temporal por

dos razones: una para indicar el nivel de impacto que tuvo la transición en la televisión española, y otra porque nos permite explorar los desafíos de los líderes políticos al proponer cambios en los contenidos televisivos. Así los programas debían formar nuevos ciudadanos democráticos, aunque a veces se difundieran aún mensajes contradictorios. La televisión, por tanto, emergía como una herramienta más en el proceso de construcción democrática.

¿Y qué papel podía tener una poeta como Gloria Fuertes en este panorama social, político y medial? Para empezar, en los años 70, era un personaje bastante conocido por su ingente producción literaria infantil, de obligada lectura en muchos de los colegios nacionales a través del sello Escuela Española. Su aspecto en aquella época de abuela moderna y su histrionismo al recitar la convertían en un gancho único.

Por otra parte, la televisión presenta, como sabemos, unos rasgos semióticos concretos (Pereira Valarezo: 2008) que incidieron en la forma de ser aceptada por el gran público, y acatar las reglas del juego de la televisión le proporcionaría la fama, pero, en contrapartida, su imagen como poeta quedaría seriamente dañada. Al menos, en este país, pues es obvio que en otras latitudes el hecho de aparecer en los medios no resta, sino que suma. Y es que las relaciones entre el discurso televisivo y el poder dan para escribir otra tesis, y nos recuerdan evidentemente a Michel Foucault:

(...) el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse. [porque, además, supone que] ... en toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y distribuida por cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar sus poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar

su pesada y temible materialidad. (Foucault *apud* Pereira Valarezo, 2008: 23).

En primer lugar, la televisión le supuso a Gloria Fuertes una ampliación de su público lector (especialmente infantil) y consumir uno de sus mayores deseos: poder tocar a todo el mundo con la poesía, meterse en todos los hogares, para, en definitiva, ser apreciada como poeta. Pero lo que en primera instancia sería un sustento económico, acabó convirtiéndose en un dardo envenenado, un instrumento de enajenación personal y la creación de otra máscara de las muchas que poseyó⁵⁵. Esta estrategia comercial, aunque supuso ubicarla en un puesto central en el reconocimiento social, implicó su desahucio a la periferia cultural. De hecho, *HDG*, publicada en 1980 –cuando llevaba trabajando en televisión desde principios de los 70, al menos como guionista– no contiene ninguna referencia a su trabajo televisivo, y esta dimensión no se atisba como parte de su ser íntimo, en una obra que ella presenta como una plasmación poética de sí misma y por donde fluctúan numerosas (auto)(bio)(s).

He podido intuir, tras la lectura de su obra, que se produce una evolución desde la poesía de corte más palmariamente social de sus primeros poemarios (que la vinculan con los poetas de la generación del 50 y sus maestros) hasta una poesía más reflexiva, en la que el sujeto poético se convierte en el elemento central de la misma junto con la reflexión metapoética. Entre una y otra se encuentra esta fase de trabajo en televisión, como un gozne que la aboca al desengaño de las esferas sociales.

⁵⁵ Otras preguntas que nos surgen al hilo de este epígrafe serían ¿Qué instituciones propiciaron su labor poética en televisión y por qué? ¿Qué sociología de la lectura y de la escritura confluyen en la época? Es evidente que rebasan el propósito de esta investigación, pero las dejamos formuladas para futuras investigaciones si procede.

Gloria fue un “elemento configurador” de los distintos programas infantiles por su recurrencia (González Requena, 1992: 35) en la década de los 70 y principios de los 80. Su presencia aseguraba el éxito, y fue saltando de programa en programa leyendo sus textos infantiles con una sonrisa, a veces, algo forzada. Si se visualizan las intervenciones de la poeta en estos años (muchas de ellas disponibles en Youtube y en el repositorio de RTVE), podemos llegar a entender el alcance que tuvo el personaje, la creación simbólica de la poeta y cuentacuentos de los niños y cómo la persona, y aún peor, la poeta de otras modulaciones se iba extinguiendo con cada aparición.

Todas las intervenciones que he podido ver me dejan un poso de amargura e incluso me incomodan⁵⁶ un punto.

Por su “pansincretismo”, la televisión explota la capacidad de integrar y articular géneros discursivos y sistemas semióticos de referencia extremadamente variados (González Requena, 1992: 25), y, por ello, el espectador está obligado a un continuo “consumo de trozos”, es decir, nuestra sociedad se ha acostumbrado al consumo sistemático de discursos fragmentados (González Requena, 1992: 50). Se nos ha planteado la idea de que el discurso fragmentario y heterogénico de la televisión podría haberse reflejado subrepticia y discursivamente en una obra como *HDG*, en la que la

⁵⁶ El programa de televisión “¿Quién es?” dedicó un monográfico a la figura de la escritora Gloria Fuertes el 18 de enero de 1977, del que hemos transcrito algunas de sus contundentes afirmaciones: “Estoy sola en la sala. Llevo una temporada que he destruido la soledad mala, la negativa y solo uso la soledad para leer, estudiar, escribir. Necesito la soledad”.

“Yo no recito, yo leo mis poemas”.

“Llevo dos o tres años que vivo de la poesía como un fontanero vive de su grifo”.

Se afirma también que escribe de 12 a 3 de la mañana o de 12 a 3 de la noche, día tras día, y que sus tres escritores favoritos “que además son poetas que es lo máximo: Cervantes, Unamuno y yo misma”, y que poemas como “Cabra sola” la definen muy bien. De su particular horario de escritura da libresca da fe, por ejemplo, un poema de *HDG* titulado “Como escribir un poema a las tres de la madrugada” (p. 301).

brevidad y la multiplicidad genérica (como si de una “parrilla” poética se tratase) es uno de sus rasgos configuradores. A la larga, pensamos que la televisión fue la prostitución de su oficio, pues tanto esta como la literatura infantil fueron subterfugios económicos necesarios para que Gloria pudiera vivir con solvencia.

La necesidad de sustento material no evitó la dolorosa conciencia de ser “puta” y “payaso”, como ella misma se autodenominó con una terrible conciencia y autopercepción en un poemario de 1965. El poema, uno de los más emblemáticos de su trayectoria, se incluye en *Ni tiro, ni veneno, ni navaja*, y lo transcribo completo por las luces que arroja sobre nuestra autora y la construcción de su personalidad poemática:

NACÍ PARA POETA O PARA MUERTO

Nací para poeta o para muerto,
escogí lo difícil
–supervivo de todos los naufragios–,
y sigo con mis versos,
vivita y coleando.

Nací para puta o payaso,
escogí lo difícil
–hacer reír a los clientes desahuciados–,
y sigo con mis trucos,
sacando una paloma del refajo.

Nací para nada o soldado,
y escogí lo difícil
–no ser apenas nada en el tablado–,
y sigo entre fusiles y pistolas
sin mancharme las manos.

(OI, p. 160)

En este sentido, la lectura de la monumental tesis de García Reidy sobre la conciencia profesional y el oficio de Lope de Vega (2013) ha iluminado algunas cuestiones que me he planteado desde que leí su título: “Musas ramera”. A Lope y a Gloria los separan siglos, pero los une esa idea de que “un autor es un obrero como otro cualquiera, que se gana la vida por su trabajo”, pues “el dinero ha emancipado al escritor, el dinero ha creado las letras modernas” (Zola *apud* García Reidy, 2013:20). Pero el dinero, en el caso de Gloria, esclavizó a la autora de poesía “seria”, que pretendió fuera su carta de presentación literaria y no un reducto marginal en su trayectoria poética y, por tanto, vital. Si en otros casos los autores han podido resolver la ecuación vocación literaria real/necesidad pecuniaria, en el caso de Gloria queda abortada. Por ello, y a pesar de haber podido vivir desahogadamente (aunque sabemos que era austera en sus costumbres) gracias al mercado infantil, tanto impreso como televisivo, ella renunció al final de su vida a ello. Coincidimos en la apreciación que hace Luis Antonio de Villena, íntimo amigo de la poeta, en una conferencia⁵⁷ que pronunció con motivo de la celebración del centenario. Contaba que Gloria donó al fallecer todos sus ahorros a la “Ciudad de los Muchachos”, fundada por Alberto Muñiz Sánchez⁵⁸, y no solo por una obvia

⁵⁷ “La muy plural Gloria Fuertes”, y tuvo lugar en el Gabinete de Teatro de La Madraza, el 15 de mayo de 2017, y cuya organización corrió a cargo de la Cátedra “Federico García Lorca”.

⁵⁸ Conocido como Tío Alberto, fue íntimo amigo de Gloria, como nos ha comentado Julio Santiago tras consultarle qué fue de aquella donación a “La ciudad de los muchachos”. Gloria escribió incluso el proemio a “La Constitución del niño” de esta fundación. Nos hemos percatado a partir de este dato de que circula otro error más en su biografía, pues se ha confundido la CEMU con aquella otra “Ciudad de los Muchachos” de Jesús Silva. El error puede ser causado por la homonimia de ambos proyectos, pues Alberto Muñiz, al terminar su carrera de arquitectura, se unió como colaborador a la Ciudad Rodante Circo Los Muchachos de Benposta y se inspiró en ella para su escuela. Así aparece en Wikipedia: “En su testamento dejó su fortuna (100 millones de pesetas) al orfanato conocido como Ciudad de los muchachos del padre Jesús Silva” (https://es.wikipedia.org/wiki/Gloria_Fuertes).

generosidad. En cierto modo podemos percibir un agrídulce rechazo a esa fama que no era con la que más se identificaba: la de autora infantil. Aunque quizás, y es algo que sugiero en las páginas finales de esta tesis, convendría revisar el concepto de literatura infantil y de su condición subalterna respecto a la literatura para el público adulto.

Esta visión que ofrezco no constituye una mera apreciación subjetiva, pues también es posible rastrear su impacto en sus versos, especialmente, en los poemas escritos (presumiblemente) en la década de los 90, cuando ya la autora encara la recta final de su vida, y que fueron publicados póstumamente por la editorial Torreozas en 2011:

Escribo para niños para comer.
Escribo para mayores para vivir.
Escribo poesía porque no puedo evitarlo
y escribo testamentos por si pasa algo.

(Poemas prácticos más que teóricos, p. 28)

Cuando escribo para niños
escribo por necesidad de escribir.
Cuando escribo estas poesías
escribo por necesidad de vivir.

(Poemas prácticos más que teóricos, p. 50)

Este error aparece comúnmente repetido, en especial, en webs que se hicieron eco de su centenario y buscaron información en este medio.

Gloria fue evolucionando pecuniariamente en función de los tiempos en los que le tocó (sobre)vivir. Su participación en programas como “Un globo, dos globos, tres globos”⁵⁹ y “La cometa blanca”⁶⁰, ambos con guion de la recientemente fallecida Lolo Rico, o como guionista en “La mansión de los Plaff” (1979-1981), la lanzaron a la fama en una época en que la televisión estaba ya reinando en gran parte de los hogares españoles tras unas décadas de atonía económica⁶¹.

En relación con lo expuesto, Palacio explica cómo “la transición ha determinado las reglas del juego político de los últimos veinticinco años en España y ha creado las líneas maestras del imaginario colectivo en aspectos clave de la convivencia democrática” y que, por tanto, la TVE fue un “espacio convulso” en el que se sucedieron hasta siete directores generales entre 1975, cuando fallece el general Franco, y 1982 (2001: 91). En esos años, en consecuencia, la televisión tenía, entre otras funciones, la de desgastar los valores que el régimen dictatorial había impregnado en todos los órdenes de la

⁶⁰ El primero de los citados fue emitido entre el 7 de octubre de 1974 y el 20 de diciembre de 1979 y el segundo estuvo en la parrilla televisiva entre el 20 de abril de 1981 y el 30 de marzo de 1983. Los datos referentes a los programas de televisión han sido consultados y contrastados en Wikipedia, el archivo de RTVE y la web IMDb. Tomando como fecha simbólica 1976, la TVE era la principal fuente de ocio e información de los españoles y la primera cadena llegaba al 90% de sus hogares. Ese año, por ejemplo, se concentró un alto porcentaje de programas dirigidos al público infantil. Años más tarde, los programas infantiles comienzan a desaparecer para ser sustituidos por los juveniles, lo que evidencia un cambio de paradigma de los gustos del público (Palacio, 2001: 93).

⁶¹También con motivo de su centenario, hubo medios que recordaron su presencia en la televisión, como en este artículo que enlazo: https://www.diariodesevilla.es/television/Gato-Garabato-agonia-franquismo_0_1155784938.html (Francisco Andrés Gallardo, 20/07/2017).

Se cita en este breve artículo un programa que a mi juicio constituyó un eslabón importante en esa cadena de recuperación de la figura de Gloria, que incluso contó con la presencia (por videoconferencia) de Margaret H. Persin. A partir de su “Autobiografía”, recuerdan a la poeta en una intensa media hora: <https://www.rtve.es/alacarta/videos/la-mitad-invisible/mitad-invisible-autobiografia-gloria-fuertes/1563603/> (27/10/2012).

vida y también la de legitimar paulatinamente los conceptos de democracia y libertad sobre los de orden y estabilidad (Palacio, 2001: 92).

Otro dato que nos interesa para recapacitar acerca de la recepción popular de la imagen de Fuertes en televisión es que a finales de los setenta (década en que ella colaboró activamente, como hemos anotado), la sociedad española disfrutaba de indicadores económicos bastante halagüeños también, y, por lo tanto, los telespectadores estaban más que acostumbrados a las formas de comunicación que emanaban de la publicidad y del consumo de masas.

Si consultamos el índice onomástico de la obra de Palacio, cuyo título apunta a una visión general y globalizadora (*Historia de la televisión en España*),

Franco, Ricardo, 87
Frankel, Herta, 148
Furia, 177

advertimos que tampoco está Gloria ni algunos de los espacios televisivos infantiles en los que trabajó: otro paradójico vacío más.

En consecuencia, y tras todo lo expuesto, para muchos es fácil criticar a Gloria y su “mercantilismo” televisivo, sobre todo cuando no eres lesbiana, ni vives bajo la sombra de un régimen asfixiante, ni tampoco necesitas dinero para subsistir. En cambio, escribir comerciales productos librescos para niños como *Versos de buenas noches* (2018) sí es perfectamente aceptado en las comunidades lectoras⁶² del entorno mercantilizado en el que vivimos.

⁶² Varias décadas separan la poesía y presencia de Gloria en televisión de los poemas de Patricia Benito, Iago de la Campa, Defreds, Irene G Punto, Miguel Gane, María Leach, Luna Miguel, Loreto Sesma entre otros, y también de un poeta “no milenial” como Benjamín Prado. Todos aparecen ensartados en una obra que veladamente homenajea la difícil tarea de acercar la poesía a los niños y que recoge el testigo de Gloria Fuertes. Así, encontramos poemas escritos “al fortiano modo”, emulando sus rimas fáciles, sus personajes, su ambiente, y dejando claro que cualquier poeta puede escribir para niños.

Además, es inevitable recordar en este epígrafe dedicado a la televisión que la archiconocida parodia que –con el consentimiento de la poeta– hizo el dúo “Martes y Trece” de su entrevista con Jesús Hermida en 1986, la cual permanecería grabada en la memoria de muchos como la de la auténtica Gloria Fuertes, solo fue otra de sus múltiples máscaras que a la postre solo escamotearon a la propia “persona”⁶³. Por otra parte, a pesar de su fama en esta década de los 70, se la echa en falta en la nómina de entrevistados del programa “A fondo”, en el que un inolvidable Joaquín Soler Serrano se encontraba con “las primeras figuras de las artes, las letras y la música”, resultándome algo desolador que no se la considerara como para hablar en profundidad de su obra, bastante aquilatada por aquellos años en los que ostentaba bastante prestigio crítico.

Es evidente que la progresiva incorporación de las “nuevas” tecnologías ha marcado el paso de la sociedad industrial a la sociedad de la información. Y en este contexto, Gloria fue una pionera al advertir las posibilidades que tenía la televisión de llegar a miles de oyentes y potenciales lectores. Hoy nadie duda de que las tecnologías han propiciado la difusión de la obra poética de muchos jóvenes poetas. Pero Gloria, cuando era una especie de “proto youtuber” del género, era ya bastante mayor y, por supuesto, carecía de un físico “instagramático”.

⁶³ Pero con frecuencia se olvida que otros autores también fueron mediáticos y protagonizaron escenas que aún hoy son motivos de chiste y forman parte del imaginario paródico popular. Recuérdese el famoso “he venido a hablar de mi libro” de Francisco Umbral en el programa “Queremos saber” (1993) o el sonoro “váyase usted a la mierda” de Fernando Fernán-Gómez (1998), que a pesar de la tentativa de muñequización que supusieron para ambos, no eclipsaron sus lugares en las letras y en la cultura.

II.1.3. La poeta que lee: la biblioteca como referente de un sujeto consciente y poéticamente reflexivo

Es difícil ser escritor,
sin haber sido antes lector.

(Glorierías, 2017)

La imagen que muchos lectores (y telespectadores) tienen de la poeta coincide con la que dibuja José Luis Cano, quien la describe en los siguientes términos:

Es una figura humana tan inseparable de su poesía que no se la concibe sino escribiendo versos y cuentos. Pero además es una madrileña castiza y sencilla, que gusta de los ambientes populares, del aire de la calle y del campo, del vino y de las tabernas y del lenguaje del pueblo (1991: 11).

Este retrato está impregnado del habitual perfil de una Gloria Fuertes que se deleita exclusivamente tanto en las mentes como en los apetitos sencillos. Pero es como si solo nos quedáramos con ese Góngora que loaba en sus letrillas las mantequillas, el pan tierno, el aguardiente y la morcilla. Y es que una visita imaginaria a su biblioteca personal, gracias al inventario que he podido consultar, nos muestra una faceta bastante desconocida de la poeta, que contrasta con opiniones como la anteriormente citada y con su indestructible efigie de escritora infantil. Es otro de los escollos que me he encontrado, muy en consonancia con otros que serán progresivamente revelados: que se sigue ignorando hoy su papel como lectora asidua y profesional de las letras. Por supuesto, la ya referida labor que desempeñó como bibliotecaria nos da una pista de un gusto por los libros, que se desarrolla a la par que su vocación literaria, engrosando el nutrido grupo de autores que han ejercido esa filiación

dual con la escritura a través de lo profesional y lo escritural. Es grato comprobar cómo la rescata e incluye Irene Vallejo en esa ilustre estirpe:

El primero que nos habla con su propia voz es Calímaco, a quien podemos imaginar con un perfil nítido en su paciente trabajo de catalogación y en sus largas noches de escritura. Después de Calímaco, muchos escritores han ejercido de bibliotecarios en alguna época de su vida, entre paredes de libros que a la vez convidan y paralizan. Goethe, Casanova, Hölderlin, los hermanos Grimm, Lewis Carroll, Musil, Onetti, Perec, Stephen King. “Dios me hizo poeta y yo me hice bibliotecaria”, escribió Gloria Fuertes (2019: 154).

El verso, tomado de *Todo asusta* (1958) es también utilizado por Ángel Esteban (2014) para ilustrar esa doble tuerca de Gloria como escritora y bibliotecaria, en una obra en la que analiza el recorrido de treinta escritores que también fueron bibliotecarios, siendo –por cierto– la única mujer que incluye en su estudio.

Carmen Morán atestigua también esta dualidad al acercarse a su obra teatral *Prometeo*, afirmando que no fue “una ignorante de la tradición literaria, como lo demuestran, por ejemplo, sus juegos intertextuales con Teresa de Jesús” (2017:131) en la obra citada, además de que presenta un tratamiento del mito desde su propia perspectiva, pero mostrando un conocimiento absoluto del mismo y con el que juega intertextualmente.

Centrándome en el núcleo de este epígrafe, lo que voy a presentar en estas páginas es el germen de una investigación metalibresca en ciernes, que podría aspirar a ser de mayor calado, puesto que habría de ser completada (si fuera materialmente posible) con la revisión *in situ* de los libros que han configurado la biblioteca personal de Gloria Fuertes. Esta biblioteca fue un espacio privado donde se advierte no solo un innegable interés por la posesión

material de los libros, sino que también se intuye como un yacimiento al que descendía para su creación poética. Toda una constelación libresca que irradia e ilumina sus relaciones interpersonales y, por supuesto, algunas de sus posiciones en el campo literario.

Un inventario podría ser definido como la “memoria de la biblioteca” (Infantes, 1999) y es la huella que nos guía para rastrear el testimonio de un espacio físico ya inexistente, el paradigma de lecturas de la autora y unas redes de sociabilidad determinadas. Pero antes de analizarlo, he de explicar sucintamente las circunstancias en que se elaboró esta relación de libros sobre la que he trabajado. Durante una visita a la Fundación Gloria Fuertes en Madrid (16/06/2016) para recabar algunos datos para la elaboración de esta tesis (entonces embrionaria), me interesé, empujada por mi propia bibliofilia, por la biblioteca personal de Gloria, pues complementaría oportunamente la “biobibliografía” que ya tenía parcialmente dibujada de la autora. Paloma Porpetta, que presidía la fundación en aquella fecha, me informó de la existencia de un inventario de sus libros personales, que muy amablemente me facilitó para que pudiera indagar a partir de él.

Este inventario, según me indicó, fue realizado en 2010 por su madre, la poeta y editora de poesía femenina Luzmaría Jiménez Faro, que fue nombrada por Gloria su “heredera universal”. Ella fue quien creó la fundación que lleva su nombre en el año 2000 y quien hubiera podido desvelarnos muchos más detalles, pero desgraciadamente murió en 2015. La biblioteca fue trasladada a la casa particular de Luzmaría desde el apartamento en el que vivió Gloria Fuertes hasta su muerte, en la Avenida Alberto Alcocer, muy cerca de la sede de

la fundación. ¿Qué ocurrió con la *dispositio* original de la biblioteca? Es evidente que se perdió y difuminó, puesto que, al ser reubicada, los libros se mezclaron y empezaron a convivir con los que ya habitaban en esa casa, sumando entre las dos bibliotecas personales un total de unos 9000 volúmenes.

Por otra parte, al ser una investigación sobre un inventario *post mortem*⁶⁴ de la autora, se nos han planteado una serie de problemas. Este documento en concreto no es fruto de un interés lucrativo (como ocurre en muchas ocasiones), sino que simplemente sirve para constatar los volúmenes que una persona determinada recibe como herencia y tenerlos pertinentemente clasificados debido al valor añadido que tienen al haber pertenecido a una escritora reconocida⁶⁵. En este caso, además, nos encontramos con el inconveniente de que faltan en ese inventario (como nos confirmó Porpetta), al menos, la mitad de los libros que poseía o más. No solo es que esta *recensio* sea incompleta, sino que además se debe tener en cuenta lo que pudiéramos denominar “biblioteca ausente” o “fantasma”: libros perdidos, prestados, sacados de una biblioteca pública..., que formaron parte de la biblioteca física y material en algún momento. Pese a todas estas limitaciones, si se realiza un análisis, obviamente parcial, de las obras incluidas en el inventario podemos visualizar una diáfana radiografía de un siglo de poesía a través de la biblioteca Gloria Fuertes.

⁶⁴ Hemos seguido, adaptándolas a nuestros intereses, algunas de las pautas sugeridas por Trevor J. Dadson en su estudio «Los libros y lecturas de un poeta áureo: Diego de Silva y Mendoza, conde de Salinas» (1976: 2).

⁶⁵ Como dijo Chevalier, «es de temer que los inventarios después de la muerte no nos revelen las aficiones de un hombre, sino las lecturas de un anciano, aunque, por supuesto, las lecturas de un anciano bien pueden haber sido las lecturas de un joven, y en todo caso el hecho de que alguien compró alguna vez determinados libros revela algo de sus intereses de lectura en alguna etapa de su vida» (1976: 44).

Los setecientos quince libros que aparecen listados a lo largo de las veinticuatro páginas del inventario ofrecen una visión sesgada de la biblioteca original, pues se centran casi exclusivamente en libros de poesía⁶⁶, que (suponemos) conformarían el grueso de la colección. Además, este inventario respondería al interés de Luzmaría Jiménez Faro y su marido, el escritor Antonio Porpetta, por el género poético. Algo que nos llamó la atención tras leer la relación de títulos fue la ausencia de escritoras en dicho listado. Tras consultar la duda a su hija, tuvo la deferencia de comprobar en su casa materna que, efectivamente, la biblioteca “femenina” de Gloria se encontraba mezclada con la biblioteca de escritoras que poseía su madre. Tampoco aparecen en el listado los títulos de la propia Gloria Fuertes.

Para desvelar algunos secretos más de la biblioteca doméstica de Gloria a partir de este listado, mostraré un análisis parcial del mismo, un escrutinio algo donoso y personal, de los autores que en él aparecen. Y digo parcial porque hay muchos de los que, por su rareza o irrelevancia literaria, no aparecen indicios o pistas, al menos, por la red, que es la que nos ha permitido un rastreo de muchos de ellos.

Aunque podría incurrir en los peligros que conllevan este tipo de taxonomías y reconociendo que las clasificaciones generacionales y de tendencias poéticas son a menudo bastante imprecisas, difusas y permeables, recurriremos a ellas como un instrumento de trabajo para mostrar con claridad los resultados obtenidos, y pese a algunos marbetes puedan ser, obviamente, obsoletos y polémicos. El marco de esta investigación solo nos permitirá

⁶⁶ Digo “casi” porque hay unos cuantos volúmenes en la lista que no son libros de poesía: un par de biografías (de Cervantes y Quevedo), algún ensayo, y poco más.

centrarnos en los más representativos y conocidos, y en especial, en lo que podríamos llamar “canon autorial” del siglo XX, puesto que Gloria vivió entre 1917 y 1998 y recorre casi por completo toda la centuria. Indicaré (en algunos casos significativos) el número de obras que poseía de dichos autores, pues revela o bien el interés por la obra de algunos autores en concreto o bien la amistad o el vínculo que la unía a ellos.

CLASIFICACIÓN DE AUTORES (nº de obras)

<p>“Clásicos” en lengua castellana (E.M. hasta s. XIX)</p> <p>(4,19%)</p>	<p><i>Poesía medieval</i> <i>Galería de romances preclaros</i> Garcilaso de la Vega (5) Fray Luis de León San Juan de la Cruz (3) Luis de Góngora Lope de Vega (5) Quevedo (5, incluido un facsímil de <i>El Buscón</i> y una biografía del autor) Leandro Fernández de Moratín Espronceda Zorrilla Campoamor Bécquer (2) Otros autores “menores”: Narciso Serra, Gabriel y Galán</p>
<p>Principales generaciones, corrientes, tendencias literarias hispánicas (“canon” s. XX)</p> <p>(25,73%)</p>	<p>Generaciones “pre” Gloria: “maestros”</p> <p>“Modernismo”: Manuel Reina, Salvador Rueda, Rubén Darío (3), Valle-Inclán, Manuel Machado (3), Villaespesa. “98” : Unamuno (4), Antonio Machado (3).</p> <p>“14”: Juan Ramón Jiménez (4), Ramón Pérez de Ayala.</p> <p>27 (y órbita): Pedro Salinas (8), Lorca (4), Cernuda, Jorge Guillén (4), Alberti (5), Gerardo Diego (4), Dámaso Alonso (2), Aleixandre (5), Altolaguirre (2), Prados (2), Juan José Domenchina (2), Pedro Garfias, José Bergamín, José M^a Hinojosa (2); Pemán (3).</p> <p>Entorno cultural coetáneo a Gloria</p> <p>36: Miguel Hernández, Luis Rosales (11), Dionisio Ridruejo, Gabriel Celaya (27), Luis Felipe Vivanco (3).</p> <p>50: Ángel González (5), José Hierro (4), Antonio Gamoneda, Carlos Bousoño, Caballero Bonald, Carlos Barral, Leopoldo de Luis, Claudio Rodríguez</p>

		<p>(5), Gil de Biedma, Ignacio Aldecoa (2), José Agustín Goytisolo (2), Félix Grande (3), José Ángel Valente (2), Rafael Guillén (4), Alfonso Sastre, Carlos Sahagún (3).</p>
		<p>Novísimos (y órbita): Félix de Azúa (2), Guillermo Carnero (2), Pere Gimferrer (2), Antonio Martínez Sarrión, Vázquez Montalbán (4); Jenaro Talens (2), José Miguel Ullán (4), Jaime Siles.</p>
	<p>Generación “pos”-Gloria, los más jóvenes: a partir de la transición y los 80</p>	<p>Javier Egea, Álvaro Salvador, Luis Muñoz, Julio Martínez Mesanza, Juan Carlos Mestre, Jesús Munárriz, Antonio Carvajal, Eloy Sánchez Rosillo, Luis Antonio de Villena (2), Juan Antonio González Iglesias.</p>
<p>Escuelas y autores “periféricos” o “marginales” (diferentes generaciones) (+22%)</p> <p>(El porcentaje es mayor, pues habría que ubicar a muchos nombres, algunos difíciles de rastrear)</p>	<p>Aragón: Francisco Carrasquer, Ángel Guinda (9), Miguel Labordeta (2), José Antonio Labordeta (4), Manuel Pinillos (6), Miguel Luesma Catalán (3).</p> <p>Andalucía: Luis Jiménez Martos (3), Antonio Gala, Antonio Almeda (2), Rafael Álvarez Merlo, Conde de Casa Padilla (Carlos Ruiz Padilla, 2), Antonio Rodríguez Jiménez (2), Francisco Toledano (3) (Córdoba), Manuel Alcántara, Alfonso Canales (7), José Infante (4), José Baena Reigal, Rafael Ballesteros, Rafael Pérez Estrada (7), Pepe Bornoy (3), José Manuel Cabra de Luna, (Málaga), José Carlos Gallardo (5), Pablo del Águila, Enrique Morón (2) (Granada), Juan Alcaide, José Jurado Morales (3), Manuel Ruiz Amezcuea (Jaén), Manuel Naranjo Martín (2), Rafael de León (Sevilla), Juan Ruiz Peña (2), Carlos Álvarez, Fernando Quiñones (2), Julio Mariscal Montes, Bernardo Ayuso (Cádiz), Julio Alfredo Egea (2) (Almería).</p> <p>Castilla-La Mancha: Nicolás del Hierro, Eduardo Alonso, Dionisio Cañas.</p> <p>Canarias: Alonso Quesada, Félix Casanova de Ayala, Pedro Lezcano, Carlos Gaviño de Franchy, Carlos Pinto Grote (3).</p> <p>Extremadura: Luis Álvarez Lencero.</p> <p>La Rioja: Antonio Cillero Ulecia (3).</p> <p>Galicia: José Luis Prado Nogueira (2), José M^a Álvarez Caccamo.</p> <p>Cataluña: Enrique Badosa (5), Jesús Lizano (6), Federico Gallego Ripoll (7), Jordi Virallonga, Juan García Hortelano, Joan Perucho (2).</p> <p>Baleares: Juan Bonet, Llorenç Vidal (3).</p>	

	<p>Valencia: Ricardo Arias, Joaquín Buxó Montesinos (5), Alfonso López Gradolí (2). País Vasco: Mario Ángel Marrodán (2).</p> <p>Cantabria: Arturo del Villar (2).</p>
<p>“Canon” de autores en lenguas cooficiales (eds. bilingües) (1 %)</p>	<p>Gallego: Celso Emilio Ferreiro (3). Catalán: Salvador Espriu (2), Pere Quart (2). Vasco: Gabriel Aresti.</p>
<p>En lenguas extranjeras (traducidos al castellano) (5,73%)</p>	<p>Lao Tse, Shakespeare, Lord Byron, Hölderlin, Joyce, Baudelaire, Paul Verlaine, Paul Éluard (3), Rilke (4), Ezra Pound (2), Wallace Stevens, Luka Brajnovic, Mihail Eminescu, Sait Faik, Tagore (5), Mao Tse-tung, Khalil Gibran (3), , Aleksandar Petrov, Soliman Salom (6), Mohammad Sabbag, Yorgos Seferis, Yong-Tae Min (3, obra en castellano).</p>
<p>Otros (43% en esta lista)</p>	<p>Clásicos grecolatinos: Virgilio (2).</p> <p>Autores hispanoamericanos: Julio Cortázar, José Martí, Neruda (3), César Vallejo (3), Nicolás Guillén, José M^a Heredia, Mahmud Massis, Eugenio Florit, Laureano Albán (2), Julio Arístides, Marcos Ricardo Barnatán (2), Alfonso Barrera Valverde, Luis Beltrán Guerrero, Raúl Blengio Brito, José B. Caribaux, Atilio Jorge Castelpoggi (3), Roberto Fernández Retamar.</p> <p>Sacerdotes y religiosos: Fray Justo Pérez de Urbel, José M^a Avendaño, José Luis Martín Descalzo (4), Ernesto Cardenal, Antonio Castro y Castro (4), Rafael Duyos Giorgetta (2).</p> <p>Editores, antólogos: Ángel Caffarena, José Batlló (6), José Luis Cano, Pablo Méndez. (2)</p> <p>Cantautores, tertulianos, taurinos y castizos, autodidactas, periodistas, actores...: Luis Eduardo Aute, Joaquín Giménez Arnau (3), Manuel Martínez Remis (2), Salustiano Masó (2), José Antonio Novais (2), Juan Van-Halen (2), Rafael de Penagos (2), El Seráfico...</p>

Este análisis previo del inventario ayudará a fraguar algunas conclusiones acerca de la Gloria lectora, de su abanico de relaciones (tanto personales como literarias) y de su propia obra poética. Para ello, es interesante reflexionar, por ejemplo, acerca del número de ejemplares

dedicados personalmente a la autora que hemos encontrado, que suman un total de doscientos setenta y siete (38%), algo más de un tercio de las obras censadas. Aunque desconozco la naturaleza de estas dedicatorias, hemos extraído algunas conclusiones gracias a la relación de títulos seleccionados para la exposición del centenario en el Centro Fernán Gómez (también aportada por Paloma Porpetta). Este listado, realizado con el deseo de ofrecer una muestra de la red de amistades literarias que tenía la autora, nos ha corroborado que, efectivamente, los libros de otros grandes escritores y géneros no poéticos están mezclados en su actual destino. Así, aparte de algunos poetas ya mencionados en el cuadro (como Aleixandre, Celaya, Ángel González, José Hierro o Gil de Biedma), aparecen otros autores como Delibes, Cela, Francisco Nieva, Lauro Olmo o Max Aub. También nos percatamos de que una ausencia poética notable en el inventario poético, la de Carlos Edmundo de Ory, sí se cubre, en cambio, en esta lista de obras dedicadas⁶⁷, lo cual indicaría en cualquier caso que el repertorio realizado por su heredera es muy parcial.

Se recogen asimismo en el catálogo algunos libros dedicados a otras personas. Nos ha llamado la atención que posee cuatro volúmenes con dedicatorias (ignoramos si de Gloria o de los autores, ya que no se especifica en la ficha) a la hispanista Phyllis Turnbull. Estos libros (dos de Celaya, uno de Luis Jiménez Martos y una antología de poesía medieval) recuerdan librescamente la relación que unió a ambas durante quince años (1955-1970).

⁶⁷ Otras curiosidades de esos libros dedicados: *Las islas invitadas* (1973) de Altolaguirre dedicado por su sobrina Margarita Smerdou Altolaguirre o de la propia Gloria a otras personas, por ejemplo "A Chelo" (un ejemplo de esos libros que habrían regresado a sus estantes por motivos ignotos) o que han pertenecido a otras personas (a José Bergamín o al cervantista Homero Serís) y que forman parte de su colección personal.

Uno de los poemas incluidos en *Poeta de guardia* (1968) da fe de esos “amigos y amores del momento”, como ella misma dice (OI, p. 26), cuya estela aparece diseminada en sus libros:

ESTA NOCHE COMPRENDO

Esta noche comprendo por qué bebe Novais
Por qué canta Renata
Por qué Rita se esconde,
Por qué cose Amparito,
Por qué Celaya ríe
Por qué Phyllis se acuesta
Por qué Chelo se duerme,
Por qué Lauro y sus golfos,
Por qué yo y mi taberna (...)

(OI, p. 175)

Respecto a su formación como lectora, también hay huellas en este inventario. Cano, vuelve a recoger el testimonio de sus lecturas iniciales e iniciáticas: “Los primeros poetas que leyó fueron Bécquer –cuya lectura le emocionaba-, Rubén Darío y Gabriel y Galán” (1991: 12). Todos están en el inventario: dos de Bécquer, tres de Darío y las *Obras Completas*, tomo II, de Gabriel y Galán.

Entre los autores que más estimaba, según intuía y el inventario corrobora, se encuentra “el Campoamor”, como ella lo denomina en uno de sus poemas, y de cuyas conexiones e implicaciones poéticas se va trufando esta tesis. Así, la lengua prosaica de la calle que tanto alababa el asturiano es también del gusto de la autora, y prueba de esta afinidad literaria es el volumen de *Poesías escogidas* (1927) que aparece en el inventario o el volumen de 1928 que también se mostró en la exposición del centro Fernán Gómez.

Uno de los aspectos reflejados en el espejo de su biblioteca es la recurrente vinculación de la autora con la poesía social. Y, como afirma la propia Gloria: “El primer poeta que conocí fue en vivo, no en libro –debido a que me “pisó” el “Premio Fémica de Poesía”- y era Gabriel Celaya” (OI, p. 29)⁶⁸. De hecho, este poeta es una de sus debilidades, según lo evidencian los veintisiete títulos del poeta vasco que poseía. También es sugerente, por ejemplo, que el volumen dedicado por Jaime Gil de Biedma es aquel polémico *En favor de Venus* (1965), poemario que el propio autor hubo de retirar por una crítica en prensa donde se insinuaba su homosexualidad y que se alza como un evidente guiño empático a la identidad de género de ambos.

También son elocuentes las ausencias. En este apartado se constata que no hay obras de Gómez de la Serna (a quien admiraba y con quien incluso tuvo un breve intercambio epistolar) ni del maestro de las poéticas sociales Blas de Otero, aunque no sabemos si es que no contaba con ejemplares de estos autores o que estarán entremezclados con los de la biblioteca de los Jiménez-Porpetta sin haber sido inventariados.

Por otra parte, es posible y sugerente rastrear su relación con el mundo editorial, pues muestra el aprecio personal que le profesaron ciertos sellos influyentes, y el sostén que le prestaron la proveyeron también de prestigio en el seno del campo literario. Por ejemplo, del antólogo José Batlló posee seis títulos de sus obras poéticas (cinco de ellos dedicados). Asimismo, aparecen inventariados numerosos volúmenes de la editorial “El Bardo” (hasta cincuenta

⁶⁸ No sabemos si estrictamente es verdad esta afirmación o solo es una fabulación de ese encuentro, pues como ella misma indica fue en 1934 (¿); en esa fecha ella tenía 17 años, y lo más probable es que antes ya le hubiera llegado algún libro de versos a sus manos.

y cinco ejemplares), creada por este autor (1964-1974). Lo que ignoro es si son donaciones del autor a Gloria, volúmenes regalados por los propios autores publicados en dicho sello o comprados en un gesto voluntario de adquisición; de seguro, los libros se repartirían entre estas tres fuentes de procedencia.

Otras curiosidades que permiten dibujar el mapa bibliófilo de Gloria Fuertes son las ediciones más antiguas que poseía. Ella misma cuenta cómo le gustaba ir a la Cuesta de Moyano en el retiro madrileño a adquirir “libros de viejo”, como afirmaba en el verso del poema “No dejan escribir” (OI, pp. 72-73), incluso robaba libros –como ella confiesa– o los compraba a plazos⁶⁹. Así, en el inventario se incluyen, por ejemplo, los dos primeros volúmenes de *La Eneida* de 1792 (el más antiguo), unas *Poesías jocosas y satíricas de Juan Martínez Villergas* de 1842, un volumen de *Poesías escogidas de Zorrilla* de 1894 e incluso la obra de Tennyson *Ring out, wild bells* (1883), uno de los pocos ejemplos de literatura extranjera sin traducir de esta (parcial) biblioteca. También brillan algunas “joyas literarias” que muestran su gusto particular por los autores y el conocimiento del alto valor de dichas obras. Por ejemplo, primeras ediciones de las obras *Laberinto y Diario de un poeta recién casado* de Juan Ramón Jiménez, de *Víspera del gozo* de Pedro Salinas y de *Residencia en la tierra* de Neruda.

En contraste con estos volúmenes, tenemos un alto porcentaje de autores que hemos denominado “periféricos”, que publicaron algún libro de poesía puntualmente, de dudosa calidad poética o que quedaron en los márgenes más lejanos del canon oficial, lo que nos indicaría, entre otras cosas, la consideración de la que gozaba entre los poetas emergentes y la aceptación e

⁶⁹ En la exposición se pudieron ver los recibos de obras de Shakespeare y Benavente, lo que muestra también su interés por el teatro.

incluso condescendencia hacia esos incipientes y titubeantes primeros (o únicos) poemarios⁷⁰.

Los últimos libros del inventario datan de 1997 (*Templo de dioses* de César Simón, *Viaje al fin del invierno* de Jenaro Talens), un año antes de su muerte.

En conclusión, podríamos añadir que, si bien el inventario de una biblioteca no revela fielmente lo que el sujeto en cuestión lee, creemos que en el caso de Gloria sí es un reflejo bastante fidedigno de su formación e intereses lectores: autores canonizados e inclinaciones personales muestran una formación autodidacta⁷¹ y una tupida red de amistades literarias que probablemente la aconsejaron y enviaron multitud de títulos heterogéneos desde el punto de vista estilístico y geográfico.

Respecto a las editoriales a las que pertenecen los libros editados, aparecen las consagradas y de prestigio junto a una extensa nómina de las casi desconocidas, de corte local o minoritario. Por otra parte, las fechas en que se publicaron la mayoría de los libros inventariados pertenecen a las décadas de los 60, 70, 80 y 90. El dato puede indicar que muchos de los libros fueran enviados (y dedicados) por cortesía, amistad, agradecimiento, etc. a la autora, pues son las fechas de su mayor popularidad literaria –especialmente las dos primeras–, en las que aparecía en prensa y televisión y viajaba continuamente participando en recitales y eventos literarios. En cambio, son más escasos los

⁷⁰ Esa voluntad de Fuertes de apoyar a los poetas noveles se sigue respetando en la actualidad a través del Premio Gloria Fuertes de Poesía Joven, que ofrece la fundación anualmente, premiando al ganador con la publicación de la obra en la Colección Gloria Fuertes de la Editorial Torremozas.

⁷¹ Es evidente también la ausencia de manuales y obras críticas especializadas en poesía, métrica, crítica literaria... y de publicaciones periódicas: excepto algunos números de la revista *Ínsula*. Sin embargo, nos indicó Paloma Porpetta que poseía una colección extensa de publicaciones que aquí no se reflejan.

libros de décadas anteriores, lo que podría traducir un bajo nivel adquisitivo en su época juvenil y de formación tal y como sabemos por sus datos biográficos.

Algo imprescindible para completar esta visión –y que solo lo otorgaría un contacto directo con los libros que nos ha sido imposible, pese a haberlo intentado– es el estudio de notas y subrayados (si muestra entusiasmo por citas, versos, reflexiones que le provocan, glosas, diálogo con las obras...), los “papelitos” que pudiera guardar dentro de los libros. Nos informaron desde la fundación que muchos de los libros están anotados, subrayados, lo que muestra que su relación con los libros no era epidérmica, sino seria y profunda.

Otras preguntas más terrenales y humanas que nos podríamos formular sobre la Gloria lectora: ¿dónde y cómo leería? La imaginamos en su mesa-camilla (“su destino”, como dijo en uno de sus poemas), fumando, solitaria y con un lápiz en la mano, escribiendo en un horario predefinido (12 a 3 de la mañana o de 12 a 3 de la noche)⁷² e intercalando lecturas con la escritura de versos, a lo que se dedicó vocacional y profesionalmente durante toda su vida y que fue, más que la lectura, su verdadera pasión:

MI OCIO ES LEER

Mi ocio es leer.
Mi vicio pensar.
Mi trabajo la poesía
Mi vida la poesía
Mi descanso la poesía.

(HDG, p. 296)

⁷² Lo explicó en el programa emitido por RTVE “¿Quién es?”, que dedicó este monográfico a la figura de la escritora Gloria Fuertes el 18 enero 1977.

Ella se alegraba de ser “algo más que una escritora para escritores” (*HDG*, p. 110) y “nada partidaria de citas de erudición”, porque, como también proclama en sus versos, “cualquiera puede ser culto” (*HDG*, p. 153). Lo difícil es ser buen poeta y, cómo no, buen lector.

II.2. ¿Dónde está Gloria? De errores, ausencias y volátiles filiaciones

Parece ineludible, tras un dilatado tiempo leyendo y estudiando la bibliografía sobre Gloria Fuertes, proponer la inclusión de un apartado en el que valorar y reflexionar acerca de la ubicación de la autora en el seno de la historia literaria española, que hemos percibido se encuentra plagada de inocentes errores que, en muchos casos, se han ido arrastrando, empañando a nuestro juicio la recepción de la autora. En este sentido, Leuci destacaba que era importante sortear “las frecuentes miradas restrictivas con que ha sido leída esta fecunda voz poética española (...) considerándola, en cambio, una figura interesante en el contexto general de poetas que escriben durante el franquismo más allá de limitaciones de sexo” (2014c: 18).

Ello queda ratificado, por ejemplo, en el hecho de que esté borrada de estudios panorámicos de calado, como los de Juan José Lanz (2007 y 2008), en que se citan compañeros generacionales suyos (de ambos sexos), puesto que ahí se la considera ya una poeta residual, que no cabe entre los libros publicados en esas franjas de ebullición y de relevos generacionales, ni tan

siquiera por el mérito histórico de haber sido una de las pocas poetas adscritas a la tan controvertida “poesía social”.

Si un lector con mera curiosidad por la autora se acerca al *Diccionario de literatura española e hispanoamericana* de Ricardo Gullón (1993) para buscar información sobre ella, encontrará esta escueta descripción:

FUERTES, GLORIA (Madrid, 1918): Poetisa vinculada a los postulados postistas y surrealistas de posguerra, es autora de una obra de fuerte poso autobiográfico que combina el humor y lo social en libros como *Aconsejo beber hilo* (1954), *Ni tiro, ni veneno ni navaja* (1966), *Poeta de guardia* (1968), *Obras incompletas* (1975 y 1977) o *Historia de Gloria* (1980).

A partir de esta reseña, correcta pero tremendamente sesgada, podemos deducir en qué estado se encuentra el estudio de esta autora, más querida allende de nuestras fronteras que en casa propia. Una designación que ella detesta (“poetisa”)⁷³ y un par de etiquetas (“postista” y “social”) que, a pesar de ser más o menos apropiadas, lejos de ofrecer una información certera al lector (o estudiante) interesado, puede llevar a confundirlo aún más, porque ni su personalidad creadora está correctamente definida ni se recuerda aquí, paradójicamente, su indeleble faceta de autora infantil.

⁷³ En el emblemático “Hago versos, señores” de *Todo asusta* (1958) afirma palmariamente su “no me gusta que me llamen poetisa” (*OI*, p. 137). Consideramos que este rechazo proviene por el hecho de que para Gloria las “poetisas” inscriben sus versos en la órbita temática de lo que se venía considerando como temas propios de la mujer (maternidad, infancia). Para Iris M. Zavala, en cambio, la repulsa proviene del deseo de Fuertes de ocultar su condición feminista (Zavala *apud* Arsova, 2008: 117) en una época en la que ciertas afirmaciones eran impropias y peligrosas para una mujer. Remitimos, no obstante, a la tesis de María Rosal sobre las poéticas femeninas donde incluye una reflexiva panorámica acerca de la denominación “poetisa” (2006: 335-373) y sus implicaciones escriturales en las mujeres poetas.

El baile continuo al que está sometida la fecha de publicación de sus obras, incluso el propio año de nacimiento⁷⁴, que aquí también es incorrecto (algo que parece que ya quedó claro a partir de la celebración de su centenario en 2017), es otro de los problemas con los que nos hemos ido encontrando en nuestra investigación sobre su obra poética. Esas confusiones, más allá de los motivos que las hayan propiciado, a mi juicio, han de erradicarse definitivamente, puesto que le otorgan (una vez más) un velo de desconcierto poco deseable para aquellos que busquen el rigor, muy necesario también, pues su obra y su figura lo merecen. Vamos a tener que darle la razón a Cela, quien la retrató para siempre como un “delicadísimo ángel puteado” (1995).

Quizás relacionar el concepto de “exilio interior” con la obra de la poeta, que pudo vivir con ciertas garantías y tranquilidad en la posguerra, que se hizo con un puesto de redactora en revistas infantiles para poder ganarse la vida e incluso fue ascendiendo hasta llegar a ser secretaria en un Ministerio franquista podría ser exagerado. Y, teniendo en cuenta que su obra apenas pudo ser publicada en España, que sus poemarios de los años 50 a 70 considerados “para adultos” salieron en editoriales del otro lado del Atlántico, y que estos poemarios fueron sistemáticamente censurados, como muestra el profundo estudio de Reyes Vila-Belda (2017a), quizás esta imagen de poeta conciliada con el régimen se le caiga a pedazos a los que desconfíen de ella. De hecho, esta

⁷⁴ En el DNI de Gloria, cosas del destino, también hay un error: indica que nació en junio, pero fue en julio (Cascante: 2017, 337). La cédula personal de Gloria Fuertes en 1940 indicaba el año 1918. Ello lo explicaba Paloma Porpetta en un encuentro que tuvo lugar en la Biblioteca Nacional con motivo del centenario: “Gloria Fuertes, Carlos Edmundo de Ory y el postismo” (27/04/2017). La confusión llegó a ser tanta que tuvieron que acudir al Registro Civil para comprobar el auténtico año de nacimiento de la autora. A esta confusión coadyuvó que la propia Gloria jugara con su edad y a veces se quitara algún año de encima. Su pasaporte de 1958 muestra correctamente mes y año (Catálogo, 2017: 169).

faceta es el que incomoda tanto a las mentes liberales, y que queda refrescado en un reciente artículo, donde se arguye en su *abstract* lo siguiente:

El propósito de este artículo es aportar información, generalmente omitida, en la valoración de Gloria Fuertes como escritora, abordando tres aspectos: a) como escritora de LIJ, se omite su colaboración voluntaria en revistas infantiles franquistas, prensa con un claro objetivo de adoctrinamiento ideológico y de promoción de un contramodelo de la mujer republicana; b) como escritora vindicada desde algunos feminismos, se omite su colaboración en revistas femeninas que impusieron modelos de subjetivación y disciplinamiento femenino unidos al totalitarismo falangista, vinculado además al primer aspecto, y c) como escritora vindicada como lesbiana, se omiten sus relaciones estables y esporádicas desde la bisexualidad, así como su trayectoria en revistas falangistas posicionadas contra la diversidad sexual y defensoras de la subordinación de la mujer al hombre (Aguilar Ródenas, 2020).

Para esta autora la imagen que se ofrece de Gloria Fuertes en los estudios actuales parece ser impostada, puesto que se omite de manera voluntaria el contexto de la escritura, título homónimo de su artículo. Estaría bien recordar que no podemos escudriñar a un autor desde la atalaya del presente, porque lo que precisamente está olvidando ella es el contexto real en el que Gloria Fuertes vivió. Y su contexto era muy diferente al de muchas grandes poetisas mujeres que emigraron y a veces sufrieron el exilio, pues muchas de ellas disfrutaban de una elevada posición social y académica, algo de lo que Gloria carecía. Parangonarla con Carmen Conde (que se las arregló para desarrollar su carrera literaria en la España franquista y llegó, aunque tardíamente, a ser académica en 1979), Rosa Chacel (que se exilió en unas condiciones que le permitieron escribir y regresar a España) o Mercè Rodoreda, (que en su exilio por Europa disfrutó, a pesar de unas iniciales penurias, de un excelente

ambiente intelectual...), nos parece poco razonable. Gloria Fuertes tuvo que agarrarse al esquelético hilo que le procuró el entorno en el que creció, si quería ganarse la vida con lo que fue su vocación desde temprana edad. Alguien como ella, sin credenciales familiares ni estudios académicos, no tuvo más remedio que escribir en revistas falangistas, entre otras cosas porque no había otras en las que publicar, y más siendo mujer. Pocos autores encontraremos con unos deseos de escribir más allá de lo que pudiera ser un impulso intelectual, una moda pasajera para colarse en las reuniones de los artistas. Además, el mero hecho de trabajar en algo que no sean las tareas del hogar y no haberse entregado a la maternidad constituye una innegable ruptura con los parámetros esenciales de esas revistas para las que escribía, engrosando las filas en las que postulaban muchas otras mujeres que se alejaron de la sombra de la Sección Femenina (valedora de un antifeminismo extremadamente conservador que fragiliza a la mujer en todas sus facetas humanas) con el mero hecho de valerse por sí mismas (Arsova, 2008: 90). Esta particularidad biográfica de Fuertes la ha convertido en un ser anfibio que, o bien la alza como baluarte feminista, o bien la catapulta al polo contrario⁷⁵.

Respecto a esa otra “omisión” de su relación con la bisexualidad, también es incorrecta, puesto que no he encontrado estudios rigurosos que omitan o maquillen sus relaciones (sobre todo en sus años de juventud) con hombres. De hecho, Gloria airea estos amores en sus poemas, y se conservan en la fundación incluso las listas de sus conquistas (era muy aficionada a los inventarios), las

⁷⁵ En este otro artículo en línea, por ejemplo, se hace hincapié en lo injusto que es vindicar a Fuertes como “propulsora de los orígenes del feminismo en España”, cuando la autora es más bien una notoria representante del franquismo: <https://eldiariofeminista.info/2019/10/30/gloria-fuertes-y-la-invisibilidad-de-las-mujeres-antifranquistas/>.

cuales se exhibieron en la exposición del Centro Fernán Gómez (Catálogo, 2017: 154, nº 174).

Pese a un renovado interés, orquestado por el tirón de su centenario en 2017, seguimos encontrando errores, a mi juicio, imperdonables a estas alturas para una figura de su categoría, que, a pesar de tanto sacarla a relucir, sigue siendo defectuosamente citada en fechas y datos varios sobre su biografía y quehacer literario. Amén del ya citado baile del año de su nacimiento, es frecuente encontrar erratas como que colaboró con las revistas *Postismo* y *Cerbatana*, algo erróneo si consideramos que el verbo significa respecto a una publicación “escribir habitualmente en un periódico o en una revista”. De este error se hace eco la fundación, y pasa a convertirse en una verdad aceptada al incluirse en las exposiciones del centenario (tanto en la del centro Fernán Gómez como en la de la Biblioteca Nacional) el venerado número 1 de la revista *Postismo*. Aparte de que no forma parte del grupo fundacional (la tríada Ory, Chicharro y Sernesi), dichas revistas tuvieron una efímera existencia, pues solo se publicaron en una ocasión (la primera fue *Postismo*, que, al ser cancelada por la censura, probó a reencarnarse en *Cerbatana*)⁷⁶. Algo que también apreció Palacios (2002) en una conferencia:

Se habla de Gloria Fuertes como perteneciente al grupo del movimiento del Postismo. Se dice incluso (por ejemplo, en la página Web de la Fundación Gloria Fuertes) que llegó a colaborar en las dos revistas del Postismo, *Postismo* y *La Cerbatana*. Esto no es cierto. Es un error arrastrado, un fallo de ubicación de esta tan singular autora.

⁷⁶ Añadimos a nuestro hilo argumental las palabras de Jaume Pont, quien también elucida la vinculación tan traída y llevada de la poeta con el Postismo: “Otros poetas, como Gloria Fuertes, no son ajenos a la influencia del lenguaje postista. Pero en este y otros casos, algunos de ellos en plenos años setenta -Jesús Fernández Palacios, Alberto Porlán, Antonio Hernández-, el legado postista se encuentra superpuesto a motivaciones, materiales y acuñaciones de estilo diversas” (1986: 43).

Sí que publicó en otras revistas con poemas homologables a esta tendencia postista, como la cacereña *Arcilla y pájaro* (en el nº 1 de diciembre de 1952; Sánchez Pascual, 1987: 21), en la manchega *El pájaro de paja* (en el nº 8 de 1953; Rubio, 1976: 132) y en *Arquero*, en cuya creación participó y que vio la luz en diciembre 1952, colaborando en diversos números. Añadimos su participación en la cordobesa *Arkangel* (nº 3, diciembre de 1953, Porro 2018: 240), con un poema de ecos postitas y surrealistas titulado “He descubierto un sitio”. Este hecho puede inducirnos a pensar que se ha querido reconstruir, por las exigencias de la propia historia literaria y como un elemento posiblemente canonizador, una trayectoria de Fuertes encastrada a veces de manera algo forzada en la tradición de las letras peninsulares del siglo XX, olvidándose de su oximorónica pertenencia marginal al canon. Y con “marginal” me refiero a que Fuertes, quizás por su poderosa personalidad y cualidades literarias, es difícilmente enclaustrable en las fauces de ciertas etiquetas. Pese a las declaraciones de Ory⁷⁷, quien la consideró una “anima naturaliter postista tanto como cristiana” (García Gil, 2018: 101), y la propia Gloria, “Fui surrealista, sin haber leído a ningún surrealista; después a posta, «postista»” (OI, p. 27), los datos nos inducen a pensar que ella participó del espíritu de vanguardia,

⁷⁷ La relación con Carlos Edmundo de Ory ocupa, como podemos comprobar en *Prender con keroseno el pasado*, su reciente biografía, todo un capítulo: “MAYRIT-MADRID: Relación con Gloria Fuertes” (García Gil, 2018: 97-103). Pese a que en los *Diarios* de Ory solo he encontrado dos referencias directas a ella (1975: 16 y 76), hubo una relación entre ellos que comenzó con tintes amorosos en 1942 y que se prolongó décadas después en una sincera amistad. Se puede documentar en el intercambio epistolar que mantuvieron, los veinticuatro poemas que se conservan de Gloria a Ory en el libro que le dedicó por completo al poeta con el título *Los brazos desiertos*, y que fue publicado en Torremozas en 2009. Como explica Luzmaría Jiménez Faro en el prólogo, los poemas están estructurados tal y como los ordenó la autora en 1944, año en que fueron escritos (2009: 7). Como curiosidad, es la única obra en la que Gloria Fuertes utiliza moldes estróficos, puesto que es una especie de cancionero amoroso *in absentia* dividido en dos partes. En la primera de ellas, “La luna y el amor”, los sonetos y las cuartetas asonantadas se mezclan con otras más eclécticas, pero de evidentes patrones métricos y rítmicos. En la segunda, titulada “Canciones”, se caracteriza ya por lo que será uno de los rasgos esenciales de su poética: la brevedad de las composiciones.

aunque no publicara en sus revistas fundacionales ni llevara al extremo sus presupuestos. Nos alineamos más con Villena, quien afirma que “acaso Gloria Fuertes –amiga de los postistas– no llegara a serlo del todo, pero se aproximó enormemente, porque aquel mundo estaba también en su propio talante” (2017: 11). Pese a las evidencias y su impronta formativa en sus inicios, se nos antoja que Gloria fue más bien una compañera de juegos postistas y una *voyeuse* de la estética de sus colegas, si bien es cierto que especialmente se la pueda vincular con ellos por su tendencia al juego fónico –como marca retórica más evidente–, y a otros rasgos caracterizadores del movimiento, como los juegos de palabras, el espíritu lúdico o el lenguaje infantil (Lecointre, 2011: 203), aunque no creemos que ese espíritu lúdico postista sea la influencia más duradera (Gracia & Ródenas, 2019: 394). Por otra parte, el silencio crítico al que se sometió este movimiento de vanguardia, y que fue saneado por Félix Grande al editar la primera antología de Ory (1970), nos lleva a pensar que los motivos para escamotear autores y obras no se dan exclusivamente en aquellas décadas por el hecho de ser mujer. El postismo también fue percibido como “un fantasmón anecdótico tocado por el esnobismo o la secuela de lo maldito”, y la valoración de los dos poetas más notables, Sernesi y sobre todo Ory, nace del “extrañamiento y el desarraigo” (Pont, 1986: 41). Nos recuerda este hecho la estimación de la propia Gloria, a la que, siempre en el universo de lo liminal, no ha podido repercutirle favorablemente la adscripción a una tendencia igualmente marginal.

Por lo que tiene de curiosidad. pero también por lo que conlleva de reflexión sobre su posición en la historia literaria, hemos considerado oportuno

recopilar algunos de los errores –o *lapsus calami*– más frecuentes, sin ánimo de agotarlos y como ilustración de lo dicho, aspectos que coadyuvan a socavar el capital simbólico atesorado por la autora, trampeando a quien se acerque a conocer su obra:

En la cronología de su vida:

1918: Como año de su nacimiento, es el error más recurrente que me he encontrado al leer artículos y libros sobre la autora, que parece ser se ha venido corrigiendo definitivamente (y sobre todo a partir del centenario). Lo cierto es que este error fue propiciado por sus documentos de identidad, y desde la propia fundación se llegó a dudar de la fecha real de nacimiento, que comprobaron finalmente en el Registro Civil de Madrid⁷⁸.

Pese a que la propia autora ha jugado en ocasiones con su fecha de nacimiento, creo que a ciertas alturas el crítico riguroso ha de buscar el dato objetivo y considerar que el poeta juega a la construcción de su personaje poético con esas trampas. Lo hemos constatado, por ejemplo, en estas obras, esenciales:

- José Luis Cano: *Vida y poesía de Gloria Fuertes* (1991: 11). El autor incluye en la cronología final otra fecha errónea de nacimiento: 1920.
- Vicente Molina Foix: *La edad de Oro* (1997: 143).
- John Wilcox: *Women poets of Spain, 1860-1990* (1997: 197).

⁷⁸ La cédula personal de Gloria Fuertes en 1940 indicaba el año 1918. Ello lo explica Paloma Porpetta en un encuentro que tuvo lugar en la Biblioteca Nacional con motivo del centenario: “Gloria Fuertes, Carlos Edmundo de Ory y el postismo” (27/04/2017). Aparte de este error, pueden encontrarse otros.

- Sylvia Sherno: *Weaving the World: The Poetry of Gloria Fuertes* (2001: vii, 1).
- Leopoldo de Luis: *Poesía social española contemporánea. Antología (1939-1968)*. (2010: 307).
- Jordi Gracia y Domingo Ródenas: *Historia de la literatura española: Derrota y restitución de la modernidad (1939-2010)*, (2019, tercera reimpresión: p. 394).

1934: Fallece su hermano Angelín (en el catálogo de la exposición del Centro Fernán Gómez). En el *Libro de Gloria Fuertes* (de Cascante, 2017) se indica 1929 como fecha de este suceso. Fechas diferentes encontramos también para su trabajo en Talleres Iglesias: 1935 (de Cascante) y 1937 (Catálogo).

1998: En la cronología de su vida en paralelo con la historia de España y la mundial del catálogo de la exposición no coinciden la fecha real de su muerte (27 de noviembre) con la que ahí se indica (28).

Otros errores al citar su obra: en la obra de Cascante, por ejemplo, se indica 1981 como el año de publicación de *Historia de Gloria* (1980), errando además en el apellido del autor del Prólogo (Ródenas en vez Rodas). En este libro, que se precia de ser el más reciente y significativo sobre la vida de la autora, también florecen los errores en las fechas. Por ejemplo, Gloria se matriculó con trece años (1930) en el Instituto Profesional de la Mujer, y no con dieciséis

(1933), o que colaboró con las revistas *Postismo* y *Cerbatana*. Este dato también aparece en la web de la Fundación Gloria Fuertes.

Asimismo, en la ya citada antología de Leopoldo de Luis se incluyó en la nómina de obras de Fuertes la que es objeto de nuestro estudio como *Historias de Gloria*⁷⁹. Las equivocaciones al citar su obra regresan con la ebullición de artículos y reseñas en la órbita del centenario, donde podemos leer en una página de la revista *Clarín* el título *Confieso beber hilo* (en vez de “Aconsejo”) o que la editorial Cátedra ha publicado tres antologías de su obra (de la Fuente, 2017: 37-39). Pese a que el artículo sea valioso en referencias biográficas, no se puede ignorar que esos tres volúmenes incluyen el grueso de sus libros de poesía “para adultos”, sin contar con *Isla ignorada* y los volúmenes de publicación póstuma.

En la autorizada *Historia de la literatura española* (Gracia & Ródenas, 2011), en su volumen titulado *Derrota y restitución de la modernidad (1939-2010)*, seguimos encontrando, amén del ya citado, un buen puñado de errores que más bien son síntomas de dejadez absoluta a la hora de tratar a la poeta en la página y media que le dedican: la fecha de publicación que indican para *HDG* y *MVP* es 1983, errando, como ya sabemos a estas alturas de la tesis, en ambas (1980 y 1995). Su capítulo, por cierto, acaba siendo jalonado por un verso que vuelve a la consabida función maternal que se le otorgó a Fuertes desde el propio sistema literario: “Por lo que hago/no sé si perderé a los ángeles del Cielo/ pero he ganado a los niños de la Tierra”.

⁷⁹ El autor volvió a prologar la obra y a retocar la antología en 1981. La edición que manejamos es la publicada en 2010 por Fanny Rubio y Jorge Urrutia.

Pese a los errores de distinto signo, los prejuicios y la lectura incompleta o superficial de su obra “para adultos”, Gloria Fuertes ha generado una interesante bibliografía que la bosqueja como una voz de holgada consolidación en nuestras letras, aunque no en su plenitud. Así, y especialmente desde diversas universidades estadounidenses y argentinas, los artículos y las tesis sobre la autora son frecuentes desde hace décadas. Y desde nuestros lares, también se la ha estudiado con rigor, aunque no con la asiduidad y profundidad que merece. Por ejemplo, resulta llamativo que la obra poética de Gloria Fuertes fluya por circuitos estadounidenses con más fuerza que en nuestro país, lo cual podría estar fundamentado en varios aspectos que conviene nos detengamos a esbozar. El concepto de *Weltliteratur* o “literatura mundial” puede que nos ayude a clarificar esta cuestión:

La literatura se ve obligada a adaptar su condición genérica al horizonte de expectativas de la comunidad de recepción, de modo que formas textuales u orales propias de un espacio cultural específico o se someten a un proceso de homogeneización o quedan apartadas de los flujos internacionales (Locane & Müller: 2017, 10).

¿Qué podemos inferir de ello? Que la poesía de Fuertes, probablemente auspiciada por otro agente de consagración como fue la posibilidad que tuvo de disfrutar de una Beca Fullbright en la Bucknell University en 1961, tuvo la fortuna de poder ingresar en el corpus, incluso, de la literatura universal, pues, como estos autores afirman, en décadas anteriores al momento actual, condicionado por la globalización y las leyes del mercado y en el que la narrativa es el género que más fronteras trasciende, la poesía fue un género más privilegiado, y se dio a conocer a nivel mundial a autores con Whitman,

Baudelaire, Rubén Darío o Neruda (Locane y Müller, 2017: 11, 14). En España, un momento clave para la expansión de la poesía en castellano lo constituyó la del grupo poético del 27, coronado por el empujón mediático que supone el Premio Nobel otorgado a Vicente Aleixandre en 1977. La poesía de Fuertes suponemos que fue idónea por el momento en que se encontraba la sociedad estadounidense; en concreto, pudo conectar con un amplio sector de lectores universitarios, a raíz de su estancia allí, en la que dio clases de literatura española.

Remitimos para ello al artículo de Vila-Belda en el que analiza detalladamente la recepción de la obra fortiana en Estados Unidos y expone con suma claridad el proceso que siguió la poesía de Fuertes hasta convertirse en contenido de los libros de texto en las materias de español, intentando elucidar el porqué de la distinta aceptación que ha tenido la poeta aquí y en Estados Unidos:

La favorable acogida de la poesía de Fuertes en los Estados Unidos se debe, por un lado, a las instituciones académicas que han incluido su obra en sus programas educativos, pero también a los agentes culturales de legitimación, es decir, a los críticos que han investigado su obra y a los traductores y editores de antologías y revistas que hace años descubrieron a la poeta y sus poemas (Vila-Belda, 2017: 5).

Además, aduce otros factores importantes, como el auge del estudio y la enseñanza del español en Estados Unidos, así como la constante presencia de poetas e intelectuales de renombre en sus universidades desde la diáspora provocada por la guerra civil hasta nuestros días, los cuales han prestigiado los departamentos didácticos de español y han promovido el estudio y la lectura de

la poesía española. Asimismo, su prestigio se vio apuntalado por la llamada “second-wave” del feminismo, que contribuyó a rescatar a autoras hispánicas desde María Zayas hasta Carmen Laforet, más allá de Santa Teresa, Rosalía de Castro o Emilia Pardo Bazán.

El hecho de que su obra esté íntimamente ligada a su imagen en España, sobre todo a partir de los años 70, es coherente con las cubiertas de las tres obras que la editorial Cátedra en su serie “Letras hispánicas” tiene publicadas de la autora. Así, resulta llamativo que las ediciones de *OI* (1975), *HDG* (1980) y *MVP* (1995) están porticadas con una foto de la poeta. Algo que no es muy común en el estilo de las cubiertas de esta consagrada editorial, pero que evidencia, sin duda, que incluir su imagen en la portada es un reclamo infalible debido a la notoriedad mediática que poseía. La editorial Cátedra, de hecho, y tras haber revisado cientos de ellas en el catálogo de sus obras publicadas en la serie mencionada, muestra preferencia por las imágenes pictóricas, y en un bajo porcentaje (casualmente, la mayoría mujeres, aunque también se cuelan Lorca o Neruda), escogen una foto de la autora⁸⁰.

Y, para concluir, una sorpresa descubierta tras revisar la *Obra completa* de Blas de Otero (2019); cómo al tratar la cuestión de la Colección Colliure (en la que Gloria Fuertes fue incluida, y Otero, en cambio, finalmente no, a pesar de haber sido anunciado para participar en ella) se citan todos los poetas

⁸⁰ Leuci reflexiona por otro cauce argumentativo al indicar que “la inclusión de fotografías de la autora en todos sus poemarios (en la tapa, en el primero [*HDG*] y en el segundo, y también dentro del libro, en *MVP*, ilustrando el Prólogo y la segunda sección), refuerza el espacio autoficcional, a través de estos retratos que se fusionan como un nuevo dispositivo semiótico a los anteriores y funcionan como “realemas”, todo lo cual “refuerza la atmósfera verosímil perseguida por la poeta en el plano textual y paratextual, desde estas elecciones editoriales que acompañan su proyecto figurativo, proyectando lazos nítidos hacia la figura de autora” (2018: 94). Si bien esta lectura es coherente con su visión de los procedimientos autonominativos en la poesía de Gloria, la nuestra discurre por otros derroteros, pues nos alejamos de esta visión autoficcional de la poesía de Gloria.

publicados excepto a nuestra autora (2019: 18, pie de página 1). Sea error o sea omisión intencionada, en un monumento literario de este rango no puede obviarse el peso y la trascendencia de estos *lapsus*, pues son obras de amplio alcance, tanto filológico como informativo para cualquier lector de poesía.

Somos conscientes de que aún queda por hacer, pero valgan estas páginas previas para ir deslastrando su biografía de errores comunes e inadecuadas interpretaciones sobre la autora, y por supuesto, señalar las deliberadas omisiones.

II.3. *Mujer libro: de lo femenino en Gloria*

Me siento sola y una
como una sola luna
–por ser igual a todas las mujeres
y no parecerme a ninguna–

(*HDG*, p. 198)

En relación con los epígrafes dedicados al “oficio” de la poesía, se ha de incardinar este: “mujer libro”. El concepto de lo femenino y el sujeto lírico que de él se desprende ha sido objeto de atención por parte de la crítica, siendo otro aspecto más de los que me he propuesto visitar. No son pocos los autores que han tratado este asunto, tanto especialistas en la obra de Gloria como otros provenientes de los estudios de género, incluso del ámbito *queer*. En este sentido se han de citar los estudios de Persin (1982), Pellarolo (1991), Wilcox (1997), Quance (1998), Sherno (en concreto, en el capítulo “Embodying a Woman’s Poetics” de su estudio de 2001), Payeras (2003, 2008, 2013), Moreno

(2003), Mabrey (2004), Ramón (2006), Arsova (en el capítulo “Franco, feminism ante Fuertes: socio-historical background”, de su tesis de 2008), Hassler (2017 y 2018) y Aguilar Ródenas (2020). Para el lector que quiera profundizar en la obra de Fuertes desde el punto de vista de la crítica feminista, recomendamos la tesis de Capuccio⁸¹ (1988), aunque las líneas finales de la misma te dejan un poso agridulce con una afirmación trufada de adjetivos banales al afirmar que “seguramente lo más extraordinario de Gloria Fuertes –y vale la pena estudiar su vida y obra por eso, sin mencionar criterios literarios– es que ha convertido una profesión solitaria en una manera de ser que es social, cariñosa, divertida y sumamente humana” (1988: 348-349), habiendo afirmado páginas antes que si bien no es una poeta grande, al menos es “importante” (1988: 345), condensando el trabajo crítico previo desarrollado en una esquelética opinión que recuerda a la que ella misma rechaza de Max Aub: “Sí, más buena que el pan, lo que parece que no sirve para la literatura según los grandes de nuestro tiempo” (Aub *apud* Capuccio, 1988: 32).

Asimismo, no coincidimos con Arsova en su idea de que *HDG* (y también *MVP*) “exemplify exactly what Cixous highlights as a imperative for women writers: to free herself from the male genius and honor herself by writing from and with the body” (2008: 108). Dicho así, parece contradecir el ejemplo viviente de Gloria, que precisamente vivió al margen de las convenciones

⁸¹ En ella, y partiendo de los cuatro modelos de crítica feminista definidos por Elaine Showalter en su artículo “Feminist Criticism in the Wilderness” (biológico, el lingüístico, psicológico y cultural), la autora irá desvelando los poemas de Fuertes a partir del cuerpo como una fuente de imágenes, de las formas en que el lenguaje puede expresar la experiencia femenina, la vinculación que se produce entre el sexo y el proceso creativo y la relación materna como inspiración, concluyendo con el estudio del contexto social y cultural en que la autora vivió y los autores (tanto hombres como mujeres) que influyeron en su obra (1988: 55).

obligadas a las mujeres de la época. Su feminismo, quizás, era *de facto* y, aunque es obvio que apoyaba todos los gestos a favor de la emancipación de la mujer (la amistad que mantuvo, por ejemplo, con la jurista María Telo lo muestra), ella no escribía para liberarse de ningún “genio masculino”.

Portica la poeta su *HDG* con un “Prologuillo” en el que incluye un verso inolvidable, en el que parafrasea a Walt Whitman: “Esto no es un libro, es una mujer”⁸². Identificarse con algo es asumir que esa identidad la hace constituirse como parte esencial de esa ecuación, asumir su pertenencia a ese universo, y, si Gloria es un libro, qué más podemos añadir, pues la ecuación “mujer-libro” es llevada al paroxismo poético en esta obra. Y esa identidad “bibliovital” la vincula a su admirado Ramón Gómez de la Serna y su actitud “personalista”, un autor en cuyas obras de corte autobiográfico se advierte *in extremis* esa máxima de que el libro es la imagen del autor.

Como marco crítico en el que poder circunscribir una posible revisión la poesía de Fuertes, incluimos una cita en la que Ciplijauskaité aborda las actitudes principales en la poesía femenina:

Hay un número de poetas que no declaran guerra a la tradición: conservan la actitud que se solía considerar femenina, pero sin incurrir en sentimentalismo; es una inmersión en los tópicos tradicionales a sabiendas, acentuando la fuerza de la femineidad. Por otra parte, existen aquellas que se rebelan, adoptando el tono irónico y hasta cínico. La poesía de éstas está teñida de escepticismo; la de aquéllas no ha renunciado a la nota afirmativa

⁸² En su poema “So long”, expresa el poeta americano: “Camarada, esto no es un libro, el que lo toca, toca a un hombre”. Sería posible profundizar en algunas conexiones entre nuestra poeta y este autor, que quizás puedan parecer presuntuosas o como argumento forzado para recategorizar a Gloria. Pero la poesía de Whitman, hombre nacido en el seno de una familia de escasos recursos, que peregrinó entre diferentes entornos laborales y que se alzó como portavoz de todos los seres humanos, que luchó en favor de las corrientes abolicionistas y que buscaba un libro pequeño para inducir a los lectores «a que me lleve con ellos y me lean al aire libre», tiene una evidente relación con nuestra autora. En las *Hojas de hierba* palpitan los deseos íntimos y también la revolución, la defensa de los desfavorecidos y el grito contra la guerra...

y tiende a la trascendencia. Una tercera dirección -o sub-dirección- sería la inversión “a lo humano” de tópicos sagrados; incluso aquí habrá que distinguir entre intención afirmativa y negativa (Ciplijauskaitė, 2004: 229).

Podemos enlazar la obra de Gloria Fuertes sin reparos con ese segundo grupo de las que optan por la rebelión a través de la ironía, pues ella, como muchas otras autoras, no necesita ya “robar” (Herrmann, 1976) el lenguaje del hombre; ha ido forjándose el suyo, de notable riqueza y variedad, con matices completamente originales y gran fuerza de expresión. Mujer “anterior al hombre”, como dice en un elocuente poema de un verso (*HDG*, p. 244).

En esta línea de interpretación de su discurso como mujer poeta, y, en concreto, desde un prisma de género particular, podemos citar la visión de Elena Castro (2014). A pesar de que pueda resultar enriquecedora y completar el polifacético puzzle que conforma la crítica en torno a la autora, creemos que puede contribuir a encasillarla (una vez más) en un compartimento inadecuado al alzarla como referente de poesía lesbiana para “las nuevas generaciones” y estimar su poesía como plasmación de una subjetividad “abyecta” (Preciado *apud* Castro, 2014: 47)⁸³.

Además, como sus apuntes biográficos muestran, la autora vivió con intensidad sus relaciones amorosas, aunque fuera en la privacidad. Vivir en la época franquista no cercenó sus deseos más íntimos, y, de hecho, no consumó noviazgos formales ni matrimonio, la condición esencial para ser considerada “mujer” en esas décadas. Asimismo, Fuertes es capaz de conseguir una plena

⁸³ Sobre el tema de la homosexualidad de la autora, véase también el artículo de Orellana (2014). Asimismo, aparece incluida en la antología de Villena (2002), de temática gay y lesbiana y citada al hilo de una serie de estudios desde la perspectiva del lesbianismo (Vosburg & Collins, 2011).

identificación del lector con el sentimiento que inunda sus versos, como los mejores poemas homoeróticos de Cernuda. Si la trabamos con el corsé del lesbianismo, la poesía merma su trascendencia universal para iluminar una teoría como la lesbiana, que la recluye en una zona perversamente conventual:

LO NUESTRO SE PASA

Lo nuestro,
se pasa porque no pasa...
Y se queda, porque no se queda...
Ni herramos, ni quitamos el banco.
¡Qué torpeza!
¡Qué amor más duro!
¡Qué amor interceptado por personas!
¡Qué raudas citas sin echar raíces!
¡Qué posición tan incómoda!
¡Qué falta de respeto, qué sosera,
qué besos sin fervor en la quijada,
qué frío al despedirse hasta mañana!
¡Ay! ¡Qué pena de amor, amor de pena!

(HDG, p. 62)

Gloria consiguió moverse entre varias figuraciones difuminadas, y la que más explotó fue el de la “escritora solterona”⁸⁴ que vivió al margen de lo aceptadamente femenino y que le permitió ser libre, no solo de miradas reprobatorias, sino también de los encasillamientos que tanto detestaba. Se

⁸⁴ El tema de la “solterona” y sus alusiones en la poesía de Gloria, ha sido estudiado en profundidad por Jasmina Arsova en su artículo “Self-Portraits of a fertile spinster” (2009, aspecto por cierto ya tratado en su tesis doctoral de 2008), mostrando con acierto que a través de sus versos ella logra librar de estigmas sociales la soltería y la considera un resorte para alcanzar la libertad y del empoderamiento femenino, lo que considera como “Fuerte’s biggest contribution to Spanish women’s emancipation from patriarchy and fascism (Arsova, 2008: 18), pues con su defensa abierta de la soltería consiguió transgredir el modelo femenino caracterizado por adjetivos como casada, sumisa, sacrificada y católica que se insertaba dentro de una imagen cargada de tintes hagiográficos. El capítulo tercero del libro de Sherno también alude a este tópico (“The Poetics of Solitude”, 2001) a través del comentario del poema “Cabra sola” incluido en *Poeta de guardia* (OI, p. 212), donde abiertamente proclama “Vivo sola, cabra sola/ –que no quise cabrito en compañía–. (...) Y vivo por mi cuenta, cabra sola;/ que yo a ningún rebaño pertenezco”.

pueden vislumbrar estas siluetas en poemas como “De profesión: soltera” (HDG, p. 91). en el que se siente orgullosa de haber colaborado por un mundo “no peor” con su ausente maternidad⁸⁵ y que constituye su auténtico estado civil:

LEGALMENTE SOLTERA

No merece la pena quemar todo tu caudal
para dar calor a un ser,
al que únicamente interesas,
a veces, a brotes, a días.

(HDG, p. 201)

La soledad y la soltería hunden su idéntica raíz, mezclando las dos semillas en un único vacío en el que brilla la libertad pese a la tristeza:

HORA BAJA EN AGOSTO

Mi casa.
En este hogar sin familia
(invierno refrigerado)
(lleno de libros y libras)
(chocolate apolillado)
no se oye: “¡Venga, a comer!”
ni por la noche: “La sopa,
deja de escribir mujer,
no te tomes otra copa”.
No se oye...
no se oye nada
nadie me acompaña nada
nadie me prohíbe nada.
(...)

(HDG, p. 107),

No obstante, en esa bipolaridad siempre triunfa su deseo paronomástico de solitaria soltera, porque ella, de casarse, hubiera sido con un dios, “pero los dioses quieren ser solteros/como yo. / (Perdón.) (HDG., p. 295), porque “la

⁸⁵ Acerca de la temática de la maternidad en Fuertes, remito a los artículos de Hassler (2017 y 2018).

soltera por vocación, / lo lleva a la perfección”, a diferencia de la solterona que se hace y no nace (*HDG*, p. 285).

En relación con la soltería, y siguiendo en esa tradición de mujeres solas o solitarias, con maridos inexistentes o ausentes, llama también la atención las alusiones en sus versos a otro tipo de mujer estigmatizada, la “malcasada”, como en “Casida a una casada”, esa mujer definida magistralmente a través de los imperativos verbales asindéticos (“ponte, venga, vamos, quiero”, *HDG*, p. 69), que la engarzan con una amplia tradición de tipos femeninos tocados con el sello de lo marginal. Soledad de los que se mal casan, y que ella desprecia, pues es “La soledad de los solitarios sin vocación/ condenados a cuatro paredes hogareñas / drogándose con refranes venenosos / tales como: / ‘Más vale estar solo que mal acompañado’ (...)” (*HDG*, p. 192).

En esta misma tendencia de modulaciones en torno a sujetos femeninos podríamos incluir a las mujeres “pueblerinas” (varios poemas se titulan así), “de pueblo” (de “casas pequeñas / iglesia grande”, como los define), la que se queda sentada en el brasero “donde se puede morir de nada” (*HDG*, p. 209) o la que huye de allí para ser bailarina y al final utiliza la barra no para hacer ballet, sino “otra cosa con ginebra y tíos” y “se inventa historias”, acabando la noche solita tan ricamente en su pensión (*HDG*, p. 291), o las que besan para no morir y aman por no estar muertas (*HDG*, p. 304).

Por otra parte, y si consideramos el conjunto de su obra poética, Gloria va adoptando una serie de “máscaras” con las que se identifica como mujer, conformando un retablo femenino que, al margen de la propia rebelión frente a los presupuestos ideológicos dictatoriales, deja traslucir un sentido

trascendente de la feminidad, que también es observable en este poemario cuando el dictador ya era historia. Elabora, pues, un amplio espectro performático a través del cual reconstruye su genuino concepto del sujeto femenino a la par que se va enmascarando. En este sentido, si leemos los poemas de *HDG* titulados “Tierna amazona” y “Mendiga” (*HDG*, p. 144), palpamos esa identificación con ambas: con una por la fiereza (ella que “de los Fuertes” viene, “fuerte de nombre solo”, porque es “vidrio / ante cierto dolor”), otra por vocación y siempre unida al amor: “Mendiga / bien puede ser / mi segunda vocación. / Mendiga de todo, / menos de amor” (*HDG*, p. 144). En “Tarjeta de una vieja de alterne” se transfigura irónicamente para pasar revista sin ambages a su historia sexual:

Debido a mi niñez tan antiedípica
de joven me gustaba la mujer.

(...)
No sabe nadie lo que yo he tragado
y encima no me iba la machez.

(*HDG*, p. 188)

Una imagen que rompe definitivamente con la que se propaló de ella en los medios, pues su noviazgo de juventud, tan literaturizado en sus versos, solo sirvió para conformar mediáticamente el icono de mujer sufriente que no pudo superar la muerte de sus primeros amores (heterosexuales). Asistimos, pues, a una construcción de su imagen pactada a través de décadas de nula comprensión profunda de la poeta o de una reelaboración interesada de cara a los medios en los que trabajó. Nos alejamos, por tanto, de la lectura de Sherno, para quien Fuertes “assumes a maternal role towards society’s outcasts and

underlings –the poor and humble, working-class and prostitutes, children and women”, argumentándolo con un verso de *HDG* en el que afirma que es “madre de todos los niños del mundo” (de “Poeta independiente”, p. 280). Pero es insoslayable que durante las décadas de la dictadura se impuso una imagen de la mujer cuyos rasgos definitorios se cifraban en un concepto de feminidad basado en la maternidad con su consecuente carácter asexual, frágil y con poco o nada que aportar desde su condición de ciudadano de segunda clase (Keefe Ugalde, 1994). Y es esta imagen la que se difundió de Fuertes (durante su época televisiva especialmente), de manera similar a lo que ha ocurrido con Gabriela Mistral en Chile⁸⁶.

Mujer “erizo-rosa” de peines defensivos (*HDG*, p. 290), “torero-poeta de brega” tatuado de cicatrices (*HDG*, p. 242), “bombero de guardia” apagando los fuegos nocturnos del recuerdo (*HDG*, p. 294)..., y que siempre tuvo un buen par de lágrimas para ser poeta (*HDG*, p. 270). Porque ella afirma sin pudor “¿Hijos? No, hijo. / He plantado muchos árboles, / he plantado muchos libros / y he plantado a muchos tíos” (*HDG*, p. 228); también se anuncia por palabras como “soltera impedida” con “veinte libros menores / de treinta años / y aguda carencia afectiva” (*HDG*, p. 215); y se autodefine mediante la negación, pues nunca fue “madre, ni esposa, ni viuda, ni religiosa” (*HDG*, p. 280).

⁸⁶ Aparte de algunas concomitancias de partida (orígenes humildes, soterrado lesbianismo...), el cotejo de la deformación de su figura en el panorama hispánico con lo que ha ocurrido con Gabriela Mistral en Chile, nos ofrece interesantes conclusiones para la comprensión de ambas. Así, en los últimos años, y especialmente a partir del documental “Locas mujeres” (M^a Elena Wood, 2011) y la publicación de parte de la abundante correspondencia (unas 10.000 cartas) mantenida con su “secretaria” Doris Dana (*Niña errante*, Lumen, 2009), se ha generado una contracorriente de recuperación de la compleja personalidad de la Nobel, que era presentada de manera intocable desde los medios oficiales como una especie de madre de la nación chilena (aprovechando su ausente maternidad), igual que Gloria era una figura maternal para los niños españoles que la conocían a través de sus libros infantiles e incursiones televisivas.

Por su recurrencia, ha llamado nuestra atención la existencia de un nutrido grupo de poemas en los que la autora muestra un profundo orgullo de ser la mujer que es, que se vinculan al tópico del autoelogio⁸⁷, también el de la autodefensa—, que fue común no solo en la lírica popular femenina de la Edad Media, sino también en la de carácter culto y en la cultivada por las poetas hispanomusulmanas de Al-Ándalus (sin olvidar que también era un tema tratado por el sujeto lírico masculino). Por ello, es una tradición que no habría que soslayar, como se puede concluir tras la lectura de los siguientes poemas en los que se enorgullece de su nombre, de su profesión de escritora, de ser a la vez su madre y su hija, artífice de su propio camino, de su exclusiva pasión amorosa, y en los que proyecta los resortes de su engranaje como sujeto poético femenino:

CUANDO TERMINO UN POEMA A MI GUSTO

Cuando termino un poema a mi gusto
me doy las gracias.

(*HDG*, p. 175)

MI AMOR ES EL ORIGINAL

Mi amor es el original,
el tuyo es una copia.

(*HDG*, p. 176)

⁸⁷ Para profundizar en estas cuestiones, remito a los trabajos de Cuesta Torre (1999 y 2001).

SOY UNA DE LAS MEJORES PERSONAS

Soy una de las mejores personas
que he conocido.

(*HDG*, p. 213)

BALANCE

Estoy mejor desde que hice el recuento,
es menos lo que me falta que lo que tengo.

(*HDG*, p. 219)

ME QUIERO

Me quiero.
Yo soy mi hija,
y decidí no quedarme huérfana.

(*HDG*, p. 326)

Esta formulación de sí misma implica una reconstrucción autorial del sujeto femenino y sigue la línea de lo que Nieva de la Paz ha denominado “modelos femeninos de ruptura”⁸⁸ (2009), y tanto el componente autobiográfico como la transmisión de un modelo positivo de mujer se alzan como los elementos que producen la fractura. *HDG*, pese a haber quedado relegado, es a nuestro juicio no solo esencial en la trayectoria de Fuertes, sino también clave para entender los entresijos de la poesía finisecular. Uno de sus obstáculos, además de estar firmado por Gloria Fuertes, es que fue publicado en 1980, en el inicio de una época en que se produce un *boom* en la poesía escrita por mujeres (Keefe Ugalde, 1994) tras un prolongado exilio en zonas periféricas

⁸⁸ Ella lo argumenta a través de Concha Méndez, Carmen Martín Gaité y Rosa Montero.

del canon, iniciándose una nueva edad de oro para las poetas, especialmente para las jóvenes que comienzan su carrera literaria.

Ella quedará aparcada en la zona habilitada para las “poetas mayores” –de edad, no de categoría– y no se la considerará artífice de la revitalización literaria de las letras femeninas, pues eran otras voces las que empezaban a acaparar la atención de los lectores y de la crítica. Esta visión nos ha quedado argumentada tras leer sus propias palabras en aquella entrevista de Pamela Carmell (1991), que, tras preguntarle por la generación de poetas en la que frecuentemente la suelen adscribir (la traductora la denomina de 1956-1971) y su vínculo con ellos a raíz de su expresión poética directa, ella contesta sin reparos⁸⁹:

I don't want to single anyone out, but not all accomplish that. Some are very rhetorical. What's more, if you ask any one of them to name the group, they never say that Gloria Fuertes existed or exists and sells many more books and is much better known. They have disclaimed me. It's because I am not pretty and I'm not young and I'm not a coquette. Understand? Besides writing poetry well, to be one of them you have to be more than a poet (1991: 5).

Esta afirmación final (“además de escribir bien, para ser uno de ellos tienes que ser más que poeta”) está escrita por una mujer que sabía moverse por los cenáculos poéticos y que no ignoraba las cualidades que se valoran en las mujeres, aparte del manejo de la pluma. Fuertes parece llegar tarde a todos los movimientos y no cuajar en ninguno. Su filiación a la poesía de mujeres/femenina no es una excepción. Solo nos queda,

⁸⁹ En un artículo de 2017 en el que se revisaba su vida, se rescata una anécdota relatada por su amigo el poeta José Infante, y que apuntala lo dicho en la entrevista. Parece ser que Gloria estaba viendo un programa en la segunda cadena sobre la denominada Generación de los 50 y lo llamó llorosa porque no hablaban de ella (de la Fuente, 2017: 39).

como hemos podido mostrar, la visión con la que afronta la poesía desde su personal atalaya femenina y qué temas son los que ella funda (o recupera) para expresar su lugar como mujer en las letras y en la tierra.

II.4. La poeta de la consciente vejez: el inicio de su particular ciclo *de senectute*

Otro de los vacíos críticos que hemos detectado acerca del poemario radica en la evidencia de que *HDG* fue publicado cuando la autora había traspasado las seis décadas de vida. Este argumento gerontológico nos conduce a valorar la obra desde el prisma de la poesía *de senectud*, lo que arroja otro caudal de posibilidades interpretativas dentro de los muchos que ofrece.

Catherine Bellver reflexionó en un valioso artículo (2014) sobre la poesía de cariz gerontológico de poetas que, si bien eran generacionalmente mayores que Fuertes, compartieron algunos años de producción del siglo pasado. Así, el estudio repasa los poemarios que Concha Méndez, Ernestina de Champourcín, Carmen Conde y Josefina de la Torre (todas del entorno del 27), que escribieron en edad avanzada, y evidencia cómo todas ellas encararon la vejez como un espacio de resistencia espiritual a través de las palabras y sin renunciar a sus principios vitales. Damos por hecho que este tipo de poesía, si ya es extraño que capte la atención de la crítica⁹⁰, aún es más excepcional que recale en

⁹⁰ Son de obligada cita los valiosos estudios de Rozas (1990) , sobre Lope de Vega, y de Díez de Revenga (1988) sobre Guillén, Diego, Aleixandre, Alonso y Alberti en sus “mundos poéticos terminales”, incluyendo en su análisis introductorio a Unamuno, Juan Ramón Jiménez y León Felipe.

mujeres poetas. Cada vez más, por el signo de los tiempos, el ocaso vital desde el punto de vista físico y moral solo viene interesando a los que pueden lucrarse con esta inevitable circunstancia. El poeta, considerándolo como un “producto”, vende más cuanto más joven y exhibible sea, al menos en estos tiempos ciertamente gerontofóbicos⁹¹. No se sabe bien a quién pueden interesarle los versos de los poetas viejos, aunque no siempre sean los viejos versos de un poeta.

Por otra parte, consideramos valioso complementar esta lectura que surge de la impronta de una vejez consciente –como sugiero en el epígrafe– con la posibilidad de una lectura en clave “testamental” de algunos versos, como ya se hizo en su momento con el *Cuaderno de Nueva York* de José Hierro⁹². Y es que “testamento”, según la tercera acepción de la RAE, sería aquella “obra en que un autor, en el último período de su actividad, deja expresados los puntos de vista fundamentales de su pensamiento o las principales características de su arte, en forma que él o la posteridad consideran definitiva”. Si tomamos esta definición *ad pedem litterae*, en *HDG*, leeremos, como en otros poemas escritos en esta franja cronológica de la edad vital y creativa, la esencia de su filosofía personal y sus planteamientos ante la vida y la muerte, pudiéndolo considerar un poemario de “mundo poético terminal” (Díez de Revenga, 1988). Y si la clave testamental nos lleva a su amigo Hierro, la impronta de la senectud nos

⁹¹ No deja de ser una apreciación muy personal, pero las “fobias” vinculadas a lo físico están retroalimentadas por la excesiva presencia en las redes de unos modelos carnales vinculados a la delgadez y la belleza, y que afectan de manera más evidente a las mujeres. Y los poetas, presumo, no son ajenos a este tirón físico implantado en las redes.

⁹² No puedo evitar traer a mi memoria el inolvidable “Hablo con Gloria Fuertes frente al Washington Bridge” incluido en *Cuaderno de Nueva York* (1998). No solo la admiración y amistad que lo unían a ella lo motivó, pues parece ser que Hierro también vivió su historia amorosa al otro lado del océano, y la identificación con su amiga lo hace doblemente emotivo y sugerente.

conduce a Lope de Vega, a quien no se puede perder de vista para estas reflexiones, pues la lectura realizada por Rozas (1990) ha facilitado la propia sobre Gloria al ilustrar algunas concomitancias que hemos advertido ante la materia poética y vital en ambos autores, pese a los siglos de distancia⁹³.

Construye con acierto Rozas su teoría sobre este ciclo poético en Lope de Vega a partir del sesgo biográfico y también por una serie de rasgos artísticos y temáticos, que desprenden “un grave acento de senectud”, y la *meditatio mortis* se hará tema casi monográfico en los cuatro años que le quedan de vida a Lope desde agosto de 1631 (1990: 76). Si los problemas que lo acucian son la cercanía de la muerte, su deseo de apartarse de los corrales para emprender una literatura de corte más grave y las consecuencias económicas que se traslucen de ello (1990: 74-75), en estos poemas de Gloria se transparentan tanto su nueva forma de vida (paulatinamente alejada de los programas infantiles) como su preocupación por la soledad, la vejez y la muerte, de lo que dan fe sus poemas de sesgo epitáfico⁹⁴. Todo ello jalonado con un expreso deseo de paliar su vida acomodada de sillón y versos con la lucha verbal que sostiene desde hace décadas contra las injusticias sociales. Si a ello le añadimos la constante ironización que gravita en estos poemas y que se resuelve en su propia máscara autobiográfica con frecuencia, no puede el lector olvidar el ejercicio (auto)paródico que realiza Lope embozado en Tomé de Burguillos.

⁹³ Como indica el autor, “Lope vuelca, una y otra vez, cada episodio vivido en su lírica y en su narrativa, en pasajes de sus dramas y, claro está, en sus ensayos y en su epistolario, originando verdaderos ciclos de creación sobre sus sentimientos y experiencias, con gesto doble: de hombre exhibicionista y de escritor falsificador de autobiografismo” (Rozas, 1990: 74).

⁹⁴ Incido, aunque sea como curiosidad, en la analogía que he encontrado entre unos versos epitáficos de Campoamor (dentro sus *Humoradas*): Inscripción sepulcral para cualquiera: “Fue lo que fue, sin ser lo que debiera”, y uno de los epitafios de Gloria Fuertes titulado “Epitafio para un famoso”: ¿Qué importa su nombre/ si aquí yace muerto el hombre? (HDG, p. 194).

Fueron los años 80, pues, un eje de declive vital y de popularidad para la autora. De hecho, uno de los temas más recurrentes en esta obra será la soledad, que, junto con la necesidad de escribir esta suerte de poemas luctuosos y las numerosas poéticas que escribe (reflexión vital *in extremis* y verbal), marcarán con una recurrente impronta todo el poemario.

Revisemos, pues, su *ars moriendi* particular a través de algunos poemas. Así, partiendo de un verso de su antonomástico y querido Aleixandre –que ostenta, por cierto, unos poemarios de senectud extraordinarios, *Poemas de la consumación* (1968) y *Diálogos del conocimiento* (1974)–, reelabora el tópico *quotidie morimur* con su habitual sorna y distanciamiento de la muerte, que iguala a todos los mortales incluso a los más emplumados:

RECORDAR ES MORIR

“Recordar es morir”, dijo Vicente “el Aleixandre”,
y, aunque no recuerdes,
simplemente el hecho
de vivir es irse yendo.
A cada momento,
tienes una hora más y una hora menos
-una desilusión más y un diente menos-.
Y tú, pajarito dominguero,
una arruga más
y una pluma menos.

(HDG, p. 70)

Así, temas de huella ciceroniana, como el paso del tiempo, el tono elegíaco, el menosprecio de la muerte, la huida de lo inútil... quedan reflejados en este tren en el que ella ya tenía su sillón reservado:

TREN DE TERCERA EDAD

Y ahora,
a envejecer bien
como el jerez.
Ser también útil de viejo,
ser oloroso,
ser fino,
no ser vinagre,
ser vino.

(HDG, p. 375)

La optación final ha de saborearse con todo su esplendor metafórico, pues el vino está connotado desde Grecia y Roma como bebida esencial y sagrada que presidía el *convivium*, y tiene un papel protagonista en nuestros clásicos (desde el *Lazarillo* a *El Quijote*, pasando por la metafórica bodega de San Juan de la Cruz o los poemas de Neruda), sin olvidar su huella en los oficios sagrados del cristianismo. Envejecer siendo vino no es cualquier cosa.

Pero, al contrario de lo que Rozas afirma sobre Lope de Vega en su estudio sobre la poesía *de senectute*, Gloria Fuertes es una poeta más intensa que extensa. En su *Historia*, como podemos comprobar, surge con fuerza la cavilación sobre la muerte en una serie de poemas donde afronta la recién estrenada vejez con ironía. Aunque ella moriría casi dos décadas después, sus versos revelan cierta preocupación, siempre encarada con humor en el que no duda de acudir a la función catártica de la exclamación, que se carga significativamente al ser un “taco”, poco usual en lenguas femeninas antes de la democracia y cuyo uso implica una voluntad transgresora:

EMPEZAMOS A SABER VIVIR

Empezamos a saber vivir
un poco antes de morir.
(¡Qué putada!)

(*HDG*, p. 68)

En este otro ejemplo que mostramos a continuación, ofrece su lectura de la existencia humana en clave de metamorfosis de los kilos (de carne) en gramos de ceniza cosificada; el “plumier”, infantil y escritural a la par, se convierte en metáfora degradada de la urna funeraria:

INCINERACIÓN

Entregas a un hombre de cien kilos
y te entregan cien gramos de ceniza
en un plumier⁹⁵.

(*HDG*, p. 164)

Es frecuente encontrar, *sub specie* de greguería, poemas con su particular trasfondo funerario, como en estos versos lapidarios en los que la muerte queda formulada a través del símil como una enfermedad que se padece estoicamente y que provee de una alta carga de inmunización al que la sufre:

⁹⁵ En la colección póstuma *Glorierías*, encontramos de nuevo esa referencia metafórica al “ataúd-plumier”:

Viviré para ti y para mí.
Después,
ya en el plumier en forma de ceniza
yo viviré para todos.

(*Glorierías*, p. 81)

ACHAQUE INCURABLE

La muerte,
como la varicela,
es una enfermedad
que sólo te da una vez,
y te inmuniza para otras muertes.

(HDG, p. 372)

Pero, más que por achaques reales, las tonalidades elegíacas de estos poemas están ligadas a sus avatares biográficos recientes: la enfermedad y muerte de Phyllis, el distanciamiento paulatino de la televisión, las nuevas coordenadas socioculturales que se perfilan en nuestro país a partir de los años 80 y, siempre, una fuerte conciencia de la soledad.

Wilcox enumera una serie de elementos que caracterizan el poemario póstumo *Es difícil ser feliz una tarde*⁹⁶: (1) the infirm body, (2) the hazy mind, (3) spatial contraction, (4) city-phobia, (5) sorrow, (6) sociopolitical indignation, (7) unconventional spirituality, and (8) the pain and pleasure of writing poems. (2011: 101). Nuestra visión queda parcialmente confirmada con la suya, pues, como se ha constatado, esta constelación temática ya gravitaba en los poemas de HDG:

QUÉ FACHA DE FECHA

De libres nada.
Somos prisioneros de una fecha,
-la fecha de la muerte ya asignada-.
Un guarismo.
Seis, siete, ocho cifras y tu nombre,
de libres nada.
Mientras,
unos engrasan sus pistolas
o afilan sus navajas con arena de mármol,

⁹⁶ Publicado en 2006, integra poemas inéditos que se encontraban reunidos en una carpeta azul bajo el marbete *Inéditos. Años 90. Gloria Fuertes* (2006: 7).

otros tuestan sus dorsos con arena de playa.
Algunos, hasta desean otra masacre santa
y esperan al pie del cañón.

Yo, aquí, alerta,
al pie de la letra.

(HDG, p.66)

En otros, desenmascara la hipocresía humana en versos de humor
luctuoso propio del *nonsense* que a los cinéfilos nos recuerdan a las célebres
frases de Groucho Marx:

TE MATAN

Te matan y después
piden perdón al cadáver.

(HDG, p. 102)

Incluso asoma en ocasiones el tema del suicidio, con cuya idea parece
coquetear en estos versos:

EXPERIENCIAS INÚTILES

Ciertos días me prohíbo salir a la terraza
cuando me veo caminar a la deriva
me persigo, me preocupo, me aconsejo:
- Gloria, Gloria.
Y yo misma me paro en seco.

(HDG, p. 58)

UNA MIRADA INFINITA

Una mirada infinita vi reflejada en el Lago.
Me quité la piedra del cuello.

(HDG, p. 76)

En estos versos concentra sus cuitas más comunes: el desengaño del ser humano, una actitud “neoludita” –que aparecerá en otros poemas–, la inquietud que le provoca la destrucción del medio natural pese a la ruptura en uno de sus versos con la perspectiva ecofeminista; también son apreciables las resonancias verbales del primer Neruda en esos “versos que no quisiera escribir nunca”:

POEMA QUE YO NO HUBIERA QUERIDO ESCRIBIR

Como ciertos reptiles,
uno nace ya con el veneno incorporado.
Hay versos que yo no quisiera escribir nunca,
como: La bondad no existe.
La belleza es un cuento.
El hombre (la mujer) es el menos dulce de todos los animales.
Ya no el árbol (no quedarán),
el hombre utilizará la máquina
para ahorcarse.

(HDG, p. 91)

Otra de sus particulares reactualizaciones atañe en este caso al tópico *Ubi sunt?*, mezclada con la denuncia social, partiendo de la negación categórica del refrán popular:

TEXTILES

El buen género en el arca ya no se vende.
–Ni en el arca, ni en el mostrador–.
¿Quién queda?
–¿Quién nos queda de nuestros amigos del pasado?
–Se han pasado...
–¿Se han pasado al enemigo?
–Eso ha sido.
–¿Quién nos queda de nuestros amigos del pasado?
–Se han pasado...
rozado,
desgastado.
–¡Qué mal género es el género humano!

(HDG, p. 94)

Y, como un ave Fénix, –Lázara convencida y resiliente– admite su entrenamiento ante las adversidades:

AUNQUE ESTOY ENTRENADA

Aunque estoy entrenada
y siempre resucito
he decidido no morirme
nunca más.

(HDG, p. 91)

O en estos dos, de títulos cuasi sinónimos, en los que adopta la posición del sujeto lírico juanramoniano en su poema “El viaje definitivo” y del lorquiano “Si muero, dejad el balcón abierto”:

CUANDO MUERA

Cuando muera
no te echés a llorar,
échate una siesta con tu amante de turno.
Cuando muera
no te echés a llorar,
échate el alma a la espalda
y mi amor a los pies
como aquel día.
Cuando muera
no te echés a llorar,
seré yo, la que llene con mi llanto
tus manos vacías.

(HDG, p. 165)

CUANDO ME VAYA...

Cuando me vaya...
no quiero ser estatua,
ni cuadro, ni vitrina,
sólo si acaso de saco una cortina
que te entorne la luz para que duermas.
(...)

(HDG, p. 336)

Los tonos otoñales que tiñen esta obra también son coherentes con el constreñido y solitario espacio vital que proyecta la autora. No en vano, consideramos que, a pesar de haber optado por ciertas posiciones integradas durante las décadas franquistas por pura supervivencia y desde el punto de vista laboral, ello la llevo a un continuo “exilio interior”, que en la época en que fue publicado *HDG* marcaba indudablemente su vida, pues la soledad la agujeraba sin piedad. Esa suerte de exilio de que hablaba Víctor Hugo, que no es de orden material, sino moral, significa dar un salto hacia dentro, un repliegue hacia sí mismo. Un exilio que implica no salir geográficamente de tu patria, pero dissociarte de la sociedad en la que vives por descontento o disconformidad, no aceptar las reglas que te imponen. De ese sentimiento de extrañeza y de no pertenencia quedan impregnados sus versos, y la conciencia de ser diferente la conduce a un exilio en la geografía de la soledad:

AUTOEUTANASIA SENTIMENTAL

Me quité de en medio
por no estorbar,
por no gritar
más versos quejumbrosos.
Me pasé muchos días sin escribir,
sin veros,
sin comer más que llanto.
Me subí a la azotea,
y me quité la vida de la pena
para evitar aquella muerte lenta,
de sufrir a lo loco
sin ilusión apenas.

Estuvo justificado moralmente
que pasara a mejor vida
–que pasara a ser otra–
sin ayuda médica
ni potingues eróticos.

Dejé en el guardamuebles
mi neuralgia, mis ojeras
y mi precoz infarto.
Después,
llamé por teléfono a alguien desconocido
que me acababa de enviar caléndulas.

(HDG, p. 347-348)

Como sugerimos, la expresa carga autobiográfica llega en Fuertes tras una dilatada carrera literaria y en un momento literario plausiblemente calificable como *de senectute*, donde la memoria, incluso desde un punto de vista psicoanalítico, recolecta de un recorrido vital la experiencia, tanto la personal como la ajena, y la proyecta de manera transformada. La escatología fortiana queda reducida en estos singulares epitafios a un prosaico dolor físico (“cargada de espaldas”) o a una autosatisfacción de su tránsito vital cifrada, reducida a la evidencia que marca la disemia de su nombre de pila:

A MODO DE AUTOEPITAFIO

Cargada de espaldas
de amores
de años
y de gloria,
ahí queda la Fuertes.

(HDG, p. 151)

AUTOEPITAFIO

Me alegra poder decir
para la futura historia,
que no pasé por la tierra
sin pena ni Gloria.

(HDG, p. 364)

Asumidos, pues, los avatares propios de la vejez y su consecuencia natural, no es raro que la poeta se atreva con estos juegos poéticos (similares al que emprendieron otros muchos escritores) y se obstine en cincelar sus propios epitafios de papel. Los suyos, lejos de hacer reflexionar al lector ante su hipotética lápida o instarle al lamento por su desaparición, se alzan como subgéneros apropiados para inspirar un genuino humor *post mortem*.

CAPÍTULO III.
GLORIA FUERTES Y SUS POÉTICAS

III.1. Poéticas del compromiso: una relectura de su imagen de poeta social

No es todo hacer una poesía para el pueblo,
sino un pueblo para la poesía.
(*HDG*, p. 107)

El marbete “poesía social”, con el cual la crítica suele identificar a Gloria (Vila-Belda, 19: 2017a) desde las aproximaciones que le ha prodigado la historia literaria, es otro de los conceptos problemáticos con que tropezamos continuamente, aún más teniendo en cuenta que es un rótulo tratado con cierto desprecio y rechazo desde algunas esferas críticas (Iravedra, 2013). No en vano, es común considerarlo como moda efímera o fruto contingente de las exigencias de una época ávida de cambios (García, 2012: 15), y casi inevitable que cayera en el olvido con el descrédito de los proyectos colectivos tras la disolución definitiva del periodo dictatorial (Iravedra, 2018). Escollo, pues, en un doble sentido: desde la semántica del propio constructo crítico y la desazón consecuente que ha provocado en la filiación literaria de Fuertes al incluirla en una línea de rechazo en correlato a la propia etiqueta, en vez de aceptar que la lectura “social” de Fuertes pasa –como le ocurre a los mejores poetas “sociales”– por la adquisición plena de una doble responsabilidad: con la realidad y con la propia poesía. Porque esa poesía social, como veremos en el capítulo final, se consideró lastrada por una poética “campoamoriana” (Barral, 1953), cuando fue ese camino el que precisamente contribuyó a la oxigenación versal. No obstante, nos sentimos con más afinidad hacia esa concepción de “lo

social” como un “concepto de época” que nace y se desenvuelve en unas circunstancias concretas (Carriedo Castro, 2005: 48).

Si retomamos el verso suelto que nos sirvió de punto de partida en el epígrafe “Mujer libro”, nos podemos reencontrar también a su través con esta poética del compromiso. La afirmación “Esto no es un libro” (aparte de los ecos whitmanianos que ya comentamos y sus evocaciones), no puede obviarse como título homónimo de un poemario de Blas de Otero, publicado en las prensas de la Universidad de Puerto Rico en 1963, comúnmente incluido en lo que se ha denominado “poesía social”, que incluyó poemas censurados de *Que trata de España* (Di Giulio, 1999: 371), produciéndose una doble filiación simbólica y literaria en el eje Whitman-Otero. Pero como ella misma reconocía:

(...)
No engañaros.
Ningún pobre de América del Norte,
ningún minero
ha leído a Walt Whitman.
Ningún compañero,
ningún campesino
ningún obrero,
ha leído a Blas de Otero.
¡Neruda! Los esclavos de Chile
no se saben tus versos.
Y los inditos peruanos hambrientos,
no saben quién fue César Vallejo.

(MVP, “Los hombres no supieron”, p. 95)

A esta certeza de pertenecer a la estirpe de poetas preocupados por el prójimo, pero con la dolorosa certidumbre de que es poesía de difícil deglución por el pueblo llano e iletrado, se le une la conciencia de que el poeta realiza su lucha sentado en el sillón y lo defiende en sus versos:

EN RETAGUARDIA

Hago poco o no hago nada.
La gente se está matando
mientras yo escribo sentada.
Bien nutrida, mal amada.
Hago poco o no hago nada,
coso y curo mis balazos
bien herida, mal amada.

Me duele lo de los otros
pero no puedo hacer nada
porque el dolor de mi cuerpo
me tiene paralizada.

(...)
Compañero, camarada,
yo también sufro injusticia
por amor encarcelada.
No me merezco ser líder,
lucho cómoda, sentada.
(...)

(HDG, p. 88)

Esta lucidez incómoda de saberse poeta que se preocupa solo por *su* herida (“me preocupo de *mi* herida”, afirma) asomará en algunas otras ocasiones, porque bien sabe que la poesía no puede ser un arma y que llega hasta donde puede y la dejan, posicionándose así “en un plano antiheroico, mucho más verosímil y realista, en el sentido de relativizar o moderar la incidencia que su ejercicio profesional pueda tener como acción efectiva dentro de la actualidad histórica” (Payeras, 2013: 186).

Gloria, a quien le duele el mundo, está profundamente concienciada con el otro, pero desde la atalaya de su casa, como la mayoría de los poetas. Solo que ella lo reconoce⁹⁷. Para revisar cuál ha sido la percepción de la crítica sobre

⁹⁷ Aunque no es estrictamente nuestra fuente principal, este sentimiento de culpa asoma en otros poemas anteriores y posteriores a HDG. Por ejemplo, en “Luciérnaga Fuertes” (*Sola en la sala, OI*, 354), afirmará:

la inclusión de Gloria Fuertes en la poesía social y las complejidades y paradojas que de ello se infieren, hemos considerado oportuno contrastar algunos estudios panorámicos relevantes sobre la poesía social y otras denominaciones críticas más inclusivas.

Margaret H. Persin, en *Recent Spanish Poetry and the Role of the Reader* (1987)⁹⁸, indica que Fuertes pertenece a este grupo de poetas más jóvenes por la complejidad de su estilo, a pesar de que por edad y por la temática podría estar más cercana a la primera ola de poetas sociales:

[Gloria Fuertes] still utilize many of the themes that have appeared in earlier poetry, but communicate these themes in a new mode of expression, wherein lies their uniqueness and their cohesiveness as a generation. In this respect, Gloria Fuertes, because of her chronological age, may at first glance appear to belong to an earlier wave or writers, who voiced social concerns in a strident tone. But upon closer examination, one discovers that Fuertes, because of the demands that her texts make upon the reader and the complexity of the creative process in the rendering of meaning, should be grouped with the younger generation of poets" (1987: 18-19).

Y me avergüenzo de ser un libro lujoso de poemas
encuadrado en piel de hembra
ante tanta hambre.
Siempre seré un gusano literario,
por muy Luciérnaga que me llamen.

O en *Mujer de verso en pecho*: "Además de poesía, / yo quisiera daros una casa mejor" (p. 51) y en una de sus "autobios" de ese poemario (p. 59), expresará abiertamente:

Comprendo que los poetas
que han nacido en un seno y ambiente burgués
tengan un cierto sentido de culpabilidad.
No es mi caso.
Yo nací en un seno de hambre y de pobreza
de chabola (aunque era una buhardilla).
(...)

⁹⁸ La autora se centra en un grupo de poetas generalmente adscritos a la "generación del 50" (José Ángel Valente, Francisco Brines, Claudio Rodríguez, Ángel González), junto con Gloria Fuertes; como rasgo compartido señala que el punto de partida de su proceso creativo concede al lector un lugar de centralidad.

Como indica la autora, otros críticos han caracterizado este grupo en su conjunto (Andrew P. Debicki, José Olivio Jiménez, Biruté Ciplijauskaité, Fanny Rubio o José Luis Cano). Estos poetas, sin renunciar al tratamiento de los graves problemas sociales que habían sido puestos en verso por los poetas de la generación anterior (Otero, Celaya), no renuncian a un lenguaje expresado en sus posibilidades poéticas, que pueda superar la retórica que se había impuesto tras la guerra civil española:

All in all they discover the artistic possibilities of everyday speech and move Spanish poetry away from clichés, from sentimental overstatement, and from empty rhetoric. The originality of their poetry resides not so much in the subjects they treat or the novelty of their language, as in the precise and creative way of handling common human themes on one hand, and ordinary language on the other (Debicki: 1982: 12).

La poesía será una forma de penetrar en la realidad, pero también en ellos mismos⁹⁹. Estos escritores, por tanto, se agrupan por sus percepciones estéticas y su manera de trasladarlas al poema y no por circunstancias externas, como había venido ocurriendo como otras generaciones poéticas anteriores. La mayor de este grupo, como recoge Persin, es Gloria Fuertes. Así la autora comparte, con sus libros *Ni tiro, ni veneno, ni navaja* (1965) y *Poeta de guardia* (1968), presencia pública, aunque no estrictamente generacional, con autores como Ángel González, José Ángel Valente, Jaime Gil de Biedma, Eladio Cabañero, Francisco Brines, Claudio Rodríguez y Carlos Sahagún. Aunque aún recurren a los temas sociales, estos autores enfatizan más la cuestión personal. Persin se

⁹⁹ En este contexto surgió también la conocida polémica poesía sobre la naturaleza de la poesía, oponiendo comunicación a conocimiento. Para ello, pese a las abundantes referencias en los distintos estudios panorámicos al respecto, remito al estudio de Lanz (2009b).

centrará en su estudio en la importancia de un lector necesariamente activo para decodificar la experiencia poética de estos “poetas sociales”.

Trata también este segmento de la poesía de los años sesenta *La segunda generación poética de posguerra* de García Martín (1986). En esta obra la nómina de poetas incluidos para su estudio excluye a Gloria Fuertes y a Eladio Cabañero. El número de poetas se expande considerablemente a partir de los antes mencionados, pues el crítico asturiano incluye a los nacidos entre 1924 y 1938 (“segunda generación de posguerra”), basándose en las escalas generacionales de Julián Marías, que divide la vida humana en periodos de quince años. Según esto, y por año de nacimiento, la obra de Fuertes quedaría enmarcada dentro de la “primera generación de posguerra” (1909-1923), cuando, en realidad coincide en publicar, como estos autores, en los años 50. Probablemente su tardía incorporación al mundo editorial la excluye de esta panorámica. No se cita en ningún momento, cuando habla el autor de “excepciones”, es decir, autores precoces que se enmarcan en una anterior o tardíos que se incluyen en la siguiente. Gloria Fuertes sería un caso como este último, pero, pese a ello, queda relegada del estudio, aunque es citada en el capítulo dedicado a las “Antologías” (García Martín, 1986: 17- 39)¹⁰⁰, pues aparece en la nómina de los elegidos en la antología de Jiménez Martos *Nuevos poetas españoles* (1961), donde los poetas se mencionan en función de la publicación de su primer libro. Se hace eco también de las puntualizaciones de Rafael Morales a esta antología en *La Estafeta Literaria* (1961); a su juicio, lo más que se podría hablar es de una “segunda oleada de posguerra”, porque

¹⁰⁰ Otra de las obras que incluye de manera errónea el año de nacimiento de Gloria (1986: 22).

estos poetas vendrían a cantar los mismos temas que los anteriores y con las mismas técnicas (1986: 22).

También García Martín cita a Fuertes al hilo de la *Antología de la nueva poesía española* de Batlló (1968), confeccionada a partir de una consulta/encuesta en función del impacto de la obra de un autor o de la renovación aportada o con posibilidad de aportarla, aunque sus resultados no fueron seguidos al pie de la letra, por desconocimiento de muchos de los consultados, intenciones partidistas, *autoinclusiones*... Coloca Batlló en 1954 el inicio de la “nueva poesía”, porque se publican libros que considera significativos: *Don de la ebriedad* de Claudio Rodríguez, *Memorias de poco tiempo* de Caballero Bonald y *Antología poética*¹⁰¹ y *Aconsejo beber hilo* de Gloria Fuertes; no obstante, considera esta fecha como “caprichosa”, así como la inclusión o exclusión de algunos poetas y entronca a Fuertes con la generación anterior por su humor y desenfado de tono “postista” (García Martín 1986: 26-27).

Otra antología que no recoge a Gloria es *La nueva poesía española* (Madrid, Biblioteca Nueva, 1971, de Florencio Martínez Ruiz, quien ubica en 1955 el surgimiento de la segunda generación de posguerra, indicando García Martín que la nómina es “una de las más completas y adecuadas” (1986: 28). La de Juan García Hortelano (*El grupo poético de los años 50*) y la de Antonio Hernández (*Una promoción desheredada: la poética del 50*), ambas de 1978, tampoco, ni a ella ni a ninguna otra poeta. La de este último deja fuera la poesía femenina, porque parece indicar que ha de ser objeto de una antología

¹⁰¹ El título de esta obra es erróneo: *Antología y poemas del suburbio*, Caracas, Lírca Hispana, 1954.

independiente. La colección “Colliure” le sirve a Hernández para ejemplificar la colaboración de los poetas de la “promoción desheredada” con los de la generación anterior¹⁰².

En *La poesía durante la transición y la generación de la democracia*, Juan José Lanz muestra un eje reflexivo de interés a partir de los conceptos de “marginalidad cultural” y de “cultura periférica”, apuntando que el periodo histórico de las vanguardias supone la total exaltación de lo marginal y de lo periférico frente a la norma central (Lanz, 2007: 29). En este periodo es donde se produjo “un desarrollo más radical del discurso de la marginalidad” (2007: 31). En el capítulo 3, titulado “La poesía española durante la Transición (1973-1982)”, solamente cita a Fuertes en este sentido:

En torno a la revista *Postismo* (1945) había surgido un poeta destacado como era Carlos Edmundo de Ory (...) y que, en el periodo de la Transición, con una recuperación prolífica de sus obras y nuevas creaciones, se incorporará al “canon” de la poesía de posguerra como un autor de pleno derecho. Algo semejante ocurrirá con otros poetas próximos al postismo como Eduardo Chicharro, Silvano Sernesi, Gabino Alejandro Carriedo o incluso Gloria Fuertes y Ángel Crespo. (2007: 65)

Revisa el panorama poético, como anuncia el título, haciendo un balance de las obras y antologías que salieron a la luz en aquellas fechas, e intenta discernir el curso de la poesía en ese momento histórico tan crucial de cambio de rumbos estéticos y políticos. Me parece relevante que haga referencia a la recopilación de la obra de autores ya consolidados del medio siglo y que no cite a Gloria Fuertes, pese a que publicó en 1975 sus *Obras incompletas*; tampoco hace

¹⁰² Julia Uceda (miembro de esta generación no incluido en ninguna de ellas) hará una crítica de ambas antologías en “Gloria y vejamen de la literatura” (*Ínsula*, pp. 386-387, Madrid, enero-febrero, 1979).

referencia a *HDG*, publicada en esa encrucijada cronológica. Se podría advertir que la referencia a nuestra autora suele ser tangencial y por filiación a tendencias, y no por derecho propio.

Otro de los ensayos que se han convertido en referentes críticos para la poesía de corte social es *La literatura y sus demonios. Leer la poesía social* (2012), donde Miguel Ángel García únicamente la menciona en relación a su inclusión en la *Antología* de Leopoldo de Luis, rotulándola meramente como parte nominal de dicha antología y sin establecer parámetros de valoración sobre ella.

Pese a valoraciones tangenciales o sustancialmente sesgadas, Gloria Fuertes colaboró en dos números de la revista *Poesía de España*, perteneciendo a la nómina de los cincuenta y seis poetas que publicaron en ella (veintiuno lo hicieron en más de un número), siendo la que mejor “refleja los miembros más comprometidos de la Generación del Medio Siglo junto a los antecesores de la Primera Generación de Posguerra” (Ayuso, 1993: 552-553). En este punto, por tanto, no hay vacilación posible: basta revisar las historias literarias, los diccionarios de autores, los prólogos y otros textos similares para comprobar que la primera y más destacada filiación poética de nuestra autora (y por la que quizás se le respete “algo” cuando no es significativamente obviada) es por su vínculo con la poesía social. Pero también encontramos acerbias críticas al respecto. Así, de la obra de Lechner dedicada al binomio compromiso-poesía, desgajamos aserciones como las que siguen:

También es verdad que la obra de ciertos poetas –Cabañero, Fuertes, López Pacheco, Sahagún- siempre ha sido más floja que la de la mayoría de los que tratamos y que la de Otero es la más

desigual de todas, pero en los demás poetas, su obra se mantiene más o menos a un mismo nivel cualitativo, cuando no se va acendrando al correr del tiempo, como es el caso de Garcíasol, Leopoldo de Luis y Valente (1968: 75).

O a partir de una crítica a la revista *Ínsula*, Lechner vuelve a Gloria (entre otros) en los siguientes términos:

No recordamos haber visto señaladas en ninguna parte las desconcertantes banalidades que hay en la obra de Blas de Otero (...), ni, por ejemplo, los fáciles juegos de palabras y las aliteraciones rutinarias en Gloria Fuertes (*Ni tiro... y Poeta de guardia*), ni lo muy flojos que son los dos primeros libros de Carlos Sahagún... (1968: 78).

Amén de la revisión ofrecida en esta panorámica, consideramos que Gloria pertenece a esa nómina de poetas que haciéndose eco de las desigualdades sociales, manifiesta una preocupación social de espíritu ilustrado y que cultivaron desde Jovellanos, Cadalso, Quintana, Espronceda o Campoamor hasta los modernistas¹⁰³, una poesía que es “originada por una experiencia que afecte al poeta no en aquello que su ser tiene de propio y singular, de inalienable vida individual, sino en ese modo de su existencia por el cual se siente perteneciendo a una comunidad organizada, a una sociedad, donde sus actos se aparecen siempre como relativos a los demás” (Salinas, 1975: 217).

Gloria fue incluida en la antología *Poesía social española contemporánea* de Leopoldo de Luis (una de las cuatro poetas antologadas, junto con Ángela Figuera, María Beneyto y María Elvira Lacaci), siendo esta la brújula que

¹⁰³ De todo ello hacen una breve pero excelente panorámica Fanny Rubio y Jorge Urrutia en su edición de la antología de Leopoldo de Luis, *Poesía social española contemporánea*. No es el objetivo de esta tesis entrar en el debate sobre la poesía social, sus diferentes nomenclaturas, su temátología o su vigencia/pertinencia/importancia hoy. Para todo ello, la citada edición ofrece claves interpretativas y una guía bibliográfica de gran interés para profundizar en el tema.

muchos críticos siguen a la hora de incardinarla en esta tendencia e incluso junto a la tríada Otero/Celaya/Hierro, lo que implica su vinculación a una ética y una estética muy connotadas históricamente. Sin embargo, Gloria es “social” y “comprometida” (con su ética personal y con su oficio) siempre, y no solo en aquellos poemarios de los 60 por los que fue antologada. Ella misma expresa su visión sobre el cuño “poesía social”, con escepticismo como de costumbre, en la compilación citada:

Yo no sé si mi poesía es social, mística, rebelde, triste, graciosa o qué. Trato, quiero –y me sale sin querer- una poesía con destino a la Humanidad. Que le diga algo, que le emocione, que le consuele o que le alegre. Otras veces, al señalar lo que pasa, denuncio o simplemente aviso” (de Luis, 2010: 308).

A pesar de su inserción en las filas de la “poesía social” y de su plena legitimación en el movimiento gracias a su inclusión en la “Colección Colliure”, queda plasmado en su trayectoria que su compromiso es una norma vocativa que rige su destino poético, y en su *Historia* fluyen sus preocupaciones más comunes que oscilan desde la contaminación de Madrid (“Ojalá sea mentira”, p. 61), pasando por la destrucción de la naturaleza y la reivindicación de la paz (“Nuevo pacifismo”, p. 63, “Brindis cotidiano”, p. 98), la denuncia de los conflictos bélicos y el negocio armamentístico (“Hay frases”, p. 80; “Menú de guerra”, p. 113; “Pecados supermortales”, p. 162), la crítica a la maldad del ser humano y la violencia (“Textiles”, p. 94; “Violencia contagiosa”, p. 159), al “maquinismo” y el exceso de tecnificación (“Si las máquinas se declarasen en huelga”, p. 96) o el racismo (“Canción del negro”, p.118; “África”, p. 125). Reflejan sus versos otros problemas políticos y sociales concretos que toman el

pulso a su tiempo, como el conflicto palestino (“Paz”, p. 108), la drogadicción que esquilmo las calles de Madrid en los 80 (“¡Pobre pobre!”, p. 169), o algún poema en el que antologa todas sus cuitas sociales (“Así va esto”, p. 111).

En el prólogo de González Rodas a *HDG* (pp. 27-50), aparecen diseminados en epígrafes diferentes las alusiones a la vinculación de Gloria Fuertes con el tema de “lo social”. Así, tanto en la explicación de “Su poética” como en “El mundo del arrabal y lo cotidiano. La poesía social” y en el titulado “La guerra”, se dispersan diferentes acepciones, visiones y sugerencias en el conjunto de su obra poética. Y suele ser este collage inmenso de particulares filiaciones lo que es recurrente encontrar en los estudios críticos sobre la vinculación social/comprometida de su obra, una genealogía social que cae en el lado de lo temático, que hemos complementado y enriquecido con una reflexión desde el panorama de estudios críticos espigado.

Conjuradas ciertas visiones palpablemente esquematizantes, sus versos (y aquí me posiciono), me recuerdan más a esa poesía pensada como “una forma de conciencia ética vigilante” (Scarano, 2012); considero que esta visión de lo social es idónea para Gloria Fuertes, pues no en vano conecta en sensibilidad con recientes propuestas críticas, como el ecofeminismo¹⁰⁴ o la ecopoesía¹⁰⁵. No es difícil encontrar en muchos de sus versos una “percepción afectiva del mundo no humano» (Karen Warren *apud* Puleo, 2008: 55) que la

¹⁰⁴ El término, acuñado por Françoise d'Eaubonne en 1974, ha tenido su desarrollo como movimiento dentro de las corrientes feministas, sobre todo en Estados Unidos en el último tercio del siglo XX. Para profundizar, remito a los trabajos de Alicia H. Puleo (2008 y 2011, entre muchos otros) y Celia Amorós.

¹⁰⁵ En líneas generales, la tendencia se refiere a aquellos poemarios que gravitan en torno a la temática ecológica y las relaciones entre poesía y medio ambiente. En nuestras letras, tiene como ilustre antecedente a Nicanor Parra y sus “*ecopoemas*” publicados como *plaque* en 1982 y después engastados en *Poesía política* (1983).

hermanan con esta visión del mundo desde la perspectiva de una ecojusticia ilustrada. Advertimos, por ejemplo, una cercanía atemporal en estos versos donde representa como un bodegón podrido la “basuraleza”¹⁰⁶ de un río y la contaminación oscura de Madrid, y que parecen haber sido escritos hoy mismo:

OJALÁ SEA MENTIRA

¡Ojalá sea mentira ese rumor que corre sobre el río
donde peces de plata mueren sin ser pescados!
¡Ojalá sea mentira esa bola
de anhídrido carbónico
que pende bajo el cielo de Madrid!
¡Ojalá sea verdad esa mentira del vidente
que anuncia una tormenta de amor
que acabará con la mala uva...!

(HDG, p. 61)

Retomando a Puleo, Gloria parece suscribir a través de sus versos las palabras de la filósofa, quien afirma que en “el universo desencantado por la ciencia, la técnica y la filosofía, sólo una mirada empática hacia humanos y no humanos puede rescatarnos del nihilismo” (2008: 58).

Pese a ser una obra publicada en 1980, los problemas que señala trascienden la geografía y la cronología de lo próximo. Pero a Gloria, lejos de incluirla en una nómina de poetas realmente comprometidos con causas actuales, se la ha etiquetado con adjetivos que, sin matizar ni argumentar sólidamente, pueden depauperar su obra al identificarla con un pacifismo, en definitiva, de tipo “lennoniano” y algo naif. Por ello, es necesario recordar que el compromiso vuelve calzado con otro coturno en el umbral de los 80, momento en que comienzan a vindicarse espacios poéticos más afines al

¹⁰⁶ Este neologismo lo he rescatado de un artículo de *El País*, en el que se explica el origen y contenido del concepto: https://elpais.com/economia/2018/03/13/actualidad/1520959774_998946.html

ostracismo del yo poético. Estudiada previamente por Sherno (2001) o Lorenzo Arribas (2011), Benson apunta sobre esta faceta en la última poesía fortiana lo siguiente:

One thematic direction which comes more clearly into focus in this collection but which has received limited critical attention to date is that of global ecological issues, which add complexity and richness to her arsenal of metapoetic and religious concerns as well as social issues such as women's roles in society, the horrors of war and tyranny, and the plight of the marginalized (2012: 242).

Se plantea como necesaria, pues, una revisión de su auténtica filiación con una poesía que sobrepasaría los límites de su inclusión en la poesía social de los 50, pese a que en cada momento circunstancial se impregne en mayor o menor medida de los problemas más acuciantes (de la represión y la depauperación general de la sociedad en las décadas posteriores a la guerra civil española hasta las guerras de Vietnam o la muerte injusta de los niños en los conflictos bélicos que se esparcen por el globo)¹⁰⁷. Por tanto, es ineludible que en la trayectoria poética de Fuertes se advierte un sello social que evoluciona con el signo de los tiempos y que en *HDG* aparece circunscrito en esa nueva corriente de poesía comprometida que amplifica sus preocupaciones más allá de las causadas por la censura e incluye una amplia red temática que oscila entre la repulsa a la ferocidad imperial estadounidense, el antibelicismo y la preocupación por el Tercer Mundo (Bagué Quílez, 2004: 17):

¹⁰⁷ La edición ilustrada de una antología de poemas de Gloria de temática antibelicista (2002), muestra cómo la autora siempre ha sido considerada como un emblema del pacifismo a gran escala.

CON EL DINERO QUE CONSIGUIERON

Con el dinero que consiguieron
los americanos del maíz híbrido,
pudieron sufragar la bomba atómica.

Diréis que esto no es poesía.
(Estoy de acuerdo).

(HDG, p. 70)

Se atreve también a delatar la vida regalada y banal que llevaban muchos millonarios enriquecidos de manera más que dudosa en la Costa del Sol (especialmente en la década de los 70 y los 80), y hace un guiño a otras revoluciones en las que los jóvenes sí que tenían un papel fundamental, exigían en pintadas “Sous les pavés, la plage”, y no se dejaban engatusar por el lujo y la frivolidad:

ROSAS EN EL DESIERTO Y SAPOS EN LAS PLAYAS

Me fío del hombre que hace crecer las rosas en la arena,
y no de los que después
de robar y expoliar,
vaguean en la arena.

–Nuevos millonarios
de nuestros Mediterráneos–:
hacéis vida de rana,
–sol y charco por el día sobre la hamaca,
por la noche en la ruleta, sol y charca
en hotel de siete estrellas
con la juventud de Málaga–.
Sol y charca.
Sólo me fío del hombre que hace crecer las rosas en la playa.

(HDG, p. 60)

La inculpación a los países que se lucran gracias a la industria armamentística deja numerosos ecos en esta obra. Gloria con sus ojos de poeta

proclama que en ellos está la raíz y la solución de las guerras. El ritmo pausado, reflexivo y versicular, aprendido seguramente de *Hijos de la ira*, predomina en este poema en que, de paso, apunta contra la hipocresía y la falsa religiosidad:

HAY FRASES

Hay frases más inmorales que las pornográficas:
“La caridad bien entendida empieza por uno mismo”
o “si quieres paz, prepárate para la guerra”.
...Algunos gobiernos de países pobres
están armados hasta los dientes.
Los grandes fabricantes de armamentos
necesitan clientes,
para su negocio de amontonar dólares y cadáveres.
Algunos de estos seres de estado creen en Dios,
pero, ¡ni Dios cree en ellos!

(*HDG*, p. 80)

La mezcla de lenguaje poético con las frases hechas y de tono incluso periodístico estallan al final con la exclamación escéptica que rompe con la pretendida universalidad de lo expuesto en los primeros versos. La mezcolanza y el hibridismo afectan tanto a lo genérico como al contenido, creando un efecto sorprendente. Así, el poema, como es frecuente en otros muchos de sustrato “comprometido”, se torna en *locus* que refleja el equilibrio entre la preocupación social y la integridad creativa del autor (Torres, 1990: 30).

El lenguaje periodístico y el uso de materiales paraliterarios y otros ingredientes que provienen de los idiolectos de la cotidianidad asumen un papel que anula su función referencial, metamorfoseando el texto en poema-artefacto. En este mismo sentido, podríamos incluir este telegrama, en el que la deprecación fractura el circuito común de la plegaria, pues toma el camino inverso, de la divinidad (que queda extrañamente humanizada) al creyente:

TELEGRAMA CELESTIAL
A LUGARES CONFLICTIVOS

No disparar donde haya más niños. Stop.
En la gloria no necesitamos más ángeles.

(HDG, p. 202)

Otras lecturas definen su poesía a través del galicismo *engagé*, apuntando que el tratamiento de la materia social a través de la ironía y el humor produce una contradicción entre contenido y forma (Solís Solís 2003: 237-239).

Por otra parte, es identificable en muchos de estos versos la tensión entre canon y compromiso (Iruveda, 2013), pues rezuman esa aparente aporía que constituyen dos términos que desde Bloom se muestran como imposibles. No en vano este concepto sin matices de la “poesía social” ha supuesto, como ya hemos apuntado, un obstáculo en la recepción fortiana y en la correcta lectura de su obra, al menos en nuestro país. Asimismo, en Gloria Fuertes se alean dos actitudes poéticas que se pueden describir como la confrontación del héroe romántico (marginación e inadaptación a una sociedad a la que se enfrenta) con el simbolista, que prefiere apartarse en soledad pues considera que es una batalla perdida (Lanz, 2007: 25). Ella, siempre difícilmente encasillable, fusiona una actitud comprometida de implicación con los problemas sociales y esa soledad que marca distintivamente en sus poemas más desconsolados, siempre con un poso de ironía, pues nunca cae en la épica del patetismo. Románticamente comprometida, comprometidamente romántica, como

siempre, las etiquetas resbalan sobre su piel, aunque sigue siendo inevitable encontrarla envuelta en esta “área estética extraordinariamente conflictiva” y que llaman “poesía social” (Carriedo Castro: 2005: 43).

III.2. Poéticas de la oralidad: versificar la vida.

Llevo dentro de mí Quijote y Sancha.
(*HDG*, p. 219)

“Lo mío es cantar y contar” (2017: 70), afirmaba Gloria con tono posesivo en el verso de una de sus *Glorierías* y con idéntico ímpetu en el “Prólogo” de *OI*, “mi poesía también es oral, así la entiendo y me entienden” (p. 31). Huelga, por tanto, realizar una sesuda argumentación para sostener la “poética de la oralidad” de nuestra autora, y solo resta poner de manifiesto los filamentos que la urden. Afirmamos, pues, que es una de las vetas que no pueden ser soslayadas al enfrentarnos a su obra, por lo que es necesario citar previamente algunos estudios parciales que ya han reparado en ello.

La cuestión de la oralidad en la poesía de Gloria Fuertes ha sido el eje de “Oral Texts: The Play of Orality and Literacy in the Poetry of Gloria Fuertes” (Mandlove, 1987), y, de modo panorámico, Daydí-Tolson (1985) la incluye al tratar algunos aspectos orales de la poesía española de posguerra. Más recientemente, Vila-Belda estudia las implicaciones performativas y contraculturales de la poesía oral de Fuertes en el seno de los recitales que la

autora realizó en la década de los 50 en el artículo («En voz alta: “Versos con faldas”, lecturas y recitales como contraofensiva al silencio», pp. 163-182).

Blas de Otero sostenía que don Quijote es la palabra escrita, connotación, lenguaje figurado, mientras Sancho es la palabra hablada, denotación, lenguaje literal: de ahí la primacía de este (Peluse Di Giulio, 1999: 376). Y es con esta reflexión, al hilo del verso que inaugura este epígrafe, con la que me gustaría comenzar a tratar esta cuestión de la oralidad, como otro punto esencial de esas “poéticas” que estamos desgranando. Y aunque ella, quizás, empapa su verso de sugerencias simbólicas y humanas más que propiamente lingüísticas, por lo que podemos deducir de la lectura completa del poema, es obvio que ambas figuraciones cervantinas son emblemas de un sistema lingüístico binario y de corte dialéctico, que se opone y enriquece.

Nuestra propuesta pasa por la consideración de que el diapasón oral de Fuertes podría ser vinculado, desde un punto de vista lingüístico, con el concepto de “oralidad fingida”¹⁰⁸, pues en sus versos, más que ser el odre donde almacenar voces de la calle, se puede apreciar una elaboración literaria y consciente de la lengua oral, más allá de esa insistente ingenuidad con la que se los suele tildar. Pero ¿cómo funciona el cantar/contar, lo oral y lo narrativo, en esta obra? ¿Cómo explicitar esa tensión que la tiñe y que se sugiere desde el propio título “historia”? Gloria supo transcribir poéticamente el habla

¹⁰⁸ Para la base epistemológica de esta cuestión, he seguido los planteamientos desde el ámbito de traductología de Susanne Cadera (2011), donde revisa el concepto, y a pesar de que ella lo aplica a la narrativa, las nociones sobre oralidad y escritura que maneja son perfectamente acomodables al lenguaje poético en el que se fingen y evocan (según apreciación de Coseriu) los rasgos de la lengua oral. Como indica la autora, el término introducido por Goetsch (1985), a pesar de ser problemático por la infinidad de representaciones literarias existentes, es el idóneo para referirse al fenómeno, siendo una forma que se adecúa a esta transcripción de la oralidad a la escritura mejor que otros como “oralidad construida” (Schäffauer) u “oralidad ficcional” (Freunek),(Cadera, 2011: 39).

cotidiana, captar el pulso oral de lo que pasa en la calle, porque ella era un animal social que sabía moverse en los diferentes estratos sociales (y lingüísticos). Y como a colación de Cervantes indicara Moner, podemos afirmar que “es muy probable que fuera en la calle, en la plaza pública o en la velada y en todos aquellos ‘lugares en que se charla’ donde descubrió esa palabra en libertad cuyo desorden supo tan bien llevar hasta el corazón de la escritura” (Moner *apud* Frenk, 1997: 22).

Recursos como interrupciones, pausas, deícticos, marcadores del discurso, expresiones interjectivas, vocabulario familiar y coloquial, incluso vulgar, expresiones argóticas... son fácilmente detectables:

ES UNA MIERDA

Es una mierda
haberme vuelto cuerda
y no insistir en la misma dirección.
Es una mierda
volver a tener luz y ver tan claro,
que soy un nombre más,
en el amado.
Ya como antes no grito,
y sollozo bajito
que yo no soy amada.
Es una mierda,
haberme vuelto cuerda
para nada.

(*HDG*, p. 158)

Uno de los rasgos más personales de la lírica de nuestra autora es una especie de latido oral que impregna muchas de sus composiciones, un movimiento de sístole y diástole que mantiene vivos los versos y mediante el cual alcanza una inestimable fuerza expresiva, que la conecta con un público lector muy diverso. De hecho, su filiación con la lírica popular peninsular, que

recogieron desde los grandes autores de los Siglos de Oro hasta la Generación del 27 pasando por los Machado, es más que palpable. El gusto por canciones, romances, conjuros, nanas, refranes, cuentos, facecias, rimas infantiles e incluso las coplas flamenca, se encuentran en la obra de Gloria por doquier, y asumimos que “orality is at the core of the Gloria Fuerte’s poetry (Keefe Ugalde, 2011: 108). Una cultura de la oralidad, además, frecuentemente asociada a las clases humildes, a las que Gloria suele dirigirse como potencial lector:

«TENGO, TENGO, TENGO
TÚ NO TIENES NADA»
(Popular)

Tengo siete amores
para la semana.
Lunes me da versos.
Martes me da ansias,
Miércoles disgustos
Jueves añoranzas,
Viernes me da llanto
Sábado, la playa.
Domingo, un amigo
con esto me basta.

Tengo, tengo, tengo,
yo no tengo nada.

(*HDG*, p. 153)

De la importancia de esta veta oral dan fe sus numerosos recitales en espacios rurales y urbanos, ferias, fiestas, colegios y locales de cualquier especie (incluyendo los noctámbulos, como el “Lady Pepa”)¹⁰⁹, su inclinación

¹⁰⁹ Podemos leer en “Gloria Fuertes en Lady Pepa” (Cano, 1972) en qué consistían estas veladas de los miércoles. La revista, de enorme interés como reflejo de la España de los 60 y 70, se encuentra digitalizada. Villena relata la anécdota tras escucharla de la propia Fuertes:

por la lectura de los poemas, su participación en programas de radio (y posteriormente en televisión) o su pionera tertulia femenina “Versos con faldas”, que además tuvo el valor de configurarse como búnker desde el que protegerse y luchar contra la censura imperante y como altavoz de las poéticas femeninas, obviamente ignoradas y apartadas de una esfera patriarcal y monolítica. Esta pulsión recitativa y juglaresca será esencial para entender la poética fortiana, pues, como indica Cano:

su afán de comunicarse con el pueblo la lleva a recorrer España entera –como García Lorca con su teatro universitario La Barraca– dando recitales de sus poemas por cientos de ciudades y pueblos españoles. (...) A estos recitales populares se sumaban los que solía dar en Madrid, con igual éxito, en tabernas y pubs. (...) Fue en esos primeros años setenta, o quizás, antes, cuando empezó a colaborar en la televisión española, con programas para niños, que la hicieron popular entre ellos (1991: 17).

Asimismo, no está de más recordar que Gloria se nombra a sí misma “cantamañanas” y “cantautora de la verdad” (“Cantamañanas”: *HDG*, p. 238); es un doble gesto irónico y de autoafirmación que contiene el fruto de la oralidad que ella siempre buscaba en su poesía.

¿Sobre qué cimientos poéticos de base oral construye Gloria sus composiciones? Como sabemos, el discurso de la oralidad está relacionado etimológicamente con la raíz de la palabra “texto” que equivale a “tejido o cosido”: *rhapsēidein*, “cantar”, literalmente “coser canciones” (Ong, 1987: 43). Y muchos de los poemas de Gloria eran escritos, indudablemente, para ser leídos en voz alta. Escribir para un auditorio es escribir para un grupo que se

“Me contó una tarde que ella no había hecho ascos –en los primeros setenta– a ir a leer versos en un *pub*, mientras los novios hacían manitas y se tomaban un cubata. “Yo leía sola, claro y a la luz de un flexo chiquito –me seguía narrando– pero a mí me servían un whisky...” (2017: 13).

considera unido (al menos por unos momentos) por una causa común: escuchar poemas. Es una manera de luchar contra la diferencia y de aglutinar conciencias. Lo escrito e impreso siempre está orientado al consumo individual, y lo oral se vincula al fluir libre de las palabras que no pueden quedar atrapadas en el negro sobre blanco y ser tergiversadas en un mal puerto. Su voz, como indicara con tino su traductor al inglés, era “a familiar voice, one that had its ear turned to the speech of the streets” (Levine *apud* Capuccio, 1988: 313). Las estructuras acumulativas e incluso algunas expresiones que bien podrían recrear un personal estilo oral formulario se reflejan en el gusto por los estribillos y las estructuras anafóricas, que construyen un armazón oral en muchas de sus composiciones:

EL TELÉFONO QUE NO CESA

Hoy he tenido muchas llamadas.
Y no eras tú.
Decías: “Se me seca la boca aún cuando te hablo.”
Y no eras tú.
–“Por las tardes me encierro con tu libro.”
Y no eras tú.
–“Mis hijos sólo cantan tus canciones.”
Y no eras tú.
–“Es hermoso que existas, Gloria.”
Y no eras tú.
–“Qué feliz debe ser esa persona que amas.”
Y no eras tú.

(HDG. p. 190)

La tecnología, representada en este poema con un ya esclerosado teléfono, nos ha conducido a “la era de la oralidad secundaria”, la cual “posee asombrosas similitudes con la antigua en cuanto a su mística de la participación, su insistencia en un sentido comunitario, su concentración en el

momento presente e incluso su empleo de fórmulas” (Ong, 1987: 199-200). Aunque sea imposible que una cultura familiarizada con la imprenta vuelva del todo a la actuación espontánea, colectivizada y sintetizadora de la tradición oral (ya dependemos demasiado de lo visual), y pese a la impronta oral que se advierte en los versos de Fuertes, estos nunca fueron el producto de la espontaneidad e irrecuperabilidad de la ejecución oral (Ong, 1987: 52).

Esta pulsión también es coherente con el carácter prosaico de sus versos (que trataré más adelante). Y quizás surja la pregunta de ¿por qué este modelo de escritura, cercano a la lengua hablada, fue adoptado por la autora ya desde casi sus primeras publicaciones? Geneviève Champeau, gran conocedora del contexto en que surgió el “realismo social” y la novela española de esas décadas posteriores a la guerra civil, sugiere muy acertadamente los motivos de la renovación que tuvo lugar en el seno de la novelística de la inmediata posguerra, lo cual podría ser también aplicable a la poesía de Gloria Fuertes, pues muchos autores se propusieron renovar una lengua que se hallaba, en cierto modo, “pervertida”. Era necesaria, pues, “une lutte contre la langue de bois des politiciens et les stéréotypes d’un langage académique. Écrire, c’était d’abord redonner vie et souplesse au langage”, lo que condujo a “l’exploration de voies qui renouvellent le langage littéraire en ayant recours à ce qui, à l’origine, lui est extérieur: le langage de la rue, des métiers, l’oralité, cette “langue vive” dont parle Zumthor (Champeau, 1993: 95).

Ello se observa en la continua inoculación de expresiones que conforman el habla cotidiana del barrio y generan una estilística intrínsecamente oral y lo revela a través de cuatro ejes: “mimesis of the spoken words, formulaic oral

discourse, poetic figures of sounds and the spoken sound as ludic pleasure” (Keefe Ugalde, 2011: 119). Y de nuevo aparece la sombra de Campoamor en esta cuestión de la filiación oral, siendo de las escasas citas halladas en las que se apunta esa conexión:

Claro está, el uso de lo oral en la poesía no comienza ni con Gil ni con su generación de la postguerra; podemos encontrar ejemplos en poetas tan diversos como Campoamor, Lorca y el Alberti «comprometido» (...) Por eso, en Gil de Biedma (como en González, Fuertes o el Brines tardío) presenciamos tantas voces diferentes, a menudo dentro de un solo poema (Benson: 1988: 46-49).

Por su parte, Daydí-Tolson arguye en su trabajo que esta constituía un elemento configurador clave en la poesía de signo social, puesto que se incardina con la funcionalidad del poema como elemento de “comunicación masiva” (1985: 452), donde el yo lírico se identifica con el auditorio/lector. Por ello, el poeta “social” espiga entre las posibilidades estilísticas que le otorgan no solo el habla cotidiana y la ya previamente literaturizada por la poesía popular, sino también en los discursos colectivos públicos, como sermones, bandos y otros textos oficiales (Daydí-Tolson, 1985: 456)¹¹⁰.

Todo ello será una constante, que hemos considerado conveniente tamizar a través de esa “oralidad fingida” que, más allá de los poemarios catalogados como sociales (especialmente por la franja cronológica e histórica

¹¹⁰ Pese a que el autor la toma como referencia para ilustrar su artículo, y como reconoce Vila-Belda, desprecia abiertamente otros aspectos estilísticos y temáticos (2017b: 53). Asimismo, creo que no es acertado por parte del autor tomar como referencia para sus argumentaciones sobre el estilo un poema de *Poeta de guardia* (1968), fecha en que la poesía de corte canónicamente social a la que se refiere su estudio está prácticamente periclitada. De *Aconsejo beber hilo* (1954) cita dos poemas para tratar la cuestión autobiográfica como medio de identificación del yo lírico del poeta con los lectores y la expresión de lo coloquial, pues ambos pertenecen a la estirpe del ser humano común, algo que por otra parte es una característica sondeable en la autora hasta sus últimos poemas, y no un rasgo exclusivo de la poesía de corte social. El autor publicó su estudio en 1984, fecha en que ya había sido publicada HDG.

en que fueron escritos o por una lógica mimesis socioliteraria, pues era lo que correspondía a los tiempos), es un rasgo que la acompaña y cincela sus poemas hasta *HDG* (y más allá); como en este poema, donde las estructuras paralelísticas a modo de estribillo y la forma popular de la nana, ofrecen una muestra de lo descrito:

NANA PARA ADULTOS

Nadie nos acuna a los mayores.
Llegan noches cuajadas de silencio,
miedo a la Oscuridad,
tierna regresión y,
nadie nos canta nanas a los mayores.
... ..
Aprende a soñar, como yo,
sin que nadie nos acune.
–Duérmete en nana, nene.
Duérmete en nana, nena.
Volveremos a vernos en la otra Orilla.
Será de azúcar la arena.
Volveremos a vernos en la otra Vida
–menos perra–.
Duérmete en nana, nene.
Duérmete en nana, nena.

(*HDG*, p. 94)

Este poema se nos presenta como paradigmático de su sistema de apropiación y conquista singular de los géneros de tradición oral. Así, esta nana, además de reconectar al lector con su poso literario infantil, es una canción de origen popular cuya finalidad –que el niño duerma, y a ser posible, sin miedos– se expresa con un ferviente deseo de ser acunado para superar la fatalidad, y se estanca en una trinidad conceptual luctuosa y desolada (Oscuridad, Orilla y Vida). Nana que urde su triste raíz con la de aquellas que eran cantadas por mujeres cuyos hijos eran en realidad una pesada carga

(Lorca)¹¹¹. El adjetivo “perra” consigue devolver al lector la sonrisa arrebatada en los primeros versos. Fuertes ha enriquecido con sus nanas la tradición hispánica¹¹², compartiendo ese singular espacio con Lope de Vega, Cervantes, Unamuno, los poetas del 27, Miguel Hernández, Carlos Murciano, Carmen Conde, Nicolás Guillén, Gabriela Mistral, Pablo Neruda o José Agustín Goytisolo. La ruptura que ella produce en el género folclórico original es la alteración del receptor, mutándolo por un adulto en vez de un niño. No está de más reflexionar que el sujeto poético que “canta” esta nana causa extrañeza si pensamos en la fuerte identificación que hay en la obra con el yo lírico real de la autora. El género se deconstruye y estalla cuando pensamos en que Fuertes representa un prototipo femenino extraño y distante al común emisor de la nana: una madre con un hijo en un contexto doméstico en el que a veces se cita al padre ausente.

Finalmente, la atalaya de la filología y de los estudios críticos desde la que estamos oteando los poemas de Gloria Fuertes nos aporta una conexión con lo puramente lingüístico y que no debemos obviar, pues coadyuva a la defensa de esta poesía que a menudo ha sido tachada de excesivamente espontánea y sin trabajo de taller escritural alguno: lengua y habla (*langue/parole*) son caras de la misma moneda, y una no se entiende sin la otra. La oralidad recreada en la escritura muestra que ambos sistemas conviven y que se necesitan mutuamente para subsistir y evolucionar y que, de todo el complejo y heteróclito sistema de la lengua, el poeta escogerá aquellos rasgos que contribuyan a reflejar

¹¹¹ Puede leerse el texto completo de la conferencia del poeta titulada “Las nanas infantiles” en <https://biblioteca.org.ar/libros/157654.pdf>

¹¹² Las nanas de Fuertes las podemos encontrar en diversas antologías, como por ejemplo en *Libro de nanas* (Media Vaca, 2004).

verbalmente sus intenciones. Optar por la oralidad implica apostar por esa cara del sistema y no, como a veces se tiende a pensar, ilustrar la propia ignorancia de la norma, pues “cuando se sigue escribiendo una lengua literaria sin apoyo en el lenguaje oral, se convierte en lengua muerta” (Amado Alonso y Pedro Henríquez Ureña *apud* Domínguez Mujica, 2003: 29).

Finalmente, es interesante registrar que la oralidad y esa apariencia de versos extraídos de una conversación en tiempo real se corresponde también con el contenido autobiográfico y el tono confesional (Olmo Ibáñez) tan característico de la obra.

III.3. Poéticas de la brevedad

Me manifiesto en poesía
para tardar menos
en deciros más.
(*HDG*, p. 103)

El arte general, y la poesía en particular, ganan en intensidad
lo que pierden en extensión. (Campoamor, 1995: 57)

Vuelve Campoamor en este epígrafe, pues nos acompaña en este viaje por las diferentes esferas de la tesis como nuestro Virgilio particular. Afirmaba el ovetense en su *Poética* que “todo lo sublime es breve¹¹³” y que “el arte en general, y la poesía en particular, ganan en intensidad lo que pierden en extensión”, ya que las formas condensadas conllevan más dificultad, pues deben

¹¹³ En este aspecto, también tiene el poeta sus detractores: “el defecto radical de Campoamor es su anacronismo. Se equivocó de dos mil quinientos años. El gusto moderno no puede tolerar a un poeta gnómico.” (D’Ors, 1998: 159).

decir “más allá de lo que se expresa” (1995: 57). Seguimos hilvanando toda una poética paralela auspiciada por el autor de las *Doloras* entre los versos de Fuertes, que, en este caso, emerge con fuerza a través de la búsqueda constante de la poeticidad y sus efectos a partir de la brevedad, angular en esta obra, y, en general, rasgo ineludible del *modus scribendi* de la poeta.

Como umbral a este epígrafe, traemos las palabras de García-Page, que se expresa en los siguientes términos en su más recientes estudio sobre la poesía fortiana:

Junto a estos dos grupos del discurso versificado [categorías estróficas convencionales y verso libre], existe un ingente número de textos que, por su extrema brevedad (un dístico, un tríptico..., un único verso, asimilables al *poema mínimo*), por su alto grado de prosaísmo (carácter narrativo, etc.), por su impronta de experimento lúdico (algunos textos parecen greguerías)¹¹⁴, por su particular disposición tipográfica (inclusión de signos especiales, números, rayas...), o por alguna otra razón contraria a la lírica convencional, son difícilmente clasificables y no encajan cómodamente en ninguno de esos dos grandes conjuntos señalados (2018: 85).

El autor recopila en esta afirmación una serie de elementos que irán emergiendo a lo largo de estas “poéticas”, y, aunque él los anexiona a su objeto de estudio (la métrica), aporta un sustento crítico de interés para reflexiones posteriores. La brevedad (objeto de este epígrafe) y el prosaísmo, unidos al componente lúdico, mostrarán una poesía de factura original y particular, como pretendo mostrar al lector, que también será abordado a partir de los paradigmas genéricos tan heterodoxos que se emulsionan a lo largo de la obra.

¹¹⁴ La palabra “greguería” aparecerá en algunas ocasiones más en el transcurso de estas páginas, y no puedo evitar dejar de recomendar el interesante trabajo de índole léxica e histórica de González Ollé (2000) sobre el origen del concepto y su relación con el significante de la lengua griega.

Si tomamos como baremo que poema breve sería aquel que incluye entre uno y cuatro o cinco versos (por indicar un límite), encontramos que en esta obra aparecen trescientas nueve composiciones, con estas características que supondrían un 40% del total de los setecientos setenta que alberga el poemario. El porcentaje aumenta si abrimos hasta los seis u ocho (ciento treinta y dos poemas más, hasta alcanzar el 57%). Es obvio, por tanto, que algo más de la mitad de estas composiciones están conformadas en unos parámetros inspirados en la brevedad.

Para afrontar esta cuestión, retomamos las oportunas preguntas que se plantea Bravo:

Le bref relève-t-il d'une esthétique de l'inachèvement ou au contraire d'une poétique de la clôture? Est-ce d'abord une contrainte ou une structure? Une forme brève peut-elle être longue? Est-ce un mode d'énonciation? La notion de forme brève recouvre-t-elle une notion cohérente et pertinente? Bref: qu'est-ce qu'une forme brève? (2007: 18)

Las formas breves parecen ser difícilmente definibles –como sugiere Bravo– con unos trazos liminales entre lo inacabado y lo concluso -y, por tanto, la (im)posibilidad de ser extensas- y la consideración de ser una estética concreta o un modo de enunciación. Gloria Fuertes apuesta sin ambages por la brevedad, incontestable sello de los versos de *HDG*, y se alza como una norma retórica que se irá acentuando hasta el paroxismo en los últimos poemas firmados por ella¹¹⁵, engrosando esa tendencia a la “extraordinaria

¹¹⁵ Este rasgo es comprobable en los poemas escritos entre 1996 y 1998. Una selección fue publicada en 2008 por Julio Santiago, a quien la poeta se los cedió, y él, en una edición no venal y para conmemorar el décimo aniversario de su muerte, decidió publicarlos en un volumen titulado *Derecho de pasión*.

concentración de significados en espacios muy reducidos” (Grilli, 2014:8) de las letras hispánicas. Esa búsqueda de la palabra esencial que se transmutará en tendencia y que Ciplijauskaitė revisó en los poetas de la década de los 80 (sin citar a Fuertes), advirtiendo en una reflexión comparativista que no era un fenómeno exclusivo de nuestras letras (1992).

Partiendo de la obra de Montandon (2018), que nos brinda una eficiente guía para la comprensión de las formas breves como sustrato de las poéticas contemporáneas, podemos enfocar la obra de Gloria como un muestrario de muchas de ellas. Bien es cierto que, desde los epitafios hasta los grafitis, la brevedad se impone como necesidad para una formulación contundente y categórica de las ideas, efectiva y constreñida en un espacio y que pueda aprehenderse con una sola mirada. En la *Historia* se mezclan los epitafios con las pintadas, amén de otras formas mínimas que Gloria va aglutinando a modo de “breviario” en el sentido etimológico de “compendio” y también en su obvia referencia a lo breve como elemento esencial del sustrato genérico de una gran mayoría de las composiciones. Afín al concepto de “breviario” se muestra también soterradamente el título de la obra, la historia de Gloria recogida como “anecdotario”, como “diario” poético de la autora.

Como Montandon indica, la brevedad está ligada a la marginalidad (por ejemplo, en los grafitis), y muchas formas breves tienen en común elementos retóricos (aliteraciones, rimas, juegos de palabras...), una estilística y una poética que impulsan esta condensación apreciable en los versos de Fuertes:

La forme brève hante un certain nombre de textes, plus ou moins longs (il est certain que les textes très courts induisent quant à eux presque toujours une pratique de la brièveté) en englobant

une réalité plus vaste que celle notion de genre, car elle concerne de nombreux styles d'écriture, codifiés ou non, c'est à dire d'écrits littéraires dont la brièveté est un des moteurs essentiels d'écriture (2018: 9).

El concepto de "marginalidad" no debemos perderlo de vista, pues Gloria, pese a ser una autora, en apariencia, conocida y aceptada por el público lector, se mueve en los márgenes por diferentes motivos que ya hemos ido hilvanando: desde su condición de mujer que ha habitado en las aristas de la sociedad franquista (soltera, sin descendencia y homosexual) hasta su propio personaje de autora infantil (de literatura comúnmente considerada subalterna), que, si no ha fagocitado por completo su imagen como poeta, en cierto modo la ha "jibarizado". Es, por tanto, una manifestación de profunda coherencia su inclinación por las formas breves, pétreas y volátiles a la vez, por los "espasmos retóricos" (Bravo, 2007: 3) que concuerdan con su intención de escribir poemas como limpios navajazos.

La taxonomía de las formas breves, como el mismo autor indica, es una tarea difícil por la heterogeneidad y multiplicidad que revisten sus manifestaciones, y de ello daré cuenta en el epígrafe que se centra en el carácter insólito de la obra como compendio transgenérico.

La brevedad es axiomática en *HDG*, donde podemos constatar en decenas de poemas la decantación de la palabra hasta el extremo de lo exiguo. No en vano la poeta conocía bien los recursos para los lectores infantiles: captar la atención de un niño es captar la de toda la humanidad. Es interesante reflexionar sobre la brevedad en conexión con el "fragmentarismo" y los límites de ambos conceptos. Esta tendencia, insuflada por lo coloquial, creará un tipo

de poemas que al compartir la esencia lingüística del ser humano conectará con los deseos colectivos y, por supuesto, con la ya tratada temática social. Así, por ejemplo, Gloria humaniza todo lo que la rodea, imaginado un auténtico “panteísmo” que vivifica todo, incluso las máquinas, símbolo por excelencia de la deshumanización y la incomunicación.

Por otra parte, esta poesía, ligada a la lírica más primigenia en su brevedad, es indisoluble de la ironía, la comicidad, la sugerencia, del poder de la palabra no dicha (o pronunciada), y surge con el deseo de alzarse como voz de una conciencia, personal o colectiva. Por ello, no se entiende sin un concepto de oralidad indisociable del sentido de colectividad y que “impacta afectivamente” en los lectores (Keefe Ugalde, 2011).

Por otra parte, especialistas en su obra como Sherno vinculan la (hiper)brevedad de muchos de sus poemas a lo que denomina “poetics of the solitude”:

Gloria Fuertes uses “the fewest words possible” to approximate the silence which for her is another name for la *nada* (...) she has pruned the lines of rhetoric and distilled the message to such a point that it seems utterly lacking in depth, mystery, or in any meaning beyond the Surface. To look beneath this surface is to discover the vast emptiness, the nothingness, which is for Gloria Fuertes the inescapable fact of human existence” (2001: 76-77).

Este “modo minimalista” (Sherno, 2001: 77) sintoniza con lo que Ciplijauskaité advierte en muchos poemarios publicados en los 90 (por encima de grupos y tendencias) como “palabra esencial”. Y no únicamente de aquella década: solo basta echar un vistazo a algunas de las últimas publicaciones en poesía para apreciar la proliferación de libros aforísticos, breves, en los que se

da otra vuelta de tuerca al poema para volver a las primeras manifestaciones de la oralidad subjetiva. En los estrechos cauces de esta poesía breve late la emoción del yo, y los poetas exprimen sus visiones particulares sobre la poesía, la vida, en breves “microestructuras” (Ciplijauskaité, 2004: 156).

HDG encaja perfectamente, dada su heterodoxa complejidad a base de golpes versales breves¹¹⁶, en esta ideación del sujeto fragmentario como reflejo del yo escindido que precisa de “los otros” para su realización plena, en sentido bartheano. Escritura fragmentada que, paradójicamente, refleja en su precariedad el deseo de hilar una *historia*.

Por otra parte, también se ha escrito a estas alturas sobre su palmaria filiación con las greguerías¹¹⁷ y, por ende, con la poesía aforística, de lo que da fe el trabajo de Aguilar (2017) y su inclusión en antologías de aforismos como la de Carmen Camacho (2018), aunque en bastantes de las publicadas no la encontremos en sus índices. La poesía breve, además, como ocurrió con el haiku

¹¹⁶ Este concepto engarza con el planteamiento de Lanz, quien ha vinculado la crisis del sujeto con la tendencia a una escritura, en cierto modo, pulverizada, y que muestra las grietas de esa escisión a través de lo fragmentario:

El fragmento, la escritura fragmentaria, es por naturaleza refractario a integrarse en un sistema de géneros literarios como el tradicional; más aún, cuestionando el modelo genérico de la literatura tradicional, subvierte el propio sistema de la escritura, situándose en los márgenes de la literatura y convirtiéndose en una alternativa plausible de aquello que justamente cuestiona. No es extraño que, salvo en algunos trabajos recientes, no se haya tratado hasta ahora al fragmento como un género literario, porque precisamente su propia esencia fragmentaria cuestiona los límites del propio sistema genérico. Pero, sin duda, el fragmento es consecuencia de una crisis profunda del sujeto, de la noción de sujeto, y de la perspectiva epistemológica que de ello se deriva; crisis del sujeto que envuelve los restantes aspectos en crisis (2009a: 23).

Esta conceptualización servirá de engarce a la heterogeneidad de la obra, que por su carácter poliédrico y la hiperbrevedad de sus formas líricas cuestiona, como apunta Lanz, las fronteras del sistema de géneros literarios.

¹¹⁷ No podemos pasar por alto la apreciación de Gaos acerca de la filiación de las greguerías con las humoradas de Campoamor, una “anticipación de peso” (1969: 210).

en sus orígenes¹¹⁸, está ideada encapsular lo mundano y lo humorístico en muchas ocasiones, pues es también una forma de subversión de los propios paradigmas genéricos clásicos.

En Gloria, además, es apreciable un jugoso plano conceptista en esa poesía lapidaria, por lo que ha sido comparada con Quevedo (González Rodas, 1994, Nieva, 1998 y Arsova, 2008), y nos sugiere que ella también hablaba “palabras con barriga, preñadas” (Quevedo *apud* García de la Concha, 1982: 13), como en este poema en que manipula los adverbios a través de la sustantivación, cerrándolo con una paronomasia nihilista y escalofriante (nunca-nuca):

CUANDO EL ENSEGUIDA

Cuando el enseguida
se convierte en luego,
y el luego en mañana
y el mañana en nunca.
¡Qué escalera fría
te sube por la nuca!

(HDG, p. 259)

En la estela de la brevedad, advertimos una sutil conexión con la lírica primitiva peninsular. Y no solo en relación, por ejemplo, con las estructuras paralelísticas y el sujeto femenino que protagoniza las quejas amargas de las jarchas, sino también en la tendencia a la autoalabanza (a la que ya nos referimos al hablar del sujeto femenino). Como ilustración de lo dicho, veamos estos dos poemas que nos traen a la memoria aquello de “De tanto amar, tanto amar / amigo, de tanto amar, / enfermaron unos ojos antes sanos / y que ahora

¹¹⁸ Para profundizar en este punto, véase el artículo de Haya (2007), quien sostiene una sugerente teoría sobre el haiku y su relación con la mirada infantil.

duelen mucho” (García Gómez, 1965)¹¹⁹, en una actualización del tópico *vulnus amoris*. En el segundo, le añade una oportuna actualización del receptor (la madre o hermana por la doctora):

DE TANTO PADECER

De tanto padecer,
estoy adelgazando como un cordel.
De tanto meditar,
estoy adelgazando como una cuerda,
cuerda de atar
(me estoy volviendo).

(HDG, p. 226)

PENITIS TENGO DOCTORA

Penitis tengo, doctora,
–pena inflamada–,
amar y no ser amada.

(HDG, p. 313)

Asimismo, se puede argüir que la preferencia de la autora por esta poética de la brevedad está ligada con una absoluta conciencia, pragmáticamente hablando, de que el público lector al que ella aspira debe absorber sus versos con una sola mirada, pues bien sabía ella (como aguda lectora que fue), que la mejor manera de llegar a un lector universal es a través de la brevedad. Pero, como he ido sugiriendo previamente, la brevedad no es el mero acortamiento de una idea o una muestra de impericia, sino que exige una técnica del minimalismo que sepa condensar desde el punto de vista estilístico, poético y formal la pulsión poética deseada. Una tendencia a la anorexia versal

¹¹⁹ En <http://www.jarchas.net/jarcha-18.html>

que concuerda con el deseo de su ideal de lector, a quien se le debe “exaltar el alma”, en la línea de lo que afirmaba Allan Poe, pues lo esencial es el acto psicológico de atraer la atención del lector y la impresión que el texto produce en él, que no puede ser mantenida durante largo tiempo, y por ello se hace necesaria la brevedad y la condensación.¹²⁰

Por ende, y quizás parezca una fabulación crítica, se nos antoja que esta *Historia de Gloria*, el relato de su vida, solo muestra su rostro (o su máscara) a través de los poemas que la jalonan. La vida de la poeta, como si de una narración extensa se tratase, aparece marcada por estas formas breves que sirven como contrapunto digresivo y que actuarían como ventanas líricas (Montandon, 2018: 163) que ocultan y muestran a la vez los renglones auténticos de la historia real de Gloria.

III.4. Poéticas del lenguaje.

III.4.1. La poética del ripio y de la falsa transparencia

Sigo insistiendo en la difícil facilidad.
(*Glorierías*, 2017)

Aunque la poesía de Fuertes ha sido estudiada con extraordinaria solvencia desde un punto de vista eminentemente lingüístico¹²¹, quisiera

¹²⁰ Para una revisión de la génesis de este concepto remito al artículo de Iloki (2020).

¹²¹ En este sentido, debo citar los estudios de García-Page, que ilustran a la perfección que los versos de Fuertes son todo un filón para lingüistas: *Un artificio fónico recurrente en la lengua poética de Gloria Fuertes: la paronomasia* (1986), *La lengua poética de Gloria Fuertes* (tesis doctoral, 1988), *Juegos lingüísticos en Gloria Fuertes* (1990), Texto paremiológico y discurso poético (el ejemplo de

complementar la visión que nos ofrecen estos estudios con una de las cuestiones nodales que me han ido surgiendo en el curso de esta investigación, y que ha sido el encuentro constante con lo que podríamos denominar, al hilo una poética del ripio acorde con el lenguaje infantil, pues, si la producción literaria para niños es ingente y de enorme calidad en la trayectoria de Fuertes, es obvio que evaluemos la cristalización de esa retórica en sus versos comúnmente denominados “para adultos”. Nuestra propuesta pasaría por rescatar y releer ese sustrato infantil codificado en el “ripio”, no como ganga literaria, sino como una parte esencial de sus versos, como se puede rastrear en *HDG*. Partiré de la necesaria aseveración, que he podido comprobar tras el intento de rastreo de bibliografía, de la escasez de literatura científica específica y la “endebles científica de la que partimos para enfrentarnos a los límites y a la caracterización del discurso infantil, tanto en las reflexiones teóricas como en los estudios textuales”, y que “la hipercodificación específica, debe ser un rasgo innegociable en aquellos textos que se le ofrecen a los niños como *literarios*” (Sánchez Corral, 1995: 88-93). Si el “poema-ripio” (Gómez Martín, 1994: 185) sirve en edades escolares (entre otras cosas) para despertar la conciencia del sustrato fónico de la lengua y desatar el componente lúdico que contiene, para el lector adulto (y formado) a menudo se convierte en un “vicio” retórico. Quizás el lector cultivado no fuera el destinatario modelo de su poesía, pues siempre estaba en su cabeza, como alguien que vivió aquellas décadas en que el analfabetismo campaba a sus anchas por el país junto con la

Gloria Fuertes, (1993), *Notas sobre la creatividad léxica: acrónimos, pseudoacrónimos y otras extravagancias léxicas en la poesía de Gloria Fuertes* (2008) y *La métrica de Gloria Fuertes: ruptura del modelo métrico* (2018).

desidia de una larga dictadura, un lector que agradeciera la sencillez de las formas en píldoras efervescentes. Por otra parte, volvemos a traer en este epígrafe la cuestión del postismo (o su tendencia “filopostista”) en la poesía de Gloria, pues la relación con la mirada infantil y la actitud que conlleva estuvo en la raíz de su manifiesto y fue considerado como un *desideratum* (Payeras, 2003: 98).

El ripio, con su significante cacofónico y significado peyorativo, pesa sobre la poesía de Gloria como una lápida. Si en su obra infantil se le tolera, en sus otros poemarios deja en el lector un poso de frivolidad acústica que delata una posible impericia y ausencia de oficio o, en sentido contrario, como indica García-Page sobre las contorsiones lingüísticas tan comunes en sus versos, quizás la sensación de que “no sean más que el fruto de un ejercicio constante en probar el ingenio del inventor o la destreza y habilidad del oyente (o lector)” (1993: 52). Considerado, pues, como un demérito, como la lacra e insulto de los poetas que no saben escribir versos, ha de tomarse con cautela en el caso de nuestra poeta. Ya he comentado que su intención pasaría por la autoconciencia del uso (y hasta del abuso), lo que indica que no es fortuito sino, al contrario, buscado *in extremis*.

En el diccionario de la Real Academia encontramos acepciones diversas de “ripio”, que lo definen como “palabra o frase inútil o superflua que se emplea viciosamente con el solo objeto de completar el verso, o de darle la consonancia o asonancia requerida”, y su semántica nos remite al ámbito de la construcción en la que el ripio es “relleno” (su etimología lo delata, *replere*), guijarros, cascajos que se utilizan para cubrir huecos. En los orígenes literarios más

recientes del “odio” a la machaconería versal, se encuentra el rechazo a los poetas modernistas, a quienes se les tildaba (además de extranjerizantes, bohemios y excesivamente cosmopolitas y frívolos) de destrozadores de versos a base de ripios. Se suele citar a Clarín como uno de los detractores más acérrimos de los modernistas, a quien llama “poetastros” que “no tienen corazón, sino un ripio cardíaco”, retomando para esta afrenta lo que Acereda denomina como “la tradición fustigadora del ripio” (2013). En esa línea de descrédito se encontraba nada menos que Rubén Darío como máximo recolector de dardos, al que acusaban de “ripiorrea” y otras lindeces, y que compartiría diana, si se hubiera dado el caso, con nuestra Gloria. Síntoma de “mal poeta”, en este punto nos paramos y miramos de nuevo a nuestra fecunda historia literaria, donde hemos de beber para leer bien a Gloria.

Existe una tradición cacofónica en nuestras letras, representada por poetas que hallaron en las rimas forzadas una suerte de desactivación de la poesía de altos vuelos, una nueva forma de leer a partir del extrañamiento que causan en el lector. Si Campoamor (una vez más) fundó escuela de ripios, recogiendo el testigo de algunos autores áureos que también se prodigaban en estos excesos retóricos, el autor de *El mal poema* tuvo la valentía de continuar la labor de Campoamor, de sacudir la poesía y tornarla cotidiana¹²². Biedma

¹²² Debo traer a colación en este punto el artículo de Isabel de Castro, en el que la autora argumenta que una de las fuentes directas de la poesía de Manuel Machado fue el oventense, admitiendo sin reparos que, a pesar de que las influencias francesas en la factura de una poesía de corte prosaico, en la que el verso comienza a vaciarse de excesos retóricos (y cita a Verlaine, Corbière y Laforgue), será Campoamor quien le sirva de modelo y a quien imite en sus primeros poemas de *La Caricatura y Tristes y Alegres* (2000: 122). Encontramos en su obra poética un poema dedicado a Campoamor, del que afirma que “Del heroísmo, de la ambición, de la gloria/ penetró los resortes, tal vez ridículos o inconfesables” (1984: 145), clavando en un verso el espíritu desmitificador que llegará hasta la propia Fuertes. En ambos casos reconoce la autora que “su huella en renombrados poetas todavía no se ha reconocido suficientemente, y, no pocas veces, se ha silenciado y escamoteado” (2000: 128).

(que recuperó a Manuel Machado) y más tarde Juaristi, continuaron en la estela del ripio, como muestran algunos poemas de *Moralidades* o del *Arte de marear* respectivamente¹²³.

Los poemas de Gloria, para muchos, merecerían un número exclusivo y no ser parte de esas lúdicas antologías de versos malos de buenos poetas, como la *Tontología* de Gerardo Diego¹²⁴, florilegio conformado a base de “pecadillos” que a veces cometen los poetas y que son fácilmente perdonables.

De Gloria podría afirmarse lo mismo que Dámaso Alonso dijo de Manuel Machado: “Reflejaba como un espejo todo lo que pasaba delante de él, es decir la vida” y supo “expresar la gravedad por medio de la ligereza” (*apud* Videla, 1970: 96). Una mirada plural que precisó de una retórica polifónica, de múltiples teselas, y una de ellas, aunque parezca un tropiezo, fue el ripio. Y es que la poesía de Gloria fue ensombrecida, especialmente a partir de los 80, por supuestas rémoras que hoy son piedras fundacionales de estéticas bien consolidadas: desde la poesía de la experiencia¹²⁵ hasta la ya citada poesía de tendencia aforística.

Diría el propio Manuel en un verso del poema “Adelfos”: “Gloria...¡la que me deben!” (1984: 59), pues también tuvo esa conciencia de no perdurar, como la tuvo el propio Campoamor.

¹²³ Sobre la relación de estos dos autores y puntuales referencias al “ripio” en ambos véase el artículo de López-Pasarín (2018).

¹²⁴ El Centro Cultural Generación del 27 reeditó por primera vez de manera exenta en 2009 la *Tontología*, que fue publicada en *Lola*, suplemento de *Carmen* (números 6-7 de junio de 1928).

¹²⁵ En este sentido, y como afirma de Castro que “la revalorización de la obra poética de Campoamor, y también la de Manuel, coincidente en el tiempo tras largos años de preterición, no se sustenta tanto en la calidad poética, sobre todo en el caso del primero, como en la actualidad de una estética, audaz en su día, concomitante ahora con la concepción y dicción de buena parte de la poesía contemporánea. Aquellas propuestas, desacreditadas como realistas y prosaicas, se consideran desde otros supuestos a partir de la vigencia de una tendencia poética del mismo signo: la poesía de la experiencia” (2000: 121).

III.4.2. La poética de lo coloquial: pros(a)ificar el verso.

La poesía de Fuertes, como se viene argumentando a lo largo de estas páginas, ha de estudiarse con otras miradas críticas: no es suficiente con incardinarla en la poesía social, en el amplio fenómeno de las cuestiones de género (feminismo, lesbianismo, *queer*...), en la prestidigitación de la retórica y sus juegos literarios. Creo, y he ido avanzando en mi estudio con convencimiento, que la importancia de la poesía de Gloria pasa por ubicarla en el seno de ese amplio fenómeno poético que se viene denominando “prosaísmo”¹²⁶ y que constituye por sí mismo una revolución en el seno de lo lírico de tan largo alcance como pudieron ser otras que han venido enriqueciendo los límites de la contención y el lenguaje poéticos.

La RAE define “prosaísmo” como “defecto de la obra literaria, o de cualquiera de sus partes, que consiste en la falta de cualidades poéticas, o en la vulgaridad de la expresión”. ¿Cómo se puede defender, pues, una obra literaria cuyo valor está cincelado a base de un “defecto”, en una “falta”? Y lo que es peor, ¿es “vulgar” la obra poética “prosaica”? La obra poética “prosaica”, siguiendo con las acepciones, sería como la vida prosaica (insulsa, vulgar) o como las cosas o personas prosaicas (sin idealidad ni elevación). Y, así, entre defectos (prosaísmo) y tropiezos (los guijarros-ripios) se construyen

¹²⁶ Pese a que esta cuestión pueda argumentarse que podría ir engarzada, o incluso pudiera ser tratada dentro del epígrafe de la oralidad, he optado por su disociación. Aunque la manifestación de lo oral y el prosaísmo puede amalgamarse bajo la etiqueta de lo “conversacional”, prefiero aparcarse este marbete, asociado a una tendencia poética concreta de la poesía hispanoamericana, como trataré en el siguiente capítulo y vincular el “prosaísmo” a un fenómeno que, como hemos ido aduciendo, arranca con Campoamor, como reacción a la grandilocuencia y los excesos de la poesía romántica. Ciertamente, las fronteras entre las distintas acepciones que ha ido adquiriendo este tipo de poesía son difusas y a menudo confundibles o intercambiables: poesía prosaica, coloquial, conversacional.

supuestamente los poemas de *HDG*. En nuestro afán de establecer como culmen de esta tesis la genealogía de esa “otra voz”, en cuyo defecto nosotros admitimos un valor, encontramos a Campoamor, según indicamos al comienzo de estas páginas, y es que el asturiano vislumbró con claridad los nuevos derroteros de la poesía, que no pasaban por la pompa romántica y que se inclinaban más por las palabras efímeras de la calle, por los acordes verbales cotidianos, desterrando el lenguaje preconcebidamente poético y alejándose de los presupuestos idealistas¹²⁷. Clarín (1881) le criticó su intento de “fundar escuela, la escuela de la poesía prosaica” y “que defiende una mala causa”, aunque “con un gran ingenio”. Veamos esta “mala causa” qué ha reportado a la poesía de los siglos XX y XXI. Para ello, creo necesario traer a estas páginas lo que Carlos Barral denominó con evidente desprecio el “nuevo momento campoamoriano” y que incluyó en aquel artículo publicado en *Laye* titulado “Poesía no es comunicación”:

Mejores o peores, los poetas de la generación hoy dominante (nacidos entre 1906 y 1921, según nuestra cuenta), han dado lugar a una concepción viciosa y regresiva de lo lírico que baña la mayor parte de su obra y un sector importante de lo que debiera ser vanguardia más joven. La ambición social –preocupación por el destinatario poético con el consiguiente confinamiento de la poesía obscura–, el abandono de toda preocupación estructural –substitución de la unidad crítica poema por la unidad crítica libro–, la poesía anecdótica y el coloquialismo, son a mi parecer, los datos más relevantes de esta situación. La poesía religiosa, puramente confesional o con tardías resonancias rilkianas, la de presunto tema social, o la puramente narrativa y doméstica se nos aparecen como muy próximas y desembocando en un nuevo

¹²⁷ Campoamor ridiculiza sin piedad el trascendentalismo vacuo, como ejemplo de ello, esta humorada:

La que ama un ideal, y sube...y sube...
suele morir ahorcada en una nube.

(1996: 396)

momento campoamoriano. Y todo ello implica la existencia de una serie de fantasmas teóricos: el mensaje, la comunicación, la asequibilidad a la mayoría, temas de nuestro tiempo que coartan la vocación creativa (1953: 24).

A la luz de lo que venimos argumentando, se podría considerar que lo “campoamoriano” fue mal interpretado por Barral, pues parecía desconocer la poética renovadora del ovetense y la brecha que empezó a horadar con sus versos. Y es que serán los poetas de su generación los que tomarán como bandera algunos de sus mejores hallazgos, pues el coloquialismo será entendido como ese quiebro del lenguaje a través del cual se renovaría una lengua momificada, y la poesía social, como una muestra del compromiso ético entre el sujeto que escribe y su propio tiempo. Felices (re)inventos que también harán mella en los poetas de la “otra sentimentalidad”, quienes también se encargaron de recordar que no fue Campoamor, sino poetas como Gil de Biedma o Ángel González los que contribuyeron a la distensión de la palabra escrita, como veremos en el epígrafe correspondiente.

Y fue precisamente el denostado Campoamor quien puso su empeño en “desviejar la poesía” y “palanquear el idioma”, democratizarla (1995: 134) y sustituir el lenguaje poético convencional por “otro que no se separase en nada del modo común de hablar” (1995: 166).

Para el estudio crítico del concepto de prosaísmo nos ha aportado algunas claves Torres (1990) a partir del análisis que hace del concepto aplicado a la poesía de José Emilio Pacheco, cuando señala el desplazamiento “de las cosas al sujeto que va desapareciendo, reduciéndose hasta el desinfe pertinente que le permite hablar desde la cotidianidad integrando e

incorporando el discurso de la vida en el arte” (1990:19). Como indica el autor, desde el Modernismo quedaría constituido el fenómeno de la “poesía en prosa” o el “recurso al prosaísmo” (1990: 20). El fenómeno estético y poético del “prosaísmo” en el que la realidad más mundana se transmuta en categoría estética, nosotros lo ubicamos para nuestras letras (sin obviar las concomitancias, similitudes con autores y pulsiones poéticas de la otra orilla como muestra Torres), en la teoría y práctica poética de Ramón de Campoamor. Autor leído y admirado por Gloria (y por otros muchos de su generación, mal que les pese), promulgaba en su *Poética* que “la poesía debe hablar de todo” y “usar todas las palabras”, porque “las que ella no fije y pulimente se oxidarán” (1995: 135). Ese “hablar de todo” (y de todos en el caso de Fuertes) es nodular en la poética del prosaísmo. En este sentido, advierte Sobejano que:

con la poesía moderna adviene en varias formas un prosismo o prosaísmo deliberado: temáticamente, por el lado romántico, el mal y la fealdad, y por el lado realista, la insignificancia; formalmente, la abertura de la lengua poética hacia los medios de expresión de la prosa. Cualquier elemento de esta (en contenido, en expresión) puede considerarse desde el punto de vista de la poesía como negatividad, y de lo que se trata es de asumir esta negatividad. Salvación de la prosa no porque el mal aparezca dignificado como bien, lo feo como bello, lo insignificante como significativo, sino porque mal, fealdad, insignificancia son verdad (1987: 25-26).

Una de esas formas de representación de la “prosa de los poetas” o el verso prosificado en la poesía latinoamericana actual es el llamado “antipoema conversacional”. La relación, pues, de la poesía de Gloria Fuertes con esta fecunda tendencia poética (más allá de que comparta en mayor o menor medida el marbete de “antipoema” y “antipoesía”) es evidente. De hecho, Parra, el

“antipoeta” por excelencia, expresa en su “Manifiesto” que “los poetas bajaron del Olimpo”, y afirma “Nosotros conversamos/ en el lenguaje de todos los días”. La idea de poesía como “artículo de primera necesidad” o ese “no podemos vivir sin poesía” nos conducen también a la poesía de Gloria:

ESCRIBO

Escribo sin modelo
a lo que salga,
escribo de memoria
de repente,
escribo sobre mí,
sobre la gente,
como un trágico juego
sin cartas solitario,
barajo los colores
los amores,
las urbanas personas
las violentas palabras
y en vez de echarme al odio
o a la calle,
escribo a lo que salga.

(*HDG*, p. 58)

ARTE POÉTICA¹²⁸

Escribo como escribo,
a veces deliberadamente mal,
para que os llegue bien.

(*HDG*, p. 65)

Esa huella coloquial que se percibe en la poesía de corte prosaico y que desestabiliza las ínfulas de elevación poética y los cimientos del lenguaje poético canonizado por la tradición sirve, además, para “reforzar el vínculo del hombre consigo mismo, la sociedad y la naturaleza” (Torres, 1990: 23). La

¹²⁸ Esta afirmación es coherente con los versos que escribirá ya en el tramo final de su vida: “Si hay poetas que escriben bien/ y no dicen nada/ es que no escriben bien” (*MVP*, p. 34).

inclusión de datos, fechas, nombres propios, referencias reales en el poema son una muestra de esa “prosaificación”:

AUTOBIO

Calle Tres Peces, 3, 4, 8,
Segundo piso (sin ascensor)
eran noches de quinqué,
patatas viudas-pimentón.
Mi madre me hacía soplar
las encinas del carbón.
Yo tenía
manía
a mi hermano Angelín,
–casi le odiaba–
porque le querían un poco,
(a mí nada).

(*HDG*, p. 321)

Igual hubiera sido más entendida en el otro lado de Atlántico, donde sí había una indiscutible sensibilidad hacia este tipo de poesía. En este lado, su adscripción más o menos forzada a la poesía social (por su temática) dificulta una visión diáfana del valor poético de su personal forma de escribir.

En conclusión, ese “prosaísmo” que recorre las letras hispanas (desde Campoamor hasta la “antipoesía”) podemos hallarlo, sin duda, en *HDG*, y su caracterización pasa por la aparición, en mayor o menor medida de esta serie de elementos que podemos enunciar como liberación del ritmo y del metro tradicionales, la apertura semántica para otros significantes no considerados como poéticos, el acercamiento del verso a la prosa mediante la incorporación de elementos de la realidad inmediata y concreta, la aparición de ciertas unidades ideológico-culturales que propician la comprensión de la realidad histórica a la que el texto alude, la consecución de la sonoridad del poema

mediante la inclusión del tono coloquial de la conversación espontánea y la recreación del lenguaje directo de la realidad circundante. Y por supuesto, la inclusión una vez más de palabras malsonantes (“tacos”, aquí en un obvio uso bisémico), produce en el lector una función desestabilizadora, lo sacude en su letargo moral, aprovechando estéticamente palabras denostadas y convirtiéndolas (en un ejercicio similar al de los surrealistas) en parte del entramado del poema:

...SI A VECES HABLO MAL

...Si a veces hablo mal
es porque me dejan
como un mueble,
como una mesa cojitranca me dejan,
sin equilibrio,
me tambaleo,
y me tengo que calzar con un taco
¡Coño!
Aunque se horroricen los eruditos
¡Leche!

(*HDG*, pp. 77-78)

Por otra parte, si retomamos la poética de la oralidad, es interesante comprobar cómo en muchos de los poemas advertimos una serie de rasgos “coloquializadores”¹²⁹ que se asocian al contexto comunicativo, como la relación de igualdad entre los “hablantes” (de solidaridad, en este caso), el conocimiento compartido de las vivencias y del marco espacial y temporal o la elección de una temática de lo cotidiano en la que todos se puedan ver

¹²⁹Antonio Briz y el grupo Val[encia].Es[pañol].Co[loquial] se han especializado en el estudio oral coloquial del español e indican que para “saber de la existencia del español coloquial y creer reconocerlo a partir de ciertos rasgos o impresiones sobre este dista mucho de definirlo sistemáticamente, más aún si, como parece, lo oral, lo conversacional y lo coloquial (y lo vulgar) constituyen para muchos una misma realidad lingüística” (*apud* Domínguez Mujica, 2003: 34).

reflejados (Domínguez Múgica, 2003: 34), la cual se alza “como único lenguaje poético plausible para expresar las relaciones contradictorias que mantiene el artista con su entorno” (Cotner, 1996: 35).

Los poemas de Fuertes muestran cómo la autora va desarrollando un profundo conocimiento de esas reglas no escritas para que toda comunicación humana sea efectiva. Lo coloquial en sus versos es la vía necesaria tras brindar una muestra continua de esa equidad de estatus con sus lectores, de empatía fraternal, con quien comparte sus propias vivencias (desde la infancia hasta las más recientes) en una ubicación cercana (la urbe madrileña) y las cuitas universales del tiempo que respira:

LA CASA DE ENFRENTA

Han hecho pisos altos.
Enfrente de mi casa
existen rascainfernos.

Ningún niño se asoma
a las terrazas de los apartamentos.

Se jode a troche y moche
día y noche,
aunque niños no nacen,
–ni siquiera los hacen–.

Trompas ligadas,
abrigos de visón
en excriadas.

Tíos y líos.
...Pero ningún niño se asoma
a las terrazas
de enfrente de mi casa.

Esposas de altos cargos,
calvos,
–observo muchos calvos–
y niñas, ya formadas.

Ropa, sí tienden, ropa,
sobre todo toallas.
Deben de llorar mucho
al alba,
solo al alba...

Ningún niño se asoma
a las terrazas
de enfrente de mi casa.

(HDG, p. 85)

Debicki (1990) se refiere a *Prosemas o menos* de Ángel González como “un libro de la posmodernidad”, porque alberga rasgos como el lenguaje cotidiano, la inversión irónica de lugares comúnmente líricos, perspectivas sorprendentes, percepciones originales de nuestra existencia temporal y el tono escéptico de un hablante irónico que funciona como comentarista e intérprete, incluyendo sus propias experiencias. Muchos de los poemas de Gloria también pueden ser adscritos, por tanto, a esa “estética de la posmodernidad”. Así corrobora también esta percepción Browne (1997: 161-162) en su estudio sobre la poesía de ambos, pareciendo quedar claro que rasgos como la parodia, estrategias que implican el hibridismo y la intertextualidad o actitudes desmitificadoras respecto a la figura del poeta como ser inspirado son comunes en el poeta posmoderno (Le Bigot, 2014). Nadie dudaría de que González sea un “poeta posmoderno”, pero de la poesía de Gloria apenas hay referencias en esta línea de interpretación, útil para ubicarla en un canon de dignidad y como referente para los nuevos lectores.

Como coda a este epígrafe, sugerimos la profunda similitud que hemos hallado en esta poética con la del poeta estadounidense William Carlos

Williams, poeta que jugó con las posibilidades coloquiales del inglés y que no destacó como otros contemporáneos suyos (Eliot o Pound) en sus exposiciones teóricas, pero quien a través del uso del pie variable pretendió verter en verso el habla de la calle (Montiel, 2017: 14) y, condicionado por su talante nervioso, solo podía escribir versos breves.

III.4.3. Otras miradas sobre el tejido poético

Si consideramos la poesía de Gloria desde sus aspectos más puramente lingüísticos, no creo que haya estudios más sugerentes y fundamentados que los de García-Page¹³⁰. De manera que, siendo muy consciente de que el listón es difícilmente superable, esbozaremos algunas apreciaciones personales que han ido germinando durante el proceso de lectura.

Es incontestable que esta vía de estudio sitúa a Fuertes en la selecta senda de autores canónicos que manipularon a discreción la materia verbal (desde Quevedo hasta los postistas), y en este sentido es llamativa la conjunción que se produce en sus versos entre lo fonético y lo semántico, y cómo en su obra se imbrican solidariamente sonidos y sentidos, palabras y

¹³⁰ Ha abordado García-Page numerosos aspectos de la lengua poética de Fuertes en una serie de trabajos fundamentales. Desde su propia tesis doctoral de un abordaje más general (*La lengua poética de Gloria Fuertes*, 1988), hasta diversos aspectos particulares como la paronomasia (1986), los juegos lingüísticos (1990), el texto paremiológico y su relación con el texto poético (1993), el juego de palabras (2003), su creatividad léxica (2007), el uso de acrónimos, pseudoacrónimos y otras extravagancias léxicas (2008) o su último trabajo que versa sobre la métrica (2018). La obra de Fuertes se convierte en manos de García- Page en una auténtica mina de artificios que muestran la singular riqueza de su lengua poética.

significados, *res y verba*, siendo sobresaliente “la manipulación consciente a que somete constantemente el material lingüístico” (García Page, 2015: 165)¹³¹.

Pero hay otras esferas desde las que no es muy común estudiar los versos de Fuertes, como por ejemplo desde la denominada literalidad o tomando como punto de mira la vertiente lúdica potenciada por los “oulipistas”, conformando ambas un sugerente horizonte de lectura que supondría la realización de otra investigación paralela. Nos conformaremos con apuntar algunas ideas que podrían servir como acuífero para quienes decidieran recoger este testigo.

Desde la perspectiva crítica de la literalidad¹³² y escudriñando rigurosamente el texto en su “letra” y en las redes de significados que se construyen a lo largo de la obra, los procedimientos anagramáticos ocupan un lugar privilegiado. Y a pesar de que su hipótesis e intento de descubrir un principio sistemático y constructivo no dio fruto, es obvio que el anagrama como figura retórica y sus combinaciones constituye un pilar en poéticas que viran centrípetamente hacia el significante, como la de nuestra autora. Así, el

¹³¹ Amador Palacios clarifica esta afirmación con una anécdota que contó en el seno de una conferencia pronunciada en el Ateneo de Madrid el 4 de noviembre de 2002, en el ciclo «Presencia Poética de Gloria Fuertes», organizado por la Fundación Gloria Fuertes:

No puedo resistirme a contar una anécdota, cierta y no, pero que forma parte de la leyenda de Gloria Fuertes, y que enlaza con la cuestión del juego de palabras frecuentes en su obra: Gloria Fuertes va paseando por el jardín de la casa de Vicente Aleixandre, quien se agarra a su brazo y, tiernamente le dice: “Ah, Gloria, tú serás el apoyo de mi vejez”; a lo que Gloria Fuertes contesta: “Y tú la polla de la mía”.

¹³² Este concepto surgió de la mano de Nadine Ly y su grupo GRIAL (Groupe Interdisciplinaire d'Analyse Littérale) de la Universidad de Bourdeaux-Montaigne, y tiene una fuerte impronta en la filología del país galo. Es un método de carácter analítico que proyecta en la propia letra del texto y en sus ramificaciones y estructuras todas las claves semióticas e interpretativas del mismo. Para profundizar en el fenómeno, remito a la completísima tesis de Rodríguez Ferrándiz, *La semiótica anagramática de Ferdinand de Saussure* (1998), así como a los numerosos estudios publicados por Federico Bravo.

análisis onomástico ocupa en el espacio crítico de la literalidad un lugar destacado y podemos constatar que el nombre de Gloria se dispersa por el poemario como pólvora, impregnándola sustancialmente, pues, como señala Herrero, “el nombre que se disemina no es un nombre cualquiera, sino un nombre clave, un nombre “de peso” (...) el anagrama lo es siempre de un nombre propio (y además, extraordinario)” (1996: 209). Es decir, las connotaciones que impregnan, en este caso, el nombre de Gloria a lo largo del libro remiten al universo temático y personal que la autora ha ido desplegando, y su pulsión nominal, que será el eje de un nutrido grupo de “autobios” y poemas con nombre (como veremos a continuación), luce refrendada por esta poética anagramática. Veamos algunos ejemplos en los que es fácilmente apreciable la imantación que se produce en los versos, y no solo del nombre propio de la autora, sino también de otros sustantivos clave en el contexto poemático:

PAZ

¿Qué pasa con el pueblo **P**aestino?
(os juro que no entiendo de política).
Las armas son modernas,
las heridas antiguas
(Os juro que no entiendo..., solo sufro).

Se habla de “Humani**Z**ar la guerra”.

¿Cómo **p**oder hum**a**ni**Z**ar lo ya inhumano,
o cómo hacer del cáncer un adorno de la piel?

(*HDG*, p. 108)

NO SÉ SI SOY

No sé si soy
una escritora de cuerpo entero,
lo que sí sé es que soy
de omb**l**igo pa**r**a ar**r**iba.

(HDG, p. 282)

DESPUÉS DE LEER LOS PERIÓDICOS

Después de leer los periódicos
me lloran los ojos.

(Ten**g**o que **ir al o**culista.)

(HDG, p. 334)

AUTORRETRATOS

A veces no sa**l**go bien en los poemas,
pe**r**o se parecen mucho a mí.
¿**A** qué se nota que soy yo?

(HDG, p. 338)

CREO LO LÓGICO

Creo lo lógico
Recreo **lo mágico**.

(HDG, p. 340)

La palabra “milagro”, anagrama oculto de Gloria, aparece en otros poemas como “Encuesta séptima” (p. 59), “Auto” (p. 92), “Definición” (p. 222), “Si la ciencia hace el milagro” (p. 223), “Aunque en los milagros no creas” (p. 249), “Perdonar es como hacer un milagro” (p. 252), “Al terminar este libro” (p. 376):

AL TERMINAR DE LEER ESTE LIBRO

Al terminar de leer este libro
–o lo que sea–,
esta poesía
–o lo que sea–,
en ti se habrá posado un **milagro**
–o lo que sea–,
te has distraído unos minutos
y has “entrado” en la Gloria*
sin necesidad de morirte.

*(en la Gloria Fuertes)

(*HDG*, p. 376)

Asimismo, es posible decantar en toda la obra otra peculiaridad que conecta con la propia intención de guiar al lector a través de esta semántica del anagrama: la factura de los títulos de los poemas. Absolutamente todas las composiciones de *HDG* están intituladas, lo que permite asociar esta tendencia a las teorías de Hollander sobre los títulos¹³³ de los poemas breves modernos en la tradición inglesa como una “orientación convencional no solo sobre el tema, sino sobre el tono y tratamiento, que en otros tiempos desempeñaba la elección de ciertos patrones métricos y estróficos”, actuando, asimismo, como un auténtico nombre propio del texto (Hoek *apud* Rodríguez Ferrándiz, 1998: 354-355) que consolida una serie de efectos palpables sobre el texto lírico (López Guil, 2019; y López Guil y Carrillo Morell, 2020) y como miniatura microtextual que comprime y preconiza el poema del que se constituye en antesala (Ruiz Pérez, 2019: 61).

¹³³ Remitimos a la sucinta y clarificadora panorámica sobre el título de los poemas de Ruiz Pérez (2019: 58-61) como prelude necesario para la comprensión profunda del ejercicio literario que implica rotular los poemas.

Si revisamos la retórica propia de estos títulos de Fuertes, podemos encontrar una diversa tipología, pero en todos los casos actúan como guía y augurio, ya sea mediante la repetición del primer verso o de un sintagma del mismo. En otros casos facilitan una clave semiótica para su lectura, indicando el (pseudo)género o su temática: “Poética”, “Noticia”, “Menú”, “Autobio”, “Dedicatoria”, “Aviso”, “Paz”, “Anatomía”, “Amnesia”, “Rapto”... Quizás ambas cuestiones exigirían una tesis paralela, pues los consideramos *hipotextos* cargados de significado y no meros *paratextos*.

Seguimos en las fronteras galas, y nos hemos preguntado si sería posible establecer un paralelo con los procedimientos y valores que legitimaron los componentes de OULIPO (“Taller de Literatura Potencial”), “escuela” nacida en 1960 en un contexto donde afilaba sus espadas el estructuralismo y se ponían en duda las ideas surrealistas y del compromiso sartriano (Bénabou, 2016: 9).

Coincido con Palacios (2002) en esta apreciación, pues ya advirtió que los hallazgos postistas se adelantaron quince años a esta escuela francesa, aunque como movimiento de vanguardia quedó abortado en España, y sus poetas fueron olvidados (excepto a Ory, al que progresivamente se ha ido recuperando), pese a que adelantaron con sus juegos verbales algunas prácticas poéticas que luego se asumieron con naturalidad en otras tendencias o escuelas.

De esta escuela vanguardista de gran prestigio y actividad poética nadie duda, pero a Gloria se le ha reprochado con frecuencia que se asienta sobre una

poética ingenua¹³⁴ y simplista, aunque sea una auténtica prestidigitadora verbal. Si los afamados escritores de Oulipo ejecutan una serie de ejercicios poéticos y son admirados y recreados en todas las escuelas de vanguardia del mundo (de hecho para hacer prácticas de escritura creativa se recurre con frecuencia a ellos), ¿por qué no tomamos en consideración el ejemplo de Fuertes?¹³⁵ Si revisamos las “restricciones”¹³⁶ con que operan los “oulipistas”, podemos encontrar poemas en *HDG* (y en otras) que podrían acomodarse a estos ejercicios de literatura potencial, sin que ella haya bebido de ningún método.

Cuando ella escribe “los niños vienen de Parir” o “Una limosnita/Ayúdeme a sufrir” podríamos considerar que escribe siguiendo la restricción del aforismo, que consiste en conservar la estructura sintáctica de un aforismo conocido y reemplazar ciertos elementos (sustantivos, verbos, adjetivos, adverbios) por otros diferentes de la misma naturaleza. O aquellos poemas, muy comunes en su obra, que tienen apariencia de restricción pero que no siguen ninguna y que los oulipistas denominan “Canada Dry” (bebida que parece champagne pero que no lo es):

¹³⁴ En este sentido, recordemos el titular con que Fernández Santos (1998) recogía la muerte de la autora: "Muere a los 80 años Gloria Fuertes, poeta del juego y la ingenuidad."

¹³⁵ Hay algunos proyectos que sí han advertido su potencial y lo han llevado a cabo, especialmente en la Educación Secundaria. Remitimos al proyecto “Poemas fuertes”, ubicado en <https://sites.google.com/a/ieschavesnogales.es/poemas-fuertes/> del IES Chaves Nogales de Sevilla.

¹³⁶ Para la elaboración de estas elucubraciones me he basado en *Oulipo. Ejercicios de Literatura potencial* (2016).

<<TODAS LAS EFES TENÍA
LA NOVIA QUE YO QUERÍA>>
(Popular)

Fea, fascista y fulana,
formidable era de cuerpo
(frío me dejó en el alma);
flato, flojera y más efes
tenía por la mañana.
¡Ay , mujer efe,
mujer de mala fama,
tres gotas de perfume
son tu pijama!

(HDG, p. 124)

O el recurso a expresiones familiares que se fragmentan y recombinan dando lugar a nuevas “expresiones inesperadas”:

MEJORÍA

Pase al estado de coma.
Estoy a punto
–y aparte–.

(HDG, p. 362)

Podemos atisbar también una “liponimia”, considerado como aquel texto en el que el autor se impone no usar una determinada clase de palabras, como en este caso, que prescinde del verbo:

VOCES

La voz negra de la viuda,
la voz blanca de la huérfana,
la voz roja del obrero,
la voz verde de la selva,
la voz azul del amante,
la voz ronca del poeta.

(HDG, p. 320)

Si un “tautograma” es aquel texto en que las palabras comienzan por la misma letra, la “Carta de la eme” sería un ejemplo extremo del uso de este fonema:

CARTA DE LA EME

Manolo mío:

 Mi madrileño marchoso,
 maduro melocotón maleable,
 macedonia mascaré mañana,
 mortadela moscatel mío.
Madrugaré maestro
–me manipulas–.
Manolo, macho mío,
mándote majuelas, magnolias,
maíz, mijo,
–me matas, majo–.

 Mi madre, me maravilla
 masculla melosa: Manolo, Manolo...

Mágico malestar me maltrata
madreperlo mío,
mi manera machacona,
mi matriz maternal me manda
mantener maceta menta.
Majo mío, mujeriego multado
máscate mi murria.
Mersi, merecido mechón me mandas,
medito, meo.
Meandro mío
mi medieva mejilla manifiesta mente mi mente
milenarios milagros,
mi mimosa mímica
mima mi mística misión.
Mirlo mío, mozo molletudo
mófate modorro
mi monólogo monserga muere
mi murga mutilada
mi macarrónica misiva muéstrate mi macilenta marcha.

Mosqueo.

Mándame música, muslo mío. Más música.
Muchas marmitas.

MARÍA MORENA

(*HDG*, pp. 80-81)

Si bien Gloria, como quedó argumentado, coqueteó con el postismo, , ello no resta para que sus versos de carácter más lúdico se asemejen a la de las corrientes de vanguardia a las que ella podía unirse, conectando no solo con “Oulipo” o el “Postismo”, sino con aquellas primeras contorsiones inauguradas por Gómez de la Serna y, por supuesto, con otros hallazgos de las llamadas “vanguardias históricas”, algo en lo que tampoco se ha profundizado en los estudios sobre la poeta.

III. 5. Las poéticas del “yo” y la (auto)representación autorial

III. 5.1. Las ficciones del “yo” y las “heteroglorias”

Cuando sea paloma
os escribiré con mis plumas.

(*HDG*, p. 271)

Para introducir la poética que sella esta tercera parte, partiré del concepto de “representación autorial”, considerándolo como la imagen que construye un autor de sí mismo a partir de sus escritos y, como referimos en su

momento, a través de sus posicionamientos y estrategias de ocupación del campo. De dilatada difusión en los estudios críticos, especialmente del siglo XXI, es un adjetivo no recogido en el *Diccionario de la Real Academia*, pero que es fácilmente explicable como otros de su especie terminados en “-al” con el sentido de “perteneciente o relativo a la autoría o al autor”, o que “es causa de algo”, “que inventa algo” o (en nuestro caso) “que ha producido alguna obra literaria”. Aunque también conviene añadir esa acepción de autor como “gestor”¹³⁷ de las compañías teatrales y “que administraba el dinero”, como indica explícitamente María Moliner en su *Diccionario de uso del español*.

Así, sorteando la autoficción, nos quedamos con el concepto ya arraigado de la ficcionalidad del yo poético, y nos decantamos por el uso en plural del sustantivo para incidir en las múltiples facciones que puede ofrecer el sujeto poético, que en Fuertes, y en concreto en *HDG*, constituye todo un tratado de abordaje a la biografía a través de poliédricas composiciones estructuradas en torno a un marbete que incluyen en su título el prefijo “auto” (“autobios”, “autoprólogo”, “autoepitafio”, “autoclase”...) y que, como los nombres de Alonso Quijano, van mutando y desplegando la confusión, pero también construyendo el “yo” poético. Esta celada autobiográfica, además de la inclusión continua de su nombre/apellido, la deliberada creación de poemas programáticos titulados “poéticas” o la elección de un determinado género literario, van conformando todo un sistema “autorrepresentacional” de gruesos perfiles destinado a

¹³⁷ Es importante resaltar este último matiz, puesto que el rostro humano y vital de los escritores comienza a quedar en un segundo plano a favor de su vertiente profesional, especialmente a partir de las prácticas que llevaron algunos poetas áureos (Lope de Vega o Quevedo, por citar dos casos eminentes), y se ha ido reivindicando como un espacio singular y necesario desde el que contemplar el hecho literario.

delinear una percepción determinada de su obra y de su persona aunque, más que rotularla, acaba por constatarlos “los límites borrosos de la propia identidad, el pavoroso problema de fijarla conceptualmente” (Di Giulio, 1999: 381)¹³⁸.

Por otra parte, nos hemos alineado con Gil de Biedma en la idea de que hablar en plural del yo es más lógico que considerarlo como un constructo monolítico, pues es más exacto para el poeta hablar de “otros yo”, pues los poemas no son sino “metáforas dramatizadas de la íntima y sórdida relación que toda persona mínimamente lúcida y reflexiva mantiene consigo mismo y con los avatares de su autoconciencia” (2015: 274). En este sentido, Olney señala con acierto la simbiosis entre autobiografía y poesía como potenciales definiciones del yo, lo cual ofrece una veta interpretativa valiosa para la poesía fortiana:

The act of autobiography and the act of poetry, both as creation and as recreation, constitute a bringing to consciousness of the nature of one's existence, transforming the mere fact of existence into a realized quality and a possible meaning. In a certain sense, autobiography and poetry are both definitions of the self at a moment and in a place. (2017: 44).

La poesía, por tanto, se convierte en poderosa arma para explorar el sujeto, pues la mezcla con una conciencia autobiográfica la convierte en doblemente simbólica y compleja:

¹³⁸ Esta valiosa apreciación que hace el crítico respecto a la obra poética de Blas de Otero y sus “mediobiografías” y “recuerdos”, nos ha seducido por su similitud con el despliegue de marbetes de tintes autobiográficos que Gloria muestra, y de cuyo análisis me ocuparé en parte de este epígrafe. Además, recordemos que Otero mostró predilección por este juego entre realidad y ficción poética en su obra *Historias fingidas y verdaderas* (1970). Es reseñable también que el poeta hace balance en *Historia (casi) de mi vida* (1969), lo que nos trae a la memoria el título de las *Obras incompletas* (1975) de Gloria, aparte del marbete “historia”, para referirse a un compendio poético.

Symbolic memory is the process by which man not only repeats his past experience but also reconstructs this experience. Imagination becomes a necessary element of true recollection... Poetry is one of the forms in which a man may give the verdict on himself and his life (Cassirer, *apud* Olney, 2017: 37).

La profusión de “autobios”¹³⁹ que advertimos en *HDG* viene condicionada por el momento vital de la autora pues es frecuente que las estrategias ligadas a la autorrepresentación se relacionen con momentos autoriales y biográficos concretos (Gutiérrez, 2005a). Y es que a finales de los 70, legitimada además como mediática estrella televisiva y autora infantil de prestigio becada por la Fundación Juan March, puede escribir con cierta tranquilidad de todo cuanto le apetezca. La fuerte impronta de la autorrepresentación en *HDG* estaría relacionada, entre otras motivaciones, con su autojustificación como poeta en

¹³⁹ Hemos de indicar que este tipo de poemas expresamente autobiográficos, sellados explícitamente desde el título, aunque aparecen en la obra de Fuertes desde el comienzo de su producción poética (“Nota biográfica” en *Antología y poemas del suburbio*, “Autobiografía”, de *Aconsejo beber hilo*), comienzan a ser más abundantes en *Sola en la sala*. Así, se incluyen varios poemas rubricados con su nombre y algunos autodescriptivos, que, si bien no se intitulan “autobio” o de manera similar, se ubican en esta senda que eclosionará en *Historia de Gloria* y continuará en *Mujer de verso en pecho* (1995). Por otra parte, no podemos obviar que Gómez-Joines (2002) se atrevió a formular en su tesis una clasificación de los marbetes. Según la autora, Fuertes desestabiliza desde los propios marbetes “autobio” y “auto”, el concepto clásico de autobiografía, pues las “autobios” contarían la historia de la autora de forma no cronológica a través de anécdotas y experiencias (omitir la “grafía” implicaría además hacer hincapié en lo vivido, fusionando el yo y sus experiencias de forma total); las denominadas simplemente “autos”, se centrarían en su vida poetizada desde el presente, en la vida llevada en el momento de la escritura:

"Autobio." She emits the ending -graphy, thereby obscuring or gliding over the reference to the written form. On the one hand, this absence accentuates the living experience and implicitly suggests a total fusion of text into self and life experience; on the other hand, the omission calls attention to itself and thereby ironically emphasizes the poem's materiality (...) these "autobios" tell a story of the speaker's life in a non chronological manner. However, these poems distinguish themselves from those entitled "Autobiografía" by generally concentrating on specific anecdotes and experiences (...) Fuertes writes others entitled "**Auto**" and thereby further appropriates and subverts the term "autobiography. By choosing to shorten the title she not only omits the allusion to written representation (-graphy) but also the one to life-story (-biography). In so doing, the focus is placed exclusively on the present auto or self created. Accordingly, these poems, unlike most of the "Autobios" are primarily told in the present tense and suggest momentary presence, concentrating on the here and now (2002: 31-38). (El resaltado es nuestro).

un campo literario dominado por hombres y con formación académica. Ella provenía de una familia humilde con obvias dificultades para estudiar y formarse, porque además era mujer:

DICHO DE MI MADRE REFIRIÉNDOSE A MÍ

...Y ahora le da por escribir
como si no tuviera bastante con leer.

(*HDG*, p. 243)

Como evidencia el anterior poema, no solo encontraremos en *HDG* poemas de sesgo autobiográfico rubricados, según hemos explicitado, como auto/bio/grafías, pues son otros muchos los que podrían incluirse en esta nómina a pesar de no titularse así. En otros muchos ejemplos el propio título (o el primer verso) nos ofrece la clave de que es una recreación autobiográfica: “1936”, “Del 36 al 39”, “Tengo metralla en la cadera”, “Menú de guerra”, el ya citado “Dicho de mi madre refiriéndose a mí” o “Pasatiempo”. Además, conviene añadir en estos poemas citados que la guerra civil –como circunstancia histórica vivida por el sujeto lírico– añade identidad referencial al mismo (Jirku & Pozo, 2011: 15). Advertimos que la autora se propone, sin quizás saberlo, “textimoniar” (Blesa, 2000) remitiendo desde el propio texto al mundo, y así, la recreación de su vida se alza como “textimonio” forjado a través de sus particulares “autobios”, como veremos a continuación. La “textualización” también queda patente, pues el mundo exterior de la autora queda volcado en estos versos, aunque en ningún momento –consideramos– pretende cosificarlo en acartonado recuerdo, sino más bien trasplantarlo al presente como una

manera de apuntalar su repulsa a los horrores vividos desde el ámbito de lo artístico (Baena, 2007: 221).

Volviendo al epígrafe, se indica también que nos adentraremos en la poesía de Gloria con un evidente guiño al ya clásico concepto bajtiniano, con cuyo significante hemos jugado paronomásicamente, pues, si hemos de destacar un rasgo que compendie y cifre la poesía de Fuertes, señalaríamos la “multivocidad”, en la que se dan cita la lengua y el habla, la palabra y el sonido, la voz y el aliento y una confluencia coral de voces/yoés que apuntan a una interesante reconstrucción autorial. Para ello, me centraré en los múltiples ejemplos (más de veinte) de estas composiciones que se presentan bajo el marbete de “Autobiografía”¹⁴⁰, “Autobio” o simplemente “Auto”, predominando cuantitativamente estos dos últimos, pues “autobiografías” solo hay una y de contenido más simbólico que relacionado con sus peripecias vitales:

LA GOTA DE AGUA (AUTOBIOGRAFÍA)

No sé cómo una gota de agua
pudo hacerse hilillo entre las grietas,
ablandar pedernales,
acariciar musgos lóbregos
en cavidades siniestras,
volver a la luz,
hacerse un hombre –manantial–
o una mujer –arroyo–
y luego hacerse río
o llegar a cascada,
(porque de pronto le dio por ponerse de pie),
y después,

¹⁴⁰ Para revisar el concepto de autobiografía, habría que emprender otra investigación paralela. Como excede mis propósitos, baste con anotar que los estudios del componente (auto)biográfico como una estrategia de representación autorial y del texto como trasunto figurado del autor, son muy numerosos y ostentan un espacio privilegiado en los estudios literarios. Pueden citarse como guía para los estudios de Amelang (2003), Durán López (2008), Olmo Ibáñez (2015), Rueda Ramos y Jiménez Placer (2017) entre la abundante bibliografía sobre el tema.

volver a ser ría –suave y tierna–
y conseguir ser mar.

No sé cómo pudo una gota de agua
llegar a tanto.

Ahora sí lo sé,
la gota de agua era una lágrima.

(HDG, p. 166)

Otro núcleo de reflexión que ha suscitado la lectura de este corpus particular está formado por aquellos poemas que incluyen su nombre propio y apellido, con la infinidad de connotaciones tanto semióticas como escriturales que conlleva. Ambos aspectos han sido mimados por la crítica, especialmente en el siglo XXI, por lo que tienen de atractivo en estos años marcados por el gusto por lo autorreferencial y “lo self”, y durante los cuales se ha multiplicado la bibliografía en torno al pacto autobiográfico y al concepto de autoficción¹⁴¹,

¹⁴¹ La aplicación del concepto a la poesía de Fuertes lo encontramos en la valiosa tesis de Leuci (2014), quien parte de la siguiente hipótesis: la autoficción es un concepto adecuado y extremadamente útil para la exégesis de la poesía de Fuertes, puesto que el nombre propio se alza como seña de un pacto ambiguo en el que se mezcla la verdad autobiográfica con la ficción poética. Sin menospreciar esta valiosa aportación hermenéutica y la visión enriquecedora que nos ofrece, nuestro estudio también hará una cala en la profusión del nombre y el apellido de la autora y sus implicaciones, aunque me moveré por otros caminos y construiré mi hipótesis sobre otros cimientos críticos. La tesis, publicada en 2014, se centra en el estudio de la poesía de Gloria Fuertes y Ángel González en relación con las implicaciones autoficcionales que se despliegan en ambas obras poéticas, y que ha sido publicada en formato libro bajo el título de *Poetas in-versos* (2018). Tal etiqueta me parece ciertamente problemática para mi estudio (aunque me sirva para dialogar con ella y repensar sus efectos en la poesía con nombres), entre otros motivos, por su permanente adscripción a la novela y a sus estrategias autoriales y por la constante aparición del yo en la lírica desde el comienzo de los tiempos, lo cual implica un acercamiento genérico particular en el que se contempla este hecho como un rasgo esencial de la misma, en cuya evolución se han ido incorporando sesgos del yo propios de cada época, tendencia, etc. (desde la inclusión del nombre propio, hasta la creación de “máscaras”, el desdoblamiento del autor en heterónimos... Coincido en ello con opiniones como la de Vicente Luis Mora (2016: 199-200). Incorporar este concepto considero que incurre en la redundancia, cuando la lírica es, desde el principio de los tiempos, un río donde desemboca el yo/los yoes del autor, con carga más o menos autobiográfica/ficticia. Sobre este mismo tema reflexiona Ana Luengo en “El poeta en el espejo: de la creación de un personaje poeta a la posible autoficción en la poesía” (2010: 251-267).

que desde Lejeune¹⁴² (1975) marcan toda una tendencia hermenéutica centrada especialmente en la novela y que, ampliando su vigencia hacia nuevas perspectivas críticas (Casas, 2014), ha llegado hasta la poesía “con nombres” cual mancha de combustible en el mar de la crítica. A pesar de ello, mi pretensión pasa por poner en diálogo estos textos con otras tendencias interpretativas, en concreto, las que se centran en el estudio del concepto de firma y sus implicaciones textuales.

En consecuencia, aunque tomaremos en consideración el concepto de autoficción poética, no será protagónico en la línea argumental elegida, pues hemos constatado que el “yo” que se construye en estos poemas de sesgo autobiográfico, a pesar de ser reivindicado por la autora como verdadero y confesional, es en gran medida una construcción artificial que presenta una identidad de difícil aprehensión y que muestra toda la ambigüedad que caracteriza a las “escrituras del yo”. En el caso particular de Gloria, descubrimos su feminidad problemática y su condición de mujer “extraña” y marcada cual novicia por los hábitos de la poesía desde muy joven, y cuya pertenencia a los márgenes se patentiza en una voz fragmentada (Jirku & Pozo, 2011: 10).

Alberca enfatiza un elemento que, como punto de partida, despierta nuestro interés: “La aparición del nombre nos posiciona como lectores en una zona fronteriza entre la ficción y la autobiografía” (2007: 65). En este sentido,

¹⁴² Advierte el autor que un texto para ser considerado autobiográfico debe cumplir ciertas condiciones que cifra en la siguiente definición: “Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad” (1991: 48), indicando que “los géneros vecinos de la autobiografía” (entre los que incluye el poema autobiográfico) no cumplen las condiciones expresadas.

uno de los rasgos definitorios de la “autoficción” es inocular el virus de la vacilación en el lector, empujarlo a pensar si será verdad o no el rostro que el “yo” poético muestra en los versos. Dicho esto, ¿cómo es posible adjudicar dicha categoría sin más a los poemas intitulados “Auto”, “Autobio” o “Autobiografía” de Gloria Fuertes?, ¿solo por ser presuntamente verdaderos (desde el campo de minas en que se sitúa el lector) se pueden categorizar como “autoficciones”? ¿Es suficiente que el nombre propio del “yo” lírico que aparece en un poema sea el mismo que el del autor para que lo identifiquemos *ipso facto* como una autoficción poética? Según las premisas establecidas por Lejeune, “no se debe confundir identidad con parecido” (Alberca, 2007: 224), y, aunque la propia Gloria Fuertes admita que este libro suyo es el más autobiográfico de todos, el hecho escritural y de recapitulación vital impone un velo de impostura que no podemos dejar de considerar:

Yo creo que este es el libro más descaradamente autobiográfico de todos los que he publicado, como sucedió con *Sola en la sala*, son poemas que he arrancado de mi diario íntimo (de ahí el título), es la historia de mi penúltima experiencia amorosa... Los poemas no están cuidados ni repensados, están sentidos (sufridos) están cual salieron de la punta del “boli” (HDG, 1980: 35).

Por ello, reparar en que sentir no equivale a vivir (en el sentido más biológico y material) es crucial para entender este libro y, por extensión, toda la obra de Gloria Fuertes. El “dolorido sentir” de estirpe garcilasiana que resuena aquí en sus poemas “sentidos/sufridos”, considero que surge de una innegable literaturización de sus vivencias, pues el discurso autobiográfico siempre es performativo y por supuesto, se alza sobre la ética del autoconocimiento (Loureiro, 2001: 148).

La autora, pese a su descarada y descarnada plasmación vital en verso, no solo selecciona, revisa y reconstruye su “yo” íntimo, sino que también recompone el contexto en que su desolación se proyectaba: su infancia de pobreza y raquitismo emocional está velada por la memoria, tanto que es la de muchos otros que (como ella) sufrieron una infancia de necesidades, la guerra “incivil” y la posguerra:

AUTOBIO

Cuando yo nací,
el padre de servidora
ganaba al mes,
lo que mi limpiadora
gana ahora a la hora.
Éramos nueve hermanos,
quedamos tres,
—los más fuertes—
La mayoría de mis hermanitos,
murieron de mortandad infantil
o de guerra civil.

(*HDG*, p. 87)

En este poema, a modo de microcosmos poético, aparecen engarzadas una serie de cuestiones que, como hemos sugerido, son constantes en la poesía de Gloria Fuertes: lo (auto)(bio)gráfico, la reconstrucción de la infancia de penurias, la guerra civil y sus consecuencias (materiales y emocionales), la problemática social o los rasgos definitorios de su discurso en el que su experiencia individual “se hace histórica como signo estético de la experiencia colectiva” (Baena, 2007: 219). Aunque como ya hemos visto, la autora irá readecuando su compromiso a lo largo de la obra a una amplia gama de circunstancias denunciadas, si no vividas en primera persona, sí sentidas con similar rabia.

Partiendo del propio título –indicador semántico y con sello autorial en este caso– que ya nos propone un sugerente binomio cuasi paronomásico, podemos aventurar que el binomio historia/Gloria no se presenta aquí como relato (*story*), vinculado a la grafía, sino como realidad vital cambiante, camaleónica y aún en progreso:

The title itself contains Fuertes's first name –Gloria– preceded by the word historia (story/history), thus suggesting an autobiographical narrative of the author's life. Furthermore, upon opening the book, the reader will find a first-person note/poem signed by the initials "G.F.," initials that obviously correspond to the author's name (Gómez-Joines, 2002: 21).

Historia que equivale a Gloria: una mujer cifrada en un nombre reescribiendo su vida y dando fe de ella¹⁴³. Y aún más, incluir en el título el concepto “historia” podría interpretarse como una voluntad de mostrar la verdad que, junto con el “prologuillo” y el verso en el que propone la equivalencia mujer/libro, constituyen un conjunto de paratextos de índole preceptiva en los que no duda en inducir al lector a una determinada forma de lectura (Genette: 2001, 11).

Como tal, y aunque ella se empeñe en afirmarlo, lo que escribe es indudablemente una literaturización de sí misma y de su experiencia vital. Aunque son muy conocidas estas afirmaciones tuyas, las traigo a mi terreno para fertilizarlo:

¹⁴³ Al hilo de estas palabras traemos las de Ángel González, quien afirma algo que consideramos muy en la línea de nuestra interpretación de *HDG*: “en *Tratado de urbanismo* (1967) se funden otra vez la Historia y mi historia, los recuerdos y vivencias personales y la contemplación crítica del panorama social en el que se produjeron” (González, 1980: 20). Nos ha llamado la atención que estas apreciaciones, tomadas de la introducción del propio autor para una antología personal en *Cátedra*, sean de la misma fecha de publicación de *HDG*, poniendo de manifiesto una patente poética común en ambos autores.

Con cierta frecuencia, y sin saber explicar el porqué, continué cantando o contando mi vida muy directamente en ciertos poemas que, o bien titulaba “autobiografías” o que, sin titularse así, informaban sobre mis estados anímicos, económicos, sentimentales-emocionales, circunstancias exteriores, experiencias interiores, etc. Se ha visto a través de los siglos que toda obra literaria es en parte autobiográfica, sobre todo si el autor es poeta. Mi obra en general es muy autobiográfica, reconozco que soy muy “yoísta”, que soy muy “glorista” (1975: 22).

En sus mismas palabras, autoproclamadas en una doble vuelta de tuerca del yo, se vislumbra la trampa para los lectores: cantando/contando, estados anímicos/económicos, sentimentales/emocionales, circunstancias/experiencias, interiores/exteriores, yoísta/glorista... Fuertes va desmigando estas ideas en supuestos pares sinonímicos, pero bien sabemos –volviendo a la médula de las palabras– que no es así. “Cantar” va unido a la oralidad, a la esencia de lo poético desde sus orígenes; “contar”, amén del sustrato oral, remite a la narración más atemporal y ancestral¹⁴⁴; no es lo mismo un estado “anímico” (espiritual) que “económico” (material); los sentimientos son universales (*History*), las emociones puntuales (*story*), las circunstancias son contextuales y, a menudo, impuestas, las experiencias contingentes y buscadas... no es lo mismo decir “yo” (la casilla pronominal vacía de la que cualquiera puede apropiarse) que “Gloria”, un nombre particular cargado de su propia “historia” pero que apela constantemente a la colectividad.

Que el nombre propio y su apellido es la afirmación y constatación de una individualidad, un “designador rígido” (Bourdieu, 2011: 124) como entidad

¹⁴⁴ Gómez-Joines interpreta la yuxtaposición de contar/cantar asociada con “the traditional lyric poet singing his song, while the latter is associated with narration –as in epic poetry and autobiography. In so doing Fuertes challenges convention as she implicitly turns the poetic act into a prosaic one and viceversa” (2002: 44). Recordemos que una de nuestras líneas de estudio es la tendencia “prosaica” de la poesía fortiana como base de sus “poéticas”, que concuerda con la apreciación de esta autora.

diacrónica y construcción social, es algo que todos conocemos. Si la continua transformación de la nombradía indica insatisfacción y alteridad (Ruiz Pérez, 2016), ¿qué puede indicar lo contrario, ese regodeo y autosatisfacción palmaria del nombre propio (estable y en apariencia pétreo) que se revela en la poesía de Gloria Fuertes? ¿Qué revela la nombradía de Gloria? El nombre del autor es de radical importancia para la interpretación de la obra y, como recoge, pórtico entre lo intratextual y lo extratextual (Østenstand, 2009: 2). Así, el nombre del autor caracteriza cierto modo de ser de un discurso, una personalidad determinada y única que nos proponemos descubrir. El nombre de Gloria Fuertes, arrancado ya de las garras de lo civil, pertenece a la esfera de lo literario en virtud de su asociación con su obra.

Asimismo, no podemos obviar que un autor es también una figura ideológica que conjura en su nominalidad toda una floración de significados (Foucault, 1987) y representa el hiato que se produce entre el individuo civil y su construcción como autor-escritor dentro de un determinado espacio público y literario. Así “Gloria Fuertes” recoge en su firma la multiplicidad de voces desplegadas a lo largo de su *Historia*: la niña que fue, la que trabajó en todo lo que pudo y que fabula una suerte de historia picaresca, la que perdió el novio en la guerra, la que pudo finalmente vivir de los libros, la que consagró su celibato a la poesía, la que charla con travestis de madrugada, la que se pasea sola en su balcón un domingo... En este sentido, una de las funciones particulares de la firma (entendida, como hemos dicho, como la consignación del nombre y el apellido) es afirmar la exactitud, la sinceridad de un escrito, asumir la responsabilidad de lo que se escribe y las obligaciones que ello

conlleva. Por lo tanto, que Gloria Fuertes incluya su nombre en el texto no es un mero acto narcisista ni un sello estético sin trascendencia, pues con este gesto ella misma se expone públicamente en sus “autos” y asume lo dicho, y su “Historia” es un testamento poético que ella firma y asume de principio a fin. Así, desde el propio título, “umbral” (Genette: 2001) que nos conduce a su mundo, nos abre la puerta de su nombre propio que, como lectores, asumimos como rúbrica sin doblez que patentiza sus versos. Gloria nos muestra la fidelidad a su propio nombre, viendo en él un destino que cumplir y un sello del que ha de ser merecedora. Con la actitud de quien firma un emblema nos dice:

LA GLORIA

La gloria, no la busco,
ya la tengo en mi nombre.

(*HDG*, p. 68)

Como explica Fraenkel, “la firma del nombre propio le propone al individuo un ideal de identidad, el del mantenimiento de sí mismo (...) El individuo es invitado a exponer su nombre a las vicisitudes de su propia existencia” (2001: 227), y en “Gloria Fuertes” se cifra toda su *historia* de luces y sombras.

En *HDG* el nombre de la autora aparece diseminado por doquier, y toda la obra en sí es una extensa firma (Kamuff: 1988)¹⁴⁵, pues refleja su impronta

¹⁴⁵ La autora postula que la firma se alza como una zona fronteriza entre el autor y el texto, en una línea con la propuesta desconstruccionista. Esas relaciones entre la “realidad” y la “escritura”, con los procesos de institucionalización consiguientes, arranca en Rousseau y continúan con la disolución del autor en Mallarmé y la “muerte del autor” de Barthes.

autorial de manera indeleble y se carga de plurisignificaciones, más allá de las puramente autobiográficas. Y convenimos con Di Giulio:

La verdad del nombre no puede buscarse, y sólo hay huellas, rasgos simbólicos que sitúan lo nombrado en un lugar del texto, "en la pluralidad de códigos" que oscurece eternamente la posibilidad referencial. Lo nombrado se textualiza, todo se manifiesta como texto, inmerso en una distorsión de fragmentos y poseedor de relaciones (lector, hablante) que son, a su vez, intertextuales (1999: 374).

Por tanto, en *HDG*, y desde el título como lanzadera y declaración inequívoca de intenciones, asistimos a la (re)creación de un universo literario rubricado a fuego con su nombre y apellido. Un planteamiento original, en muchos sentidos, pues no es ni, únicamente, la afirmación de cumplimiento de un destino, ni la incardinación de su nombre de pila en las filas del compromiso con la realidad *hic et nunc*, horizonte que propone Rodríguez-Lázaro (2011) para calibrar la poesía de Unamuno y Ángel González respectivamente. Es todo eso, y mucho más, pues no basta con admitir que el nombre citado es también una creación ficticia del propio autor, sino que se convierte en un reguero de dinamita para la mecha "autoficticia", obviándose un sinfín de detalles interesantes para escudriñar a los autores y sus producciones timbradas nominalmente. El juego de trampantojos literarios se articula en otra vuelta de tuerca: el autor real, con una entidad como individuo y un nombre sedimentado en múltiples archivos y documentos legales, es el que inventa ese otro nombre que se carga de connotaciones en el contexto poético donde se inscribe.

Con esta práctica recurrente y casi obsesiva en muchos de sus poemas, los parámetros de respuestas son múltiples, como diversas son las caras de

Gloria que nos muestra su nombre. Estos rostros conforman pequeñas piezas de la imagen de la escritora, que se esparcen por todos sus versos y nos devuelven caleidoscópicamente un reflejo de la misma. Son, pues, heterogéneas las inflexiones nominales con las que nos podemos encontrar el nombre de “Gloria¹⁴⁶” como gesto emblemático, como firma o rúbrica de poemas en los que asume con orgullo su destino poético. Gloria, de la estirpe de los “Fuertes”, alzando su apellido como signo indisoluble de una personalidad resiliente que ha sobrevivido a los estigmas de la contienda civil y al continuo vapuleo sentimental. El nombre de Gloria, por tanto, hace gala de una evidente carga simbólica y afectiva, siendo crucial en la construcción de su identidad, tanto la del ser individual como la del ser social.

Asimismo, podríamos apuntar que su firma actúa como gozne que articula vida y literatura, ensamblando tanto las imágenes que la autora tiene de sí misma como las que su posición en el campo literario ha generado. Ambos elementos configuran lo que se denomina su “mito personal”, según el clásico concepto de Mauron (1995).

En este sentido, la inclusión del nombre propio y del apellido (ampliamente estudiado en Unamuno, Lorca, Blas de Otero o Ángel González) se nos presenta en el caso de Gloria Fuertes con una dimensión única y singular, como una oportunidad extraordinaria de explotación del recurso de la

¹⁴⁶ Gloria, como no podía ser de otra manera, tomaría su nombre de Santa Gloria (26 de julio), pues su nacimiento queda marcado en el santoral muy cercano a la fecha 28 de julio de 1917 (día en que comenzó la Primera Guerra Mundial, casualmente), cuando nació en la calle Tres Peces de Lavapiés. Aunque este dato (como otros muchos de su biografía) aparece difuminados por la contradicción en sus versos. Por ejemplo, Payeras ha reflexionado sobre las trampas de su fecha de nacimiento en “Autoficción y autorrepresentación en las poetas españolas del 50” (2012).

autonominación¹⁴⁷ y sus implicaciones discursivas, que nos puede desvelar la importancia del nombre del autor y de su papel constitutivo dentro del funcionamiento del texto literario (Bravo, 2011: 13).

Gloria Fuertes, en definitiva, problematiza su nombre y lo convierte en firma, en signo complejo que articula vida y escritura. Y su aparición, coincidente con el “yo” de la enunciación lírica, implica un pacto de realidad con el lector, pues un significante “vacío” como es un nombre propio se carga de balas y dispara a los lectores la supuesta intimidad del autor, que cifra en su nombre su vida hecha de “carne y verso”.

Y, fijándonos literalmente en su nombre y apellidos, Gloria es un sustantivo de abolengo cristiano, que resuena a alabanza, vinculado al lema de la compañía de Jesús; Fuertes, adjetivo que en plural nos remite a las múltiples “glorias” que se derraman por los versos; García, apellido común, terrenal, que la vincula onomásticamente a la masa. Gloria es un nombre extremadamente versátil. No solo por su polisemia y resonancia, tanto cristiana como pagana, sino por la cantidad de frases hechas y expresiones que en nuestro acervo lingüístico contamos a partir de él.

Nadine Ly (1988) reflexionaba sobre el “efecto autobiográfico” que se producía en *La Dorotea* de Lope de Vega e identificaba esta obra lopesca con

¹⁴⁷ Cano (1971: 570), que tan bien conocía la obra de Gloria, reflejó en un artículo (ya lejano en el tiempo) esta cuestión que tan de moda está al calor de las representaciones autoriales. Constata cómo es un fenómeno que es frecuente desde edades tempranas de la literatura (desde Berceo y Juan Ruiz, pasando por Cienfuegos, Unamuno, Cernuda, Lorca, Alberti, Dámaso Alonso, Otero o Hierro), señalando a Ory como el primero dar cuenta de esta tendencia allá por el año 1947. La autonominación, como sabemos, sigue siendo frecuente en poesía, y es fácilmente rastreable en no pocos poetas, españoles y de la otra orilla del Atlántico, como constata Leuci (2018: 38). Hemos comprobado que en las nóminas que aducen todos estos críticos falta, una vez más, Ramón de Campoamor, otro de los que gustaba nombrarse en sus versos (en la *dolora* “Quién supiera escribir”, por ejemplo).

una “auto-graffía” (y no meramente con una “autobiografía”), pues observaba “datos” que identificaban “lo real poético con lo real vivido”, además de la continua “autocita” que plasma en su obra; planteamiento similar al de Sánchez Jiménez (2006), quien parte de la idea posromántica de “sinceridad” para elucubrar sobre la representación autorial de Lope a lo largo de su obra, y cómo se proyecta en diferentes personajes, pergeñando unos biografemas con apariencia de sinceridad que conectan con el lector. El rasgo sin duda nos recuerda a Fuertes, en cuyos poemas parece que los datos más personales llegan a fundirse con lo literario. Parece muy sugerente el hecho de que en los múltiples poemas intitulados “Auto”, “Autobio” y “Autobiografía” sean las dos primeras denominaciones las que predominen, lo que nos invita a pensar cómo la autora se aleja premeditadamente de la autobiografía en sentido estricto, dinamitando y dinamizando su nombre y vida en infinidad de versos, algo que es particular de sus últimas obras. En este sentido, *HDG* es una de las últimas dadas a la imprenta con voluntad de volumen completo, lo cual sucedió cuando la autora contaba ya con bastantes años y libros a sus espaldas (más de sesenta años y doce poemarios, sin contar la vastísima producción infantil).

Nos preguntamos por qué esa ausencia constante de “lo gráfico”, esa voluntad de ignorar lo *scripto*. Podemos aventurar varias hipótesis. En primer lugar, “auto” es un elemento compositivo de origen griego que significa “de o por sí mismo”, “propio” (DRAE), al que podríamos añadir el matiz reflexivo “algo que el sujeto ejerce voluntariamente contra sí mismo”. Pero coincide en su significante con su homónimo “auto”, sustantivo que significa “hecho” y que remite por ejemplo, a los “autos de fe”, proclamaciones públicas de las culpas

en la época de la Inquisición o la quema de documentos y libros por cuestiones ideológicas. Nos sugiere esa voluntad de titular estos poemas como “auto” una dualidad etimológica que pasaría, no solo por la relación que implica el prefijo con la intimidad de la autora y el autoanálisis (recordemos su extracción de sus “diarios íntimos”), sino también como una forma de exponer públicamente su pasado, de quemarlo ante los ojos lectores como un modo de autopurificación. Veamos esta (o este) “Auto”:

AUTO

- Desde los quince años vivo del libro.
- ¿Ya escribías?
- No, vendía los libros que robaba.

(HDG, p. 129)

A este significante ambivalente se le añade el componente “bio” que remite denotativamente al concepto de “vida u organismo vivo” (en el más puro sentido biológico), mientras que la raíz “grafía” alude a lo escritural. Si su historia es ella misma latiendo y viviendo aún, ¿por qué encerrarse en los límites que impone la letra impresa?, ¿para qué fosilizarse en el papel? Interpretados así, estos genuinos poemas autobiográficos exhiben la vida de una mujer que reclama su autosuficiencia y libertad y que conscientemente esquivo las fronteras que impone la escritura. Por otra parte, cercenar constantemente la “grafía” podría remitir a la intencionalidad oral de sus poemas¹⁴⁸. Bio/grafía mantienen una relación inequívocamente inestable

¹⁴⁸ Aunque ya lo indiqué en el epígrafe correspondiente, índices de esa tendencia también quedan implícitos en un particular “estilo oral formulario” ligado a la cuentística infantil y a su particular gusto por el recitado en público. Gloria escribía para ser escuchada incluso más que para ser leída, y sus destinatarios, como queda expreso en sus versos, son las gentes analfabetas y no los críticos. En

incardinadas al flujo vital que queda figurado en una obra (Maingueneau, 1993).

Por ello, y siguiendo una línea hermenéutica que nace al abrigo de los nombres propios, nos alejamos de ciertas lecturas que consideramos más restrictivas, con las que se corre el riesgo de acartonar a nuestra autora¹⁴⁹, pues su poesía puede explicarse a partir de la objetivación que se produce de sí misma mediante el significante onomástico (Bravo, 2008). Y así son frecuentísimas las autoalusiones en el tejido de sus versos, incluso en segunda persona, en un juego de desdoblamiento, como podemos apreciar en estos poemas:

EXPERIENCIAS INÚTILES

Ciertos días me prohíbo salir a la terraza
cuando me veo caminar a la deriva
me persigo, me preocupo, me aconsejo:
– Gloria, Gloria.
Y yo misma me paro en seco.

(*HDG*, p. 58)

¿DÓNDE TE DUELE, GLORIA?

– ¿Dónde te duele, Gloria?
– Ahí me duele,
en la mismísima vida.

(*HDG*, p. 102)

este sentido, afirma Sylvia Sherno_ “we are aware that the poet is participating in the oral tradition of storytelling, a tradition she calls upon on behalf of the unlettered in her audience” (2001:29).

¹⁴⁹ Sherno, en su monográfico sobre Fuertes (2001), también ha estudiado esta particularidad desde una visión feminista, al considerar que el discurso “auto-bio” es poco menos que fruto de su esencia femenina, y explica su poesía autobiográfica en contraposición a la escritura autobiográfica masculina, lo que consideramos que contribuye a relegar a la autora a un gueto que, junto a la etiqueta de poeta “lúdico-infantil”, le han hecho más daño que bien, aunque sea esta una de las vías de estudio más comunes de su obra, especialmente en Estados Unidos.

Si lo autobiográfico tiende a lo elegíaco, al canto por la pérdida, las ficciones del yo (seguimos sorteando el concepto “autoficción”) se emparentan con la mirada irónica. ¿Qué ocurre en el caso de Gloria Fuertes? Una continua oscilación entre lo irónico y lo elegíaco, entre el “yo” más glorista y el “yo” distanciado, que nos lleva a mirar sus versos como una mezcla perfecta de verdad y poesía.

En esta *Historia*, y en especial en sus “autobios”, hemos hilado dos corrientes a nuestro juicio complementarias y que van trenzando la peculiaridad del yo poético tan desnudo y directo de la poeta, tanto, que nos parecerá un constructo poético que algunos no han resistido la tentación de considerar “autoficticio” a lo Doubrovsky, aunque este término se puso en circulación en 1977, y Gloria Fuertes ya había ido desmigando su “autobiografías” particulares en libros anteriores al que nos ocupa¹⁵⁰.

Si, por un lado, nos topamos con una mirada infantil y un tanto ingenua, una recreación de la niña que fue Gloria Fuertes en aquellos años crudos de su infancia madrileña rodeada de obuses, sin calor familiar y con candorosas monjas que la torturaban, por otro tenemos una visión irónica de su propia vida. Así, lo autobiográfico abunda en el tono elegíaco, y la ironía contribuye a la propia distorsión o ridiculización de sí misma (Molero de la Iglesia, 2000: 538). El resultado serán unos poemas auténticos, en que ambas intenciones se entrecruzan, quizás por la indiscutible hipertrofia ficcional que provoca el recuerdo o por el mero deseo de quitar hierro a esos años tan cenicientos.

¹⁵⁰ “Nota biográfica” (de *Antología y poemas del suburbio*, OI, p. 41), “Autobiografía” (de *Aconsejo beber hilo*, OI p. 71), con la referencia específica en el título a ese particular subgénero poético que cultivó. En *HDG* y *MVEP* será muy común ir encontrándolas entre sus páginas.

Se observa en sus poemas un desplazamiento de lo elegíaco, del llanto cantado y del egotismo narcisista del sentimiento sublimado hacia lo epistolar, en el sentido más comunicativo del término. Mediante la conversación, que a menudo tiende a especular consigo misma, se supera el dolor por la pérdida:

NOTA A MÍ MISMA

Gloria, no eres un molusco
te puedes desplazar a otro lugar
 más adecuado;
la mancha negra avanza lenta
(a una milla por hora).
Gloria, tú puedes parar al viento,
o usar tus... agallas, hazte pez,
frío pez,
por primera vez.

(HDG, p. 208)

El sujeto polifónico, “heteroglórico”, rompe con el yo monolítico del sujeto confesional romántico y simbolista. “Putas o payasos” (OI, p. 160)¹⁵¹, para eso nació ella, nombres comunes que implican una degradación del yo poético y que sintetizan en este binomio las normas vocativas, el credo poético “glorista” de manera magistral. El poeta (la poeta) se vende, se debe a los demás, ofrece su amor/humor a precio de verso. Doble máscara del mismo gesto, del mismo rostro que cincela estas palabras cargadas de una realidad fragmentaria que se dispersa en unos poemas que recomponen una trayectoria “vitalopoemática” fracturada por la propia revisión especular. Si la metáfora de las “musas ramera” codificada por Lope de Vega en su carta al Duque de Sessa “concentra

¹⁵¹ Tomamos esta autoalusión disyuntiva del poema “Nací para poeta o para muerto” de *Ni tiro, ni veneno, ni navaja* (1965).

la compleja modernidad de la que empezaban a ser partícipes quienes escribían obras de entretenimiento” (García Reidy, 2013: 12), esta complejidad en Fuertes adquiere una nueva dimensión por la identificación del “yo”, poético y autorial, con la “ramera”¹⁵².

En definitiva, la autora se deja vislumbrar en su propio espejo traumático, y, por tanto, la imagen que nos proyecta no es exactamente la suya propia; solo fragmentos que, unidos, nos la muestran a modo de collage que el lector debe recomponer. Ella, que no oculta ser un “ingenio lego”, sabe perfectamente que al lector (y al crítico) causan “desconcierto” sus “¿poemas?”:

PROLOGUILLO

Este libro está escrito día a día,
a ratos perdidos,
a amigos perdidos.
Los poemas (¿son poemas?)
no tienen orden ni concierto,
—sé que a veces desconcierto—
pero están escritos con cierto
amor.

Esto no es un libro, es una mujer.

(HDG, p. 57)

Y la *dispositio* del poemario contradice esta aseveración: sus poemas “Prologuillo” y “Al terminar de leer este libro”, son paratextos poemáticos de la obra donde deja claro que ella es el inicio y el fin, el alfa y el omega de su

¹⁵² Recordemos en este punto el poema titulado escuetamente “YO”:

Yo,
remera de barcas
ramera de hombres
romera de almas
rimera de versos,
Ramona,
pa’ servirles.

(Poeta de guardia, OI, p. 223).

historia. Unos “¿poemas?” que vuelven a recordarnos a aquello que citaba Campoamor con sorna en su *Poética*: “¿Poesía qué es? Ni Dios lo sabe.” (1995: 155)¹⁵³.

Como ya se ha sugerido, la expresa carga autobiográfica llega en Fuertes tras una dilatada carrera literaria, en una especie de momento literario *de senectute*. Y es evidente que la memoria, incluso desde un punto de vista psicoanalítico, recolecta de nuestro recorrido vital la experiencia, tanto la personal como la ajena, y la proyecta de manera transformada... Si a ello le añadimos el tamiz de la pluma, la metamorfosis de los recuerdos se vuelve superlativa.

Recapitulando, es posible afirmar que los poemas denominados “auto(bio)” y de similares intenciones, así como la proliferación del nombre propio y el apellido de la autora, se convierten en un filón para acercarnos a la poesía “para adultos” de Gloria Fuertes. Su “historia” está latiendo a la par que la escribe, inconclusa y abierta como la propia vida; por eso sus “autobios” son latidos de sí misma, que se autoinventa (quizás) para que lleguemos a su imagen más verdadera. Y su nombre, convertido en firma, sella un pacto con el lector al abrirle la puerta de una vida fragmentaria que ha de reconstruir a través de unos versos ingenuos y absurdos solo en apariencia. Por otra parte, no podemos ignorar esa certeza de que somos muchos y discontinuos, pues desde una perspectiva biográfica solo tenemos evocaciones de lo que ha sucedido, nos recordamos en esa circunstancia de manera analéptica, y el poeta

¹⁵³ “En uno de los números del Madrid Cómico, su ingenioso director, el señor don Sinesio Delgado, concluía una graciosa composición, diciendo:

¿Poesía qué es? Ni Dios lo sabe.”

(en este caso) se evoca de manera selectiva en aquella circunstancia (Castilla del Pino, 2001). A ello habría que añadir el hecho de que *HDG* surgió de una especie de diario personal, de sus anotaciones en formas de poema, y que tiene una extraña mezcla entre pulsiones autobiográficas y hechos vitales irrelevantes. La abundancia de “autobios” podría estar relacionada con esa consciencia de lo insustancial, de ser solo una tentativa, y además en forma poemática, lo que la convierte en doblemente sospechosa. Nos encontramos, pues, ante la disolución autobiográfica.

HDG, como muestran estas páginas, es una obra que ha jugado su papel en el ámbito de lo metapoético y las ficciones del yo, pudiéndose aclimatar a esa tendencia que juega con la impostura autobiográfica, la mentira y la verdad poética¹⁵⁴ y cuya estela llegaría hasta poemarios recientes –y considerados esenciales por la crítica– como *Ficciones para una autobiografía* de Ángeles Mora (2015). En sus páginas se admite sin tapujos el carácter fictivo de todo texto que pretenda ser autobiográfico, fusionando en los versos el pasado y el presente con las tintas del yo, donde la ficción, como apunta Rodríguez, “cobra el sentido oblicuo de decir algunas verdades a través de la imagen poética; o mejor, de extraer o atrapar alguna verdad oculta tras la aparente máscara de la ficción poética” (2015: 2), pues no podemos olvidar que poeta y persona son entidades distintas (Carreño, 1982: 16) y la poeta acaba configurando una leyenda (en el sentido de fabulación) de sí misma (Keefe Ugalde, 2020).

¹⁵⁴ Por citar esta tradición de impostura autoral, en la literatura hispánica jugaron con su otredad desde Lope de Vega, pasando por Antonio Machado, Unamuno, Celaya o Félix Grande sería oportuno citar aquí a Carreño, *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea: la persona, la máscara* (1981).

Las palabras de Rodríguez suenan elocuentes al reflexionar sobre las *Ficciones* de Mora¹⁵⁵, pero alumbran también este poemario, pues confirman nuestras intuiciones: las “autobios” de Gloria, como fragmentos de su vida, son las piezas de la construcción poética de una “historia” abierta que no le pertenece, de la que únicamente (como todos) puede ser actante, y a la que solo el cristal de la distancia irónica la convierte en soportable:

EXISTIR

Esto, es Teatro.
Vivir como espectador
es apasionante e interesante,
como protagonista,
¡es acojonante!

¡Ay qué lucha, digo, qué leche!

(*HDG*, p. 121)

III.5.2. La heterodoxia genérica: otra estrategia del *self-fashioning* fortiano

La afortunada acuñación de Greenblatt (1980), muy normalizada en nuestros días por el extraordinario culto a “lo *self*”, nos lleva a otra de las estrategias de (auto)representación autorial que dibuja Fuertes en su obra y que los lectores perciben como “marca de su casa”.

Gloria pergeña en *HDG* un compacto retablo transgenérico, que se resiste a la completa sistematización, marcado en multitud de poemas por la

¹⁵⁵ Aunque excede mis intenciones en este capítulo, no puedo dejar de apuntar la zona común que observo en el poema que abre el libro de Mora, titulado a “A destiempo”, con la conocida “Nota autobiográfica” de Fuertes que cité en otro capítulo de esta tesis. La autora se siente nacida en una especie de gozne temporal (fue un 31 de diciembre), en el quicio del desajuste vital, igual que Gloria, que afirmaba en sus versos haber nacido “a los dos días de edad”, plasmando esa sensación de haber llegado tarde a la vida.

(hiper)brevedad (a menudo fragmentaria), la cual va indisolublemente unida a una determinada cosmovisión, pues Gloria se postula en los márgenes y cincela su obra desde la más absoluta libertad. Lejos de entender esta falta de sistematización, nuevamente, como signo de impericia, podemos inquirir en los porqués de este tipo de escritura “fragmentaria”, sobre la cual se ha ido creando toda una forma específica y sistémica de estudio, llegando en la actualidad a fundar una exclusiva rama de los estudios filológicos: la nanofilología (Ette, 2009 y Rueda, 2017). Aunque esta se decante por el fenómeno narrativo, sus postulados podrían servirnos de observatorio para mirar con otros ojos los versos de Fuertes y nos permitirán escudriñar estas formas poéticas escurridizas, que además aparecen en un compendio cuyo título alude a lo narrativo: “historia”. En este punto, y antes de iniciar un recorrido por los poemas que ilustran este rasgo innegable de *HDG*, no está de más recordar cómo el mestizaje genérico y la ruptura del concepto canónico concepto de obra orgánica y sistematizada se convierten desde el Romanticismo en baluarte defensivo contra las retóricas desgastadas y vacuas. Esta senda seguirá siendo productiva en el discurso de las vanguardias y por algunas individualidades (Darío, Gómez de la Serna o Juan Ramón) que dieron carta de continuidad a ese afán experimental y renovador (Andrés-Suaréz, 2014)¹⁵⁶.

¹⁵⁶ En el breve texto de Andrés-Suaréz, se ofrece una extraordinaria panorámica sobre lo que ella denomina “transversalidad de las formas literarias breves”, explicando los motivos de esa eclosión e hibridismo entre las distintas categorías genéricas y cómo los momentos históricos determinan que surjan unos u otros en para poder descifrar la realidad adecuadamente, pues cada género se encarga de materializarla discursivamente de una forma específica (2014: 3). Aborda, asimismo, las contaminaciones más frecuentes en las formas narrativas, teatrales, descriptivas, poéticas, sentenciosas y populares, ensayísticas y periodísticas, mostrando la propia complejidad de la cuestión con esta mezcla de formas discursivas, genéricas e incluso temáticas para su exposición. En

Para ilustrarlo, hemos ido espigando una serie de poemas que se podrían contrastar con algún género tradicional e identificable, pero que emergen con un alto grado de “contaminación” y apropiación, pues encontramos desde poemas dialogados hasta aquellos que tienen una palmaria filiación con géneros líricos tanto populares como cultos (casida, nana, fandango, endecha o madrigal) pasando por otros de finalidad práctica (desde el telegrama a la receta, la noticia o la encuesta), hasta otros de raigambre religiosa (oración, plegaria, letanía...) o de los denominados géneros jocosos (chiste). La proliferación de géneros discursivos, tanto canónicos como pertenecientes a otras categorías textuales (ámbito religioso, jurídico, periodístico, familiar...), junto con la desestabilización a la que constantemente somete Gloria su discurso poético, nos invita a reflexionar sobre la naturaleza de la obra que se yergue como un macrotexto poético al que constantemente el lector ha de adecuar su mirada para interpretar una nueva codificación poética. Analicemos, pues, algunos poemas que ejemplifiquen la tentativa de construir un repertorio que hemos adjetivado como “transgenérico”, una senda transitada por escritores como Gloria, que continuamente espolea el canon y transgrede sus límites (Torres Nebrera, 1997: 289). Aunque la casuística genérica es diversa y los ejemplos podrían multiplicarse, proponemos un repertorio de sesgo titulólogico, pues es el propio título de los poemas el que comúnmente actúa

el cruce entre narración y poesía es, quizás, donde podamos ubicar los textos fortianos. Ella aduce el ejemplo de Andrés Neuman, paradigma del escritor que ha cultivado los géneros breves de diferente índole y “cuyos microrrelatos se mezclan con el poema en prosa, la reflexión breve, el diario íntimo y, en casos extremos, adoptan incluso la forma poética (2014: 6). Es interesante resaltar cómo este autor, al que Andrés-Suárez recurre para exponer esta visión de la fragmentación y despiece de los géneros como rasgo de la literatura en la actualidad, conectada con las nuevas tecnologías y la inmediatez, y por supuesto, con una “ambición renovadora” y “experimentalista”, escribió sus textos dos décadas después de Gloria (2014: 11).

tanto como designador del género del que se apropia como a modo de núcleo connotativo que recibe el lector antes de encarar el poema.

Por ejemplo, la elección de la “casida” (de ecos arabigoandaluces y lorquianos)¹⁵⁷ y amén de los evidentes efectos paronomásticos con “casada”, imprime al texto una previa mirada nostálgica que proféticamente se cumplirá en la desolación vital de la mujer derrotada por el desencanto y la obligación de una vida marital muerta y cuajada de los imperativos del desamor:

CASIDA A UNA CASADA

Mujer casada,
cansada
por el “ponte, venga, vamos, quiero”.

Mujer casada,
desenamorada
por el “ponte, venga, vamos, quiero”.

Mujer casada,
desilusionada
por el “ponte, venga, vamos, quiero”.

Mujer casada,
cascada,
en cascada tu pelo sobre el seno.
–Los sauces con ser sauces
no dan tal sensación de desconsuelo–.

Mujer casada,
sola
en cueros,
cual la mar en galerna sedienta de ternura
golpeada por el oleaje
del “ponte, venga, vamos, quiero”.

(HDG, p. 69)

¹⁵⁷ Recordemos la “Casida de la mujer tendida” y la “Casida de la mujer dorada”, teñidas de tristeza y lágrimas.

De nuevo, Gloria acude a la simpleza del título genérico para ofrecer sus personales textos de inspiración popular. La huella de Campoamor y de Antonio Machado se mezcla con la propia estela en que se inscriben estos textos vinculados también a los palos del flamenco y que la insertan en la compleja tradición de autores que han cultivado los géneros populares alejados de la anonimidad original que los caracterizaba. En esta “coplilla” –con estructura métrica de cuarteta– se equilibran la amenaza y los malos augurios al posible receptor real del texto, en una suerte de ambigüedad que toca al propio lector, que también queda sentenciado:

COPLILLA

Ha de dolerte algún día
lo que le suele doler
al que mata una alegría
aunque sea sin querer.

(*HDG*, p. 256)

En el fandango que sigue –dispuesto en forma de cuarteta de romance con la particularidad de la consonancia– se decanta por un tema de hondas raíces en nuestra historia literaria (desde la Edad Media hasta el *Rol de Cornudos* de su amigo Cela¹⁵⁸), con la utilidad del consejo para sobrellevar la carga de la situación, y por supuesto, con ausencia total de referencias al género:

¹⁵⁸ La antología preparada por Gutiérrez Carbajo (*Cornudos y cabrones en la literatura española*, Castalia, 2020) da fe de la riqueza de tan peliaguda cuestión.

FANDANGO

En esto de los cuernos,
hacerse el loco
es la única manera
de no volverse loco.

(*HDG*, p. 274)

Cuestión que vuelve a asomar en este “anuario” castrado de meses, en el que repasa su estado sentimental cuajado de dudas e imposturas, en el que los “arbustos” aluden metafóricamente tanto a esa maraña que envuelve al sujeto poético como a las simbólicas protuberancias que –como el hígado de Prometeo– vuelven a nacer con empeño:

ANUARIO

En octubre
(duda cubre).
En diciembre,
vuelve a quererme
(yo tampoco).
En febrero,
vuelve loco
(yo tampoco).
En abril,
mentiras mil.
Por agosto
y con el frío
(no me fío).

No me fío
vas y vienes,
y yo sierra
que te sierra
los arbustos
de mis sienas.

(*HDG*, p. 329)

También ofrece sus singulares noticias, como esta en cuyo título apunta tanto a su particularidad de género periodístico como a la sección –que inventa *ex profeso*–, pensando probablemente en su estado emocional. De hecho, como en tantos otros versos, ella adquiere un papel protagónico y muestra su tenacidad ante la catástrofe. La cascada de comas de los cuatro últimos versos, y aunque en una primera lectura se nos antoje como un atentado gramatical, nos sugiere la sensación de un aliento entrecortado emergiendo entre sus escombros emocionales, metonímicamente representados en la referencia a su domicilio real:

NOTICIAS - SUCESOS S.O.S.

El suelo ha cedido.
¡Se hunde la Plaza de San Marcos!
El suelo ha cedido también
en Alberto Alcocer.
A pesar,
salió,
con vida,
Gloria Fuertes.

(HDG, p. 147)

Gloria profesaba una religiosidad de andar por casa, que la lleva, como ya hemos podido comprobar, a humanizar a Dios y a divinizar las criaturas. Así, y puesto que se siente en deuda con la luna, acude a la letanía para extenderle su personal homenaje. La letanía, con sus ecos de adoración y gratitud propia del culto judío y cristiano, pero también como retahíla y acumulación de atributos, también ha sido cultivada por autores como Rubén Darío en la “Letanía de Nuestro Señor Don Quijote”, la “Letanía de la noche” de Emilio Prados o las “Letanías de la tierra muerta” de Alfonsina Storni. En esta, en forma de misiva,

resuena la lunática autora infantil, y en ella se mezclan la descripción metafórica, el apóstrofe, el arrepentimiento y la deprecación:

LETANÍA/CARTA A LA LUNA

Luna paliducha
hija de la noche
candil de desvelados
flor de luz.
A tu tallo rogamos
los nocturnos llorantes
desamados constantes
los hijos de la luz.
¡Oh diosa odiosa
para los nerviosos,
adorable camelia
para nos!
Yo tenía una deuda
contigo luna hermana,
jamás te escribí un verso,
nunca reparé en ti
(tenemos otras cosas
que cantar los poetas),
así en la tierra
como en el añil.

Pero tú puedes luna
(porque tienes poderes)
lánzanos tu energía
tus rayos de alcanfor,
sé para los sufrientes
pastilla de amoníaco
hechiza a los insomnes
lunáticos de amor.

(*HDG*, p. 206)

Otras hormas de las que se apropia se alejan de lo que pueda ser considerado de alguna u otra forma un cauce genérico o asimilable a alguno de ellos. Así, convierte en género poético otros tipos de textos muy alejados de la literatura en su sentido más estricto, metamorfoseando en poesía desde una

lacónica definición (“Un día más ya es un milagro”, *HDG*, p. 222) hasta una octavilla, textos de índole instructiva como la receta u otros odres textuales más lúdicos, como el pasatiempo o el chiste.

Por ejemplo, el lector sabe que las pintadas son grafitis verbales que suelen contener un mensaje de contenido político, ideológico o social. Las de Gloria siguen el rumbo de estas expresiones espontáneas y anónimas que empezaron a proliferar como vehículos gráficos del descontento durante la dictadura, apadrinadas por los movimientos estudiantiles a partir de mayo del 68, y que se multiplicaron por las calles del Madrid de la “movida” en los 80, y que, como otros esquemas retóricos, “han mostrado su eficacia en plena vía pública, lugar de confluencia transitoria de todos los individuos y capas sociales” (Schopf, 2012: 16). Advertimos aquí, una vez más, la anticipación de Gloria en el cultivo de prácticas que más adelante se alzarán como baluartes contemporáneos de la poesía, en cierto modo acorde con lo que se ha formalizado como “poesía no lírica” y que encuentra en el espacio público un lugar para la subversión y el disenso (Cid y Lourido, 2015: 12). Así, las “acciones poéticas” que consisten en pintar las paredes con poesía, aparecen aquí sugeridas desde la propia página del libro. En la primera de ellas, acude al sarcasmo y, nuevamente, al humor grotesco para la denuncia, y las siguientes las resuelve con su talante proverbial:

PINTADA DE MENDIGO

Le pido ayuda o limosna,
porque lo necesito y por la pierna.

(*HDG*, p. 328)

PINTADA

La rabia nunca es mejor que la lepra.

(*HDG.* p. 350)

PINTADA

El final,
no se sabe hasta el final.
(*HDG.* p. 355)

En conjunción con la finalidad de estas pintadas, su “octavilla” (en el sentido de soporte de mensajes propagandísticos del tamaño de la octava parte de un pliego de papel y no como molde métrico) está concebida como estas hojas volantes que buscan una rápida efectividad en el receptor y que se habían convertido en emblema de la propaganda clandestina. Aquí vuelven a concitarse diversos niveles de transgresión: los potenciales lectores son enfermos mentales que deben burlar a su cuidadora (religiosa) para llevar a cabo una función. Una vez más, el humor se convierte en Gloria en la vía más idónea para catalizar el encierro, la soledad, la enfermedad¹⁶⁰:

OCTAVILLA

Amigos de la sala trece
del psiquiátrico pabellón:
Esta noche cuando dormite la monja
haremos la función.

(*HDG.* p. 225)

¹⁶⁰ No es descartable el peso que pudo tener en la composición de esta situación el impacto del montaje de *Marat-Sade* por Adolfo Marsillach en el Teatro Español en 1968, adaptación de la obra de Peter Weiss en que el marqués de Sade dirige a los enfermos mentales del hospital de Charenton para una representación de la muerte de Marat a manos de Charlotte Corday. Tanto su clave antiautoritaria, en un año tan simbólico, como su revolucionaria propuesta escénica la convirtieron en una referencia de amplia repercusión.

Junto con el humor, el desamor es otra de las claves del poemario que aparece documentada en este inventario de píldoras genéricas. En las siguientes, la palabra poética de Gloria vuelve a su raíz más lúdica, contorsionando la lengua más allá de lo gramaticalmente aceptado y acudiendo a un lenguaje hiperbólico y grotesco que evidencia el horror de lo cotidiano, desembocando en un *non sequitur* descorazonador:

RECETAS PARA NO VOLVERSE LOCO

Tener pelagra,
tener desahucio,
beber ginebra (un litro al día),
comer sólo caviar,
no comer nada.
Tener tres suegras,
tener butacas que hablan,
comer sesos de gato,
amar y no ser amado.

(HDG, p. 277)

La poesía, como apunta en su “Juramento”, vuelve a ser la salvación de la locura cotidiana y del amor *in absentia*:

JURAMENTO

Yo creyente de a pie,
juro por mi honor,
que me salva la poesía,
del desamor.

(HDG, p. 319)

Finalmente, rescatamos dos textos en los que desde el título se sugiere su carácter esencialmente lúdico y que comparten ciertos rasgos coloquializadores que conectan abiertamente con el lector, invitándolo al juego. El primero se nos muestra como una “autobio” formulada al modo de una adivinanza:

PASATIEMPO

Aprendí a leer en la “mili”
y empecé a escribir cartas de amor a los trece años.
Gozar, gocé tarde.
He sido cinco veces feliz
(no es alarde).

En estos versos sólo hay una mentira.
¿Sabéis cuál es?

(HDG, p. 340)

El “chiste” –más allá de resonancias freudianas– se define como la manifestación verbal de lo cómico que encuentra relaciones insospechadas entre lo disímil (Martín Casamitjana, 1996: 37), y sirve en este caso al interés metapoético de la autora a través del fingido diálogo en que el poeta queda cosificado mediante la analogía con las gafas, bajándolo de nuevo del parnaso:

CHISTE

–¿Para qué sirve un poeta?
–El poeta tiene que ver con el verbo *ver*,
con el verbo *sentir* y con el verbo *escribir*.
El poeta sirve... como unas gafas,
para que *veas*, hijo mío, para que veas.

(HDG, p, 274)

Siguiendo con los maridajes genéricos, el que se activa a partir de la inclusión de ficciones “miniaturizadas” es, a nuestro juicio, uno de los más notorios. La *Historia* es un libro de versos, pero no es lírica todo lo que reluce en sus páginas, y el propio título “historia” esconde su as narrativo también encapsulado en muchos de estos poemas. Así, podríamos decir que adoptan la

forma de los “microrrelatos”¹⁶¹ en muchos casos, revelando también esa faceta de la Gloria autora (y narradora en los medios) de cuentos infantiles. Leamos algunos ejemplos:

SUCESO

El bellissimo delincuente
adolescente,
no murió de repente.
...Por el bolsillo de la chaqueta
asomaban
unos billetes ensangrentados.

(HDG, p. 217)

En algunos de estos ejemplos se advierte lo que Bakucz (2015) denomina “textos de reescritura palimpséstica”: la elección de una historia conocida provoca un giro inesperado en la reescritura de la narración original, que actúa como sustrato canonizado y que acaba subvertido, alterando el horizonte de expectativas del lector:

FINAL DEL CUENTO

Final del cuento:
...y colorín colorado,
la gallina de los huevos de oro,
se convirtió en gallo.

(HDG, p. 167)

Esta nueva lectura de la fábula de raigambre esópica, por el protagonismo animal¹⁶², es todo un canto a lo transgenérico (aquí en sentido sexual), que tanto preocupaba a Fuertes¹⁶³.

¹⁶¹ Siguiendo las indicaciones de Irene Andres-Suárez en su obra *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*. (2010), hacemos uso de esa nomenclatura para un modelo genérico ya canonizado y que ha recibido una extensa e intensa atención por parte de la crítica.

La transgresión y la desestabilización de lo normativo que se producen en estas breves incursiones cuentísticas –y que quizás no tuvieran cabida en sus libros infantiles– se asoman sin pudor a través de estos breves relatos micropoemáticos:

POEMA PARA NIÑOS ADÚLTEROS

No creer¹⁶⁴ todo lo que os digan,
el lobo no es tan malo como Caperucita.

(HDG, p. 65)

En este último caso que analizaremos la historia se incrusta en nuevo marco ficcional (Backuz, 2015: 69), produciéndose una saturación del código original, pues tanto las parejas bíblicas explícitas (Adán y Eva) como las sugeridas (Caín y Abel) se cargan de nuevas connotaciones, que abarcan desde el “cainismo” (con el recuerdo de la guerra civil), pasando por el tópico áureo del *theatrum mundi* (marioneta, títeres y el actualizado “robot”), hasta una crítica a la hierática sociedad de posguerra y a los roles hombre/mujer, la deshumanización y el adocenamiento¹⁶⁵:

¹⁶² No es necesario resaltar el papel de este tipo de fábulas, actualizadas por La Fontaine y Samaniego, en el catálogo de lecturas infantiles en la escuela franquista.

¹⁶³ Muestra de ello, es el poema titulado “Mis amigos los hombres (Con comprensión y ternura)” (HDG, pp. 354-355).

¹⁶⁴ Aunque a primera vista pueda considerarse un error gramatical de los muchos que se podrían encontrar en sus versos (por ejemplo, en el uso de las comas), en este caso consideramos que el uso del infinitivo es correcto porque está imitando un lenguaje exhortativo, propio de una advertencia, unas instrucciones o indicaciones que suelen aparecer en espacios públicos, para recomendar, aconsejar o prohibir (<https://www.rae.es/espanol-al-dia/infinitivo-por-imperativo>), lenguaje coercitivo con el que Gloria estaba más que familiarizada.

¹⁶⁵ Elena Castro utiliza este poema para fundamentar su visión *queer* de la autora, pues “al cuestionar la legitimidad del discurso heteronormativo, en este caso alterándolo mediante la parodia, Gloria Fuertes consigue dar voz a lo silenciado y proponer un discurso perverso, raro, desviado, un discurso lesbiano *queer*” (2014: 53). Aunque enriquece el horizonte crítico, quizás esta visión ensombrezca o ignore la fuerte carga existencialista que subyace en estos versos y la deconstrucción del relato bíblico.

LA MARIONETA Y EL ROBOT (Cuento)

La marioneta y el robot
formaban la clásica pareja,
ella inculta, pueblerina,
cálida, inexperta.
Él, culto, técnico, científico, frío.
La marioneta y el robot se casaron
y tuvieron dos títeres.
Les pusieron de nombre Adán y Eva,
y vuelta a empezar.

(HDG, p. 327)

Si un microrrelato cabalga sobre la brevedad y la narratividad (Andrés-Suárez, 2010), considero que los textos seleccionados se ajustan a ambos estribos. Y no es nuestro caballo de batalla (¿narrativa poética o prosa lírica?¹⁶⁶), pues solo nos hacemos eco de ambas posturas y de lo desapercibidos que pasan estos breves cuentos de Fuertes en verso para cualquier antólogo o estudioso de este género. Hibridación, rupturas, fronteras movedizas... perlas no cultivadas. Género esencialmente proteico este de los microrrelatos, que dejan al lector estupefacto tras un final sorprendente:

LAS MÁQUINAS

... La siniestra oficina
se humanizaba por las noches
se oía un leve teclado.
Las máquinas se escribían
–unas a las otras–
cartas de amor.

(HDG, p. 78)

¹⁶⁶ Para indagar sobre los orígenes del poema en prosa y el microrrelato (concretamente en el ámbito hispanoamericano), remito a la tesis de Fonseca Góngora (2017). Especialmente interesante para nuestro estudio es el epígrafe titulado “Poema en prosa que cuenta, microrrelato que canta” (2017: 269). Nos trae a la memoria la tendencia al canto y al cuento de la poesía fortiana, que tiende lazos con ambos géneros.

Como conclusión, podemos afirmar que el discurso de lo fragmentario que venimos advirtiendo tanto en los posicionamientos del sujeto poético (Mora, 2016: 127) como en lo transgenérico, es una de las marcas de la posmodernidad: la desintegración, el yo de múltiples caras, baciyélmico, estratificado, distanciado de sí mismo, líquido (Bauman). El yo poético fortiano esparce sus cenizas y nubla la vista al lector común, que puede llegar a ignorar su juego y sus ficciones que aparecen enmarcadas en una continua transgresión a las hormas genéricas, que Gloria hace estallar; como sugiere Le Bigot,

La contraposición de elementos anecdóticos con tradiciones literarias de más alto vuelo acaba por definir una línea de conducta para la creación que se abre al mundo de la posmodernidad, en el que las fronteras genéricas son más que porosas; asistimos en la literatura en general a una forma de hibridación de los géneros en conformidad con la percepción del mundo que el escritor intenta comunicar (2014: 123).

Lo paródico nuevamente conecta con esta personal reterritorialización de los géneros, transmutándolos en altavoces para otros fines diferentes para los que fueron ideados¹⁶⁷. Por ello, ambas arquitecturas poéticas, sujeto lírico y paradigmas genéricos, se alzan como elementos sugerentes y valiosos que hacen de *HDG* un libro único, sin estigmas.

¹⁶⁷ En esta senda de la subversión genérica camina también Ángel González, por ejemplo, en su "Inventario de lugares propicios al amor" (*Tratado de urbanismo*: 1967) y en poemarios como *Prosemas o menos* (1985).

CAPÍTULO IV.

HACIA *OTRA* GENEALOGÍA, HACIA *OTRA* VOZ

IV.1. Una tradición poética “menor” cifrada en Fuertes: del prosaísmo de Campoamor a la poesía de la experiencia

Cabe considerar que, si los poetas asumidos por la historia de la literatura como “de la experiencia” asumen a los de la Escuela de Barcelona (amén de Ángel González) como ineludibles maestros y estos fueron la bandera de la Colección Colliure (en la que se incluyó a Fuertes), es reseñable que no hayamos encontrado –de momento– una expresa filiación crítica de la poeta con aquella tendencia que hacía gala de su lenguaje conversacional y escritura de “experiencias” poéticas y no sentimentales. Los hallazgos poéticos de *HDG* fueron previos a esa “nueva sentimentalidad” y sus poéticas hilan de manera invisible gran parte del ideario que defiende. Pero ¿qué ocurría por aquel 1980 cuando se publicó *HDG*?, ¿qué podemos aportar al respecto?

GRACIAS, AMOR

Gracias, amor,
por tu imbécil comportamiento
me hiciste saber que no era verdad eso de
“poesía eres tú”.
¡Poesía soy yo!

(*HDG*, p. 71)

Estos versos fueron escritos por Gloria a finales de los 70 (suponemos) y se incluyeron en *HDG*. Tres años después de su aparición, se publicó como una revolución crítica y poética en el diario *El País* el manifiesto poético que aparecería canonizado en un volumen firmado por Egea, Salvador y García Montero (1983), que urdía sus mimbres con las teorías del ficticio Mairena y

Gil de Biedma, demandando la necesidad de «una nueva sentimentalidad» para una nueva poesía más acorde con los tiempos que habían empezado a correr:

Poeta y lector se reconfortan llorando la resaca de sus propias lágrimas, sin atreverse a poner en duda los poemas, evidentes y fieles, como hermosos actos de complicidad. Y eso siempre da resultado (o al menos así nos lo enseñaron), porque cuando alguien hace referencia a la poesía, alguien se pone a hablar de sí mismo. ¿Y tú me lo preguntas? Poesía soy yo. Es la verdadera respuesta que ha permanecido latente en la historia de nuestra literatura; lo demás nos lo han repetido con demasiada frecuencia: la poesía es confesión directa de los agobiados sentimientos, expresión literal de las esencias más ocultas del sujeto¹⁶⁸.

Estas palabras están desconectadas (en apariencia) de uno de los pilares sobre los que se ha estudiado siempre la obra de Gloria, pues siempre ha hecho gala de su “yoísmo” y se ha considerado el “autobiografismo” como algo esencial para entender su poética. En el contexto poético de principios de los 80 en que se publicó *HDG* y, según García Montero, “pesaban todavía el culturalismo novísimo y la extravagancia como norma de calidad, combatida en mi entorno por los poetas de compromiso social más panfletario” (2005: 16), Gloria no cuadra en ninguna de las dos apreciaciones (ni social-panfletaria ni mucho menos veneciana), y, en cambio, sí se advierte en su poesía una sintonía con estos “nuevos” presupuestos poéticos, en los que ella habitaba sin credenciales. De hecho, los poetas de la experiencia bordaron su bandera mediante los hilos que urden el compromiso individual con el compromiso ético universal, sin disociar traumáticamente sujeto y discurso, historia y momento histórico, y todo ello modelado “a través de un lenguaje matizado, riguroso, pero que no llega a considerarse a sí mismo como un idioma diferente al de la

¹⁶⁸ https://elpais.com/diario/1983/01/08/opinion/410828412_850215.html

sociedad en la que vive” (García Montero, 2005: 18). Y es en esta última afirmación donde la obra poética de Gloria adquiere una dimensión realmente extraordinaria.

Para empezar, el hecho de que ella misma se identifique con el sujeto poético sentimental de manera franca y expresa no implica una verdad estrictamente referencial, en el sentido estrecho de lo autobiográfico. Así, su yo poético, identificado frecuentemente con ella misma a través de su propia nombradía, no es más que un *alter ego* consciente, una máscara poética que urde su mentira con las telas de su nombre y otros datos reales que va diseminando en sus poemas. Ese “yo” con el que iguala el concepto “poesía” no es más que una ecuación que apuntala el alejamiento del “yo” confesional. Los poetas de la experiencia lo constatarían y lo dejarían palmariamente explicado de una manera más intelectual y duradera, y, conscientes de su relevancia para la posteridad, se manifestaron a través de un periódico generalista de máxima difusión. Asimismo, versos como “Esto no es un libro, es una mujer” (HDG, p. 57) nos llevan a los de García Montero: “Recuerda que yo existo porque existe este libro” (2008: 152) o “Estoy por afirmar/ que ahora vivo en un libro de poemas” (2008: 401).

Uno de los pilares más sólidos donde circunscribir la poesía de Fuertes, como se ha ido revelando en los epígrafes previos, ha sido la certeza de que existe una conexión inequívoca con una tradición del prosaísmo, de los “tonos menores”, inaugurada por Ramón de Campoamor¹⁶⁹ y sus aportaciones

¹⁶⁹ Campoamor peregrina a lo largo de todo el siglo XIX entre el gusto por la literatura y el coqueteo con las ciencias y la filosofía, sin olvidar su vida de hombre público de prestigio que se gana con solvencia la vida. A pesar de las críticas que recibió (y que le dolían), muy semejantes a las que recibe

exegéticas. Dicho vínculo, además, enriquece nuevamente la perspectiva con la que abordar la poesía de Fuertes, pues la hermanarían con un nutrido grupo de poetas de primer orden, a muchos de los cuales se les ha otorgado el valor de oxigenar la poesía española después del raquítico panorama que dejaron en herencia los primeros años del franquismo y cuyo origen en nuestras letras podría partir de la renovación que llevó a cabo Campoamor.

A través de las "poéticas" que despliega Gloria, en su obra podemos comprobar que la poesía de la experiencia, que se fraguó a principios de los 80, no constituyó ninguna escuela novedosa para ella, pues sus líneas programáticas estaban ya dibujadas o sugeridas en su poética personal. Así, y siguiendo las apreciaciones de Roso (1984), la poesía concebida como un ejercicio consciente sobre la propia poesía (ello conecta con las múltiples "poéticas" que Gloria incluye en su obra), o el poema como un artificio convencional, que se compone según unas reglas y trata de experiencias comunes contadas con el lenguaje utilizado por los hablantes de la comunidad (uno de los rasgos esenciales de Fuertes, como hemos visto), frente a la originalidad, la personalidad (si hay algo que ella derrocha es "personalidad",

ahora, fue muy leído y (re)editado, pues su poesía discurría por unos cauces de recepción que llegaban a un amplio público, esencialmente femenino (colecciones de poesía popular, tarjetas postales, libros de texto y, por supuesto, la prensa) quien digería con facilidad y sin pecado los sentimientos asexuados e inocuos de esa mesocracia de la cual él se erigía como prestigiado portavoz. La obra de Campoamor, por tanto, es inseparable de la relación que establece el autor con contexto social marcado por el ascenso de la clase media y las convenciones cristalizadas de la burguesía. Desde un punto de vista sociológico y pragmático, es destacable que el público de su poesía fuera el (emergente) mercado femenino, cuyo éxito dependió también del modo de edición (por entregas, como las novelas) o de que sus obras teatrales no tuvieran éxito, en comparación con las numerosas ediciones de sus "doloras". A pesar de su ínclita ubicación en la tupida red sociotópica de la época (ateneos, academias, lecturas, condecoraciones...), Campoamor renunció a los laureles que le tentaban desde las diversas atalayas políticas como reconocimiento a su intensa labor literaria y cultural. Como testamento, y con un indudable gesto moderno que nos recuerda a lo que hoy denominamos *copyleft*, permitió que sus obras se reimprimieran libremente, lo que no solo le aseguró la gloria ante el aluvión de poetas que crecía a su alrededor, sino que lo encumbró por su humilde proceder ante la potencial masa lectora.

por ello se hace tan difícil catalogarla). Frente al principio de verdad, verosimilitud; frente al concepto de expresión, representación (sus juegos con el lector, utilizando su propia biografía y nombre como recurso de verosimilitud al crear un personaje poético con certeras analogías pero sin ser ella). Frente al compromiso, responsabilidad; en Gloria la responsabilidad se funde con el compromiso, entendido como una postura ética ante la realidad y la sociedad, pues su poesía, sin ser exclusivamente "social", en el sentido que otorga la historia literaria, es profundamente comprometida. Frente a la idea de inutilidad de la poesía, concebida como la construcción de una personalidad extravagante o de un lenguaje ampuloso, una poesía necesariamente útil para los tiempos que corren: que hable de la realidad, que nombre el mundo de las experiencias comunes, que es el mundo de las experiencias personales, y que sitúe al lector en el terreno de la complicidad (para Gloria la poesía nacía de esa pulsión, pues sirve "como unas gafas": para ver la realidad). Este discurso demanda (y crea) un nuevo tipo de lector, el lector cómplice, consciente del carácter ficticio del discurso poético (todo lo anterior queda refrendado por esta necesidad, un lector activo que sepa "leer" la propuesta del poeta). Asimismo, Roso propone una nómina de poetas con los que conectan los autores en torno a García Montero (Jaime Gil de Biedma, José Hierro, Ángel González, Blas de Otero, los Machado...). La relación de estos poetas con el discurso de Fuertes y, a su vez, con la regeneración del lenguaje que formuló Campoamor estamos comprobando que es (casi) indiscutible. Finalmente, hemos encontrado una apreciación, que parece que no casa con la idea que

defendemos, y que demuestra que la lectura que hizo García Montero de Campoamor no es la más acertada.

A Luis García Montero le interesa subrayar, sobre todo, su distanciamiento del esteticismo, su esfuerzo por encontrar un territorio entre subjetividad y objetividad, su actitud ética, el carácter cordial de su poesía; la ejemplaridad, en suma, de una trayectoria poética e intelectual (...), recuperando, con Unamuno, el camino iniciado por Espronceda en *El diablo mundo* y que parecía haberse estancado con Campoamor (Roso, 1984: 41).

Y para cimentar y culminar estas reflexiones, nos remitimos a un curioso hallazgo con el que nos cruzamos en los comienzos de esta investigación. En el “Prólogo” de la edición de las *Rimas* de Bécquer realizada por Luis García Montero (2001), el poeta y crítico granadino intenta corroborar y afianzar su teoría sobre el indudable valor de las composiciones becquerianas como pórtico de la modernidad y prototipo de un “sujeto escindido” que pugna en sus versos por superar dicha disensión mediante el diálogo y el conocimiento íntimo y simbólico. García Montero se afana en demostrar que ni Campoamor ni otros poetas de su estirpe y tiempo llegan donde Bécquer: a una reflexión sobre el propio sujeto y su sentimentalidad proyectada en un lenguaje consciente y adecuado que lucha por autodefinirse frente a la página. Así, las palabras del propio García Montero muestran esa fisura en la configuración de “otro” yo poético:

A Campoamor se le echa encima la Historia, y en la edición de la *Poética* de 1890 añade un capítulo titulado “El género subjetivo”, en el que pretende afianzar su postura. Rechaza la belleza sin espíritu y filosofía, pero también le parece peligroso cierto espiritualismo. Y al llegar a este punto, para ser completamente imparcial, no quiero dejar de condenar un cierto pseudotranscendentalismo patológico que han inventado algunos imitadores de Heine y que consiste en un subjetivismo sin objeto,

en un histerismo soñador que crea un género nervioso asexual, amorfo y maricón, que muchos llaman *subjetivismo* y que no sugiere nada (2001: 98-99).

Su subconsciente y su propia ideología lo traicionan, y construye su torreón de la “épica de la intimidad” sobre los ladrillos de una subjetividad que parece no ser el objeto de Campoamor. La poesía, según Montero, ya no puede abordar temas elevados y se desplaza a los territorios de lo íntimo. Así “el himno gigante y extraño” hace referencia a ese concepto de sublimación del propio “yo” y su esfuerzo por encontrar un correlato poético adecuado. Habría que matizar, no obstante, esta apreciación si tenemos en cuenta la teoría de Silver (1996: 113) sobre el romanticismo español, según la cual Bécquer constituiría un ejemplo más de un romanticismo nacional-conservador y no de un auténtico “alto” romanticismo. Comprobemos ahora lo que dice realmente Campoamor en su *Poética* de 1890¹⁷⁰: “(...) que crea un género nervioso asexual, amorfo y maricón que muchos llaman *sujestivo*, y que no sugiere nada”. Este capítulo 4. titulado “El género *sujestivo*”, tal y como hemos constatado, no existía en la edición de 1883 (después de “El arte trascendental” (3), epígrafe final del capítulo VIII, se pasa al IX). La edición que manejamos de García Martín afirma haber seguido la de Felipe González Rojas (1902), que ha tomado como base a su vez la de Valencia de 1890, modernizando la puntuación y la ortografía (García Martín, 1995: 27). Nos ha resultado llamativo cómo esta

¹⁷⁰ Es llamativo que en un estudio tan exhaustivo como el que realiza Micó (2009) no indique expresamente la *Poética* de Campoamor como uno de los textos esenciales para entender la evolución de las formas poéticas en España entre los autores consignados del siglo XIX (Espronceda, Bécquer, Rosalía de Castro y Zorrilla). Simplemente recoge la referencia al estudio de Gaos en el epígrafe OTROS AUTORES DEL XIX: Busquets [1989], Díez Taboada [1958], Gaos [1955], Tamayo [1945]. Tampoco hace referencia a la edición actualizada de García Martín (1995).

edición, a pesar de añadir el capítulo 4, ofrece una especie de texto pulido (omite, por ejemplo, la palabra “maricón”), transcribiendo así el texto de Campoamor de 1890: “(...) que crea un género nervioso asexual, amorfo y que muchos llaman sugestivo y que no sujiere nada”. Ni en la edición que dice haber manejado Montero (1890) ni en la actualizada de García Martín aparece ningún atisbo de la palabra “subjetivo”.

¿Qué inferimos de ella y cuáles podrían ser las tentativas de interpretación de García Montero? En primer lugar, esta problemática comienza siendo parte de la más pura filología, pues no podemos obviar que un copista puede errar en su labor por diversos motivos (por adición, por omisión, por alteración del orden, por sustitución...). Creemos que este error de transcripción textual estaría emparentado con lo que se denomina “sustitución por trivialización” (Blecua, 1983), es decir, se ha realizado una *lectio facillior* de la palabra “sujestividad”, promovida por la grafía de la época y la paronimia de ambos significantes, que ha llevado al crítico (y poeta en disputa por el campo literario) a leer un concepto bien diferente y con otras implicaciones, pues no ha dudado en trastocarlo por “subjetividad”.

Es obvio que existe un abismo entre un concepto y otro, y la manipulación en este caso es más que evidente. El autor ha sido traicionado por su propio interés interpretativo de “lo sugestivo” a favor de “lo subjetivo”, tanto, que le ha llevado a deturpar el texto original. Y, sea cual fuere el motivo, creo que suscita un debate muy interesante que nos conduce al epicentro de nuestro objetivo: sondear la genealogía de esa otra voz, que no está basada en la subjetividad, sino en la *sugestividad*, como escribió originariamente

Campoamor, quizás apuntando al *sympathos* con un lector activo y cómplice en el que se presupone y del que se exige una adecuada competencia estética, pues “en poesía, no importa tanto lo que se dice como lo que se quiere decir (...) y el que no sepa leer lo escrito entre renglones, que arroje el libro” (Campoamor, 1995: 136). Las teorías poéticas del ovetense, a pesar de que en la práctica no surtieron siempre los frutos deseados, suponen un paso decisivo en el despojamiento de los excesos verbales románticos y el progresivo acercamiento de la lírica a unos cauces temáticos y formales que vislumbran, indudablemente, una vía hacia la modernidad, pues funda una tradición distinta a la del idealismo y el subjetivismo romántico. Y esa es la línea que cruza Campoamor, pese a la pesadez evidente de su factura versal. Frente a la desmesura del alma (el *ego* y lo trascendente), él se sitúa ante el mundo con la conciencia de que se ha de superar el sentimentalismo y desbancar el oropel melifluido de la retórica del verso romántico. Entre las ruinas de un romanticismo no cumplido, pugna por una poesía que se viste de calle, huye de los peligros suicidas y se instala cómodamente entre los banales amoríos de salón. El prosaísmo, no solo de forma, sino de fondo, emerge como la seña de identidad de las nuevas relaciones sentimentales, pues también la filografía comienza a desprenderse de todo patetismo. La mujer ya no es el médium entre el poeta y lo desconocido, la que le abre las puertas de misterios insondables y le confiere unidad al universo. En su lugar, el progreso se va instituyendo como el asidero de una nueva y fulgurante realidad, lo que produce una evidente renovación en la literatura¹⁷¹. Así, en una época en que “los viejos dioses del

¹⁷¹ La opinión de que la poesía, más que llamada a desaparecer, recibe un nuevo impulso es una idea

humanismo renacentista caen de su pedestal para ser sustituidos por los motores, nuevos ídolos del mundo tecnificado” (Cano Ballesta, 1999: 15), la impronta de lo tecnológico funda una nueva retórica que también tocará la poesía de Campoamor. El vértigo del vapor, de las máquinas y de la electricidad serán los nuevos aliados de esta poesía que canta la progresiva tecnificación de la realidad. A consecuencia de ello, se avivaron una serie de miedos frente a la posibilidad de que ese mundo bárbaro y metálico hiciera desaparecer el fulgor de lo poético, y surgieron otras polémicas que cuestionaban el valor de la poesía y elementos como la métrica y el ritmo frente a la prosa.

Campoamor abandera, pues, una nueva forma de afrontar el fenómeno lírico que comúnmente ha sido obviada en los estudios críticos, debido a la innegable y sólida impronta de las *Rimas* de Bécquer, de quien casi nadie duda (excepto voces críticas como Silver) que constituye el gran eslabón, después de Góngora, que conduce a la modernidad de la lírica. En este sentido, la poesía de Ramón de Campoamor tiene bastante que aportar, por mucho que al lector posmoderno le parezca un amasijo de ripios más o menos bien articulados y un conjunto, si se mira con atención, de refinados e hipotéticos paratextos poéticos o de epigramas de salón de té. La tentativa del poeta asturiano fue mostrar la posibilidad de que la poesía podía ser “prosaica”, lo que también fue el epicentro de duras críticas: “vulgar”, “prosaico”, antipoético”..., sin contar con adjetivos como “cursi” o “anacrónico”. En su *prosaísmo*, precisamente, se encuentra la semilla que germinará de manera definitiva en algunas de nuestras voces líricas más queridas y reputadas.

defendida por el escritor y periodista Ángel Lasso de la Vega: “La poesía, ¿es impropia de los tiempos modernos?, *La ilustración Española y Americana*. 8 de enero de 1892.

Actualmente, después del largo purgatorio al que se vio sometido y tras la revalorización que ha experimentado por parte de la crítica (Cernuda, 1957; Gaos, 1969; Borja, 1990; Bonet, 1994; García Martín, 1994 y 1995; Montolí, 1995; Lombardero, 2000, entre otros) y de la “poesía de la experiencia” (García Martín, 1995), el nombre de Campoamor resulta indispensable para abordar y discutir, a partir de una producción y una teoría poética concretas, el concepto de poesía realista con el que ha trabajado la historia literaria.

Por tanto, a través de Campoamor llegamos al origen genealógico de esa “otra voz”, como la hemos designado: la epifanía de la modernidad poética a través de la renovación del lenguaje mediante el prosaísmo y la huida de la artificiosidad verbal¹⁷².

Por ello, creemos que se podría hablar de “otra genealogía”, en la que se ha engarzado a Campoamor con las voces de otros poetas, que sí han influido y están valorados como un canon moderno y esencial en nuestras letras, y en cuya nómina las poetas quedan excluidas. Y, por supuesto, en las citas no encontramos ni rastro de Gloria Fuertes, de la que hemos ido apuntando algunas claves que la conectan con esta veta de la modernización literaria. El estudio de las concomitancias proporcionaría contenidos para otra investigación, pero podemos enumerar conclusivamente algunas ideas. Si hablar de influencia directa puede resultar entre osado y vergonzante quizás para muchos poetas, es más coherente y certero vislumbrar una serie de hallazgos y posiciones poéticas contemporáneas que fueron intuitas por

¹⁷² Para profundizar sobre la decadencia de la sociedad (y por tanto) de la crisis de la poesía burguesa, véase el artículo de Urrutia (1988).

Campoamor y que cristalizaron a lo largo del siglo XX, y con meridiana claridad en la poesía de Fuertes.

Gloria Fuertes, como ya hemos ido indicando en sucesivos epígrafes y aquí recapitulamos, es un ejemplo diáfano de estas intuiciones poéticas campoamorinas: desde el lenguaje prosaico, a la autonominación, la autoparodia, el alejamiento de lo puramente confesional... Supo leer bien a Campoamor, y contribuir también con sus versos (aunque no se le haya valorado), a la modernización de las letras hispánicas.

IV.2. Parecidos razonables: la poética fortiana y la poética coloquial hispanoamericana

Tras las innumerables horas que he estado desmenuzando los versos de Fuertes, partiendo del sustrato filológico que poseo y como lectora que he sido de poetas como Benedetti o Gelman, la idea de que su poesía formaba parte de una marea poética mucho más profunda –a pesar de que ella siempre quiso ir a contracorriente– iba cobrando enorme fuerza. Así, se fue despertando la conciencia de que la denominada “poética de lo coloquial”, ese complejo fenómeno de amplio alcance que estudió con solvencia Alemany Bay (1997), podría tener una vigencia muy estimable para enfocar nuestro análisis de la poesía de Fuertes. En aquel estudio la autora desgranó los meridianos en los que situar esas marcas que definían a los bautizados como “poetas coloquiales”,

y que a continuación analizaremos para certificar este vínculo. Esas líneas tangenciales no solo surgieron de manera espontánea entre poetas muy distanciados geográficamente en territorio americano, sino que se despliegan y llegan hasta Fuertes, incorporándola al amplio filón estético y renovador que sus poéticas supusieron desde la otra orilla de Atlántico. Asimismo, Alemany Bay caracterizó la “poesía coloquial”¹⁷³ a través de una serie de elementos que, por otra parte, han ido emergiendo en las páginas de esta tesis: las relaciones con el lector, la desmitificación de la figura del poeta, la predilección por ciertos temas, la polifonía textual, la tendencia a la metapoesía, las formas poéticas y el humor y la ironía. ¿No son todos ellos rasgos plenamente asociados a la poesía fortiana, como hemos venido mostrando? Desglosaremos y ejemplificaremos estas conexiones.

Las relaciones con el lector. Desde los versos que portican esta obra “No me importa que todos os deis cuenta/ de que esto que os cuento/ me ha sucedido” (G.F.), las apelaciones directas al lector son frecuentes, a menudo a través de la segunda persona del plural, en un tono cercano a lo juglaresco:

SERÁ ESTO QUE SABÉIS QUE ME PASA

...¿Será esto que sabéis que me pasa,
porque yo nunca tuve de niña
muñecas¹⁷⁴ en las manos?

(HDG, p.61)

¹⁷³ Como indica la autora, el concepto parte de la designación de Roberto Fernández Retamar, en un artículo de obligada lectura para profundizar en este movimiento: “Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica” (1975).

¹⁷⁴ Para enriquecer la visión de las muñecas como elemento simbólico, remito al artículo de Mora (2017).

Es obvio que sin lectores no hay poesía, pero la poesía de Gloria carece de cualquier atisbo de solipsismo y autarquía lírica: sin lectores no hay vida poética posible:

AUTOPRÓLOGO (FRAGMENTO)

A punta de poema vengo a asaltar
corazones cerrados,
a robaros la indiferencia.
Si al salir por esta puerta (libro)
os dejo “tocados”,
Perdón (serán rasguños de amor sin importancia).

(HDG, p. 57)

HACE TIEMPO

Hace tiempo, no extrañaros, sí,
terminó nuestra vida
y empezamos a sobreexistir.
(Cruel propina.)
Somos los supervivientes,
–sobrevives de los muertos
que no supieron quererte–.

(HDG, p. 66)

Ello posibilita la filiación con los primeros textos escritos de nuestra literatura medieval (que ella, como su biblioteca muestra, conocía), en los que la importancia del elemento sonoro y la captación de la atención eran esenciales para conectar con el auditorio. Ella sabe que hay un sector de público considerable –mayor cuantas más décadas nos remontemos aguas arriba en el siglo XX– que carece de formación intelectual y que se reconoce en el lenguaje corriente y llano, y, como ya explicamos en el epígrafe correspondiente, se adhiere mejor a la poesía a través de un canal oral. Este hecho la hermanaría con los “poetas comunicantes” hispanoamericanos, que en infinidad de

ocasiones se han pronunciado acerca de la importancia del lector, por lo que el lenguaje ha de estar al servicio de la comunicación y huir de la retórica vacía. No es difícil, pues, encontrar unas visibles filiaciones con autores como Benedetti, Nicanor Parra o José Emilio Pacheco. Por ejemplo, las palabras de Ernesto Cardenal nos recuerdan a las de Gloria: “He tratado siempre de hacer una poesía que no sea hermética ni oscura ni difícil: que llegue al pueblo”, e incluso matizará que en aras de la claridad “la poesía puede no ser suficientemente rigurosa” (Alemany. 1997:78).

La desmitificación de la figura del poeta. Pese al intenso autobiografismo que impregna la historia, el “yo” de la poeta que muestra Fuertes aparece continuamente espoleado y lejos de su pedestal. Scarano (1994) esbozó una teoría del sujeto en la poesía española identificándolo como una “voz diseminada”¹⁷⁵, que concuerda con esta línea desmitificadora. Es un sujeto poético que se disuelve, en su caso, en una poética de la oralidad (ya estudiada anteriormente) cuyo discurso queda circensemente atravesado por

¹⁷⁵ Aunque las reflexiones que propone Scarano se centran en la desmitificación total del yo poético y no solo de la figuración del poeta como personaje/persona/profesional que escribe versos, no obstante, la retomamos para nuestro estudio porque nos parece una estela muy estimulante. El “yo” poético fortiano se incardina en la tradición de la poesía social y conecta con maestros ampliamente reconocidos por la propia autora, como Gabriel Celaya; así, su voz ya no es “la voz” omnímoda y ubicua de un poeta particular, sino que se funde en la de la colectividad. Para ellos canta y por ellos surge el sentido de su obra. Scarano, además, postula que a partir de la posguerra española se produce una “diseminación” de la voz escritural que voltea las teorías poéticas que se venían aduciendo en nuestras letras acerca de la figura del poeta y sus modulaciones a través de la sucesión tradicional de hornadas generacionales. Asimismo, advierte del cambio de paradigma que tiene lugar a partir de los llamados “poetas sociales”, lo que conlleva una ruptura en el concepto trascendentalista del arte cuyas consecuencias se filtrarán en un nuevo modelo de artista con una “voz diseminada” y una praxis poética vinculada a la peripecia vital (1994:22). Nuestra poeta, en definitiva, se alza como ejemplo paradigmático de esa “voz diseminada”, es decir, un sujeto poético fragmentario que se caracteriza por el empleo de estrategias discursivas como la recreación polisémica en su nombre propio y apellido, el autorretrato (a menudo plagado de cosificaciones o animalizaciones), el desdoblamiento, la adquisición de máscaras poéticas...

las espadas de la lengua de la calle y una multiplicidad de códigos genéricos que hacen explotar su obra en un mosaico disgregado de voces diferentes, en su caso, curiosamente ensartadas por el “yo” de la autora. Gloria Fuertes no recurre –como otros autores– a un heterónimo para provocar un mayor distanciamiento y desautomatización de la lectura. Ella es su “yo” y sus “otros yoes”, que consiguen dotar de una profunda unidad de sentido a toda la aparente dispersión centrífuga de su compendio de poemas.

En el caso de Fuertes esa desmitificación se hace aún más evidente a partir de sus apariciones en televisión. Si un poeta es capaz de salir en “la caja tonta”, transferir su imagen en el salón familiar para hablar a una multitud no iniciada, estamos en el clímax de ruptura de ese ser reverencial que ha de ser el poeta:

POÉTICA

Dicen que soy poeta,
–¡Pero no estoy en las nubes!–“ (...)

(*HDG*, p. 284)

El poeta, sencillamente es un ser que escribe “de corazón, / de ojos, / de manos, / de un ser,/ -o de varios-“, y también (y por supuesto) “de ovarios”¹⁷⁶ (“Difícil, por ahora, ser demente”, p. 272).

Se trata de una poesía que desde el punto de vista lingüístico se caracteriza por la abundancia de la yuxtaposición, las secuencias nominales e,

¹⁷⁶ Con la contundente afirmación de que escribe “de corazón y de ovarios”, y como acertadamente apunta Candelas Newton, “Fuertes se refiere a la relación, tantas veces zarandeada, entre la poesía y la realidad diaria, y la separación que tradicionalmente se establece entre las dos esferas, la autora opone su conversión o fusión de ambas: poesía como labor del ser total” (1987: 5). Desde mi punto de vista, además, la fuerza que imprimen los “ovarios”, sin tachaduras ni remilgos, provoca en el lector un haz de interpretaciones enraizadas desde el extrañamiento que provoca el propio concepto entre los versos de una mujer como Gloria Fuertes. Remito también al artículo de Hassler (2018), en el que retoma este verso para su reflexión.

incluso, los errores gramaticales. El poeta, en este sentido, deja claro que es un mortal como los demás, solo que le otorga voz a la colectividad: no es un elegido ni un iniciado que posee la palabra de manera exclusiva. Las palabras son puentes y no propiedad privada del que las canta. Y la poesía es un discurso “provisional y transitorio” (no trascendente) que pone voz y se debe a la colectividad. Y no solo eso, pues Gloria se inscribe e identifica con la colectividad tras producirse un paso de la tercera persona singular a la primera del plural:

EL POETA NO ES POETA

El poeta no es poeta
hasta que el pueblo nos lee.

(*HDG*, p. 246)

Predilección por algunos temas: de la soledad a la solidaridad. Al binomio de sola/solitaria que ya explicitamos, se le puede añadir, paronomásicamente y sin error, la faceta de “solidaria”. La bibliografía crítica existente sobre la obra poética de Gloria Fuertes pone de manifiesto la radical importancia que adquiere toda una constelación temática y humana vinculada a los problemas de la sociedad y la necesidad de solidaridad, la crítica de los opresores y de los que se han enriquecido impúdicamente... “Radical” en su doble vertiente léxica: por el hecho de constituir una raíz que recorre y ancla su poesía en el humus de la vida, y también por la ira que le generan las lacras sociales. Así se manifiesta en poemas en los que adquieren protagonismo los

desheredados que pululan por Madrid, hasta aquellos en los que reflexiona sobre la tiranía de las potencias capitalistas¹⁷⁷.

Otros temas que la hermanarían a esa corriente de “poetas coloquiales” hispanoamericanos son la fusión de una particular religiosidad cristiano-pagana con lo social, la soledad (ya tratada en su momento) y lo que podríamos denominar “exilio interior”, la angustia ante el paso del tiempo desde una perspectiva humorística, la memoria (recordemos sus “autobios” en las que rememora su infancia y la guerra civil) y el amor en sus múltiples facetas, que en *HDG* constituyen todo un corpus donde la autora despliega numerosos tópicos relacionados con el amor¹⁷⁸, como sugiere desde el propio título y en poemas como “Tu mirada me sabe a muchas cosas”, jugando de manera extraordinaria con la sinestesia (p. 339); en su particular visión los *topoi* amorosos van desde el polo negativo del sentimiento manifestado en *aegritudo amoris* (“Querer”, p. 112), *militia amoris* (“Tengo tregua en mi guerra”, p. 161; “Amores mutilados” p. 330), *ignis amoris* (“Terrorismo de la naturaleza”, p. 332), hasta la mirada positiva del *amor bonus* (“El amor es generosidad”, p. 294 y “Homenaje al amor”, p. 366) e incluso el amor *post mortem*, y que reproducimos completo pues recoge de manera muy personal el testigo de Quevedo:

POEMA QUE LUEGO NO PODRÉ ESCRIBIR

Cuando no tenga nada que catar
más que la tierra
que un hombre rudo me dé la cucharada

¹⁷⁷ Puesto que ya hice referencia a esta cuestión en el epígrafe sobre el compromiso de Fuertes en su poesía, no volveré a incidir en los títulos, que ya han sido mostrados previamente.

¹⁷⁸ Se trata de un tema capital en su poesía, como da fe la antología de poesía amorosa *Pecábamos como ángeles* (1997).

(de oficio enterrador) la paletada,
aún con la boca llena de tierra,
seguiré recitando enamorada:
Te quise y aún te quiero todavía,
toda viva te amé,
y hoy toda muerta
el timbre de mi voz
llama a tu puerta.

Lo siento, soy así,
algo pesada.

(HDG, p. 235)

Y podríamos citar algunos ejemplos más que ilustran cómo se prodiga en estos asuntos: “Lo nuestro se pasa” (p. 62), “Historia de otro amor” (p. 101), “Debe ser que te quiero” (p. 136), “El amor es una función que no siempre funciona” (p. 281), “Amor de nueve a once” (p. 335) o “Celos del humo” (p. 337), “Cero en amor” (p. 352), “Reconciliación” (p. 353), “Otra vez el amor” (p. 366), “Solo en amor” (p. 370), por citar algunos ejemplos.

Otras voces en el poema. Los juegos intertextuales –por ese deseo expreso de comunicación total e identificación con el lector– constituyen un rasgo asumible por las poéticas de Gloria, pero sin caer nunca en el culturalismo vacío, pues se nutre de textos paremiológicos (como refranes¹⁷⁹, proverbios o frases hechas), canciones populares, consignas y textos procedentes de la tradición popular, configurando un crisol de reverberaciones poéticas fácilmente identificables, pero a su vez, de factura personal:

¹⁷⁹ Ilustra Alemany Bay este punto con los “Refranívocos/signitos” de Benedetti: “A enemigo/ que huye/puente/de lata” (1997:107).

REFRANEANDO

Al presentirme poeta
profetizaba mi abuelo:
Tu vida entre dos enaguas
del desconsuelo al consuelo.
...
El ayer apedreador,
hoy descalabrado.

(*HDG*, p. 142)

De manera destacada se manifiesta este rasgo estructural en poemas como “Tengo, tengo, tengo, /tú no tienes nada” (p. 153), en el que se apropia de la canción popular infantil,

El diálogo con otros autores también lo establece Gloria mencionando sus nombres de manera expresa o tomando prestados versos ajenos. Así, igual que Fernández Retamar¹⁸⁰ jugaba con la eterna pregunta becqueriana “¿Qué es poesía?”, Gloria también recurrirá a ella (como vimos en el epígrafe anterior) para responder con rotunda autoafirmación e identificación con el objeto poético. La inoculación de otras voces, y no solo las de cuño oral, como ya explicamos, se relaciona en Fuertes también, y desde sus primeros poemarios, con ese deseo de revitalizar la lengua literaria anquilosada con que se toparon los escritores en las décadas inmediatas a la posguerra. Por ello, es frecuente encontrar en sus versos una constelación de modelos de escritura extraliterarios que proceden de otros códigos lingüísticos, como el científico, el técnico o el periodístico (Champeau, 1993: 95).

¹⁸⁰ “¿Qué es poesía? dices mientras clavas
Varias decenas de pinchos en la carne.
¿Qué es poesía? ¿Y tú me lo preguntas?
Que cualquier cosa sea posible, eso es poesía”.
(Fernández Retamar *apud* Alemany Bay, 1997:108)

La reflexión metapoética. Respecto a la reflexión metaliteraria, Pérez Bowie planteó en un artículo que uno de los indicativos de la “posmodernidad” en poesía es la autorreferencialidad del discurso poético:

Hay que partir de la base de que gran parte de la producción de los mismos puede ser considerada metapoesía en la medida en que el lenguaje aparece a menudo convertido, de manera explícita o implícita, en centro de referencia del poema, dando lugar a una serie de motivos temáticos que se reiteran con insistencia: su insuficiencia por la estrecha vinculación a las pautas del pensamiento racional, la degradación a que somete su íntima dependencia del poder, la dificultad consiguiente en aceptarlo como un medio fiable de aprehensión de la realidad, etc. (1994: 237-238).

Entre los diferentes ejes temáticos en torno a esta estrategia discursiva, hemos podido rastrear en el poemario de Fuertes algunos ejemplos de ello. Siguiendo el hilo argumental de Pérez Bowie, el poema sobre el poema o el poema como poética ocupan un lugar destacado en *HDG*, y lo hemos constatado al contabilizar hasta treinta y cuatro poemas en cuyo seno el oficio del poeta y la poesía ocupan un lugar privilegiado; de ellos, nueve contienen el concepto “poética” en su título. Puesto que algunos de ellos han sido citados al hilo de otras cuestiones, me decanto por ofrecer al lector una selección personal de versos extraídos de *HDG* y que pueden leerse como un panel del “arte poética” fortiana:

“Escribo sin modelo
a lo que salga”

“Escribo para ahora y para luego”

“¡Poesía soy yo!”

“La poesía es arte óptimo”

“Pero tengo muchas cosas que os pasan
–y me pasan–
y sé decirlas”.

“Solo con inspiración no haces nada”

“Tan solo la verdad es poesía”

“No todo es hacer una poesía para el pueblo,
sino un pueblo para la poesía”.

Asimismo, un poeta como Ernesto Cardenal podría situarse junto a Fuertes al afirmar “No me gusta la poesía del disparate ni los hermetismos, surrealismos y dadaísmos. Mi poesía es una poesía clara y que se entiende: me gusta una poesía que sea buena, pero que se escriba para el pueblo”, y cuando declaraba “Deseo que todos entiendan mi poesía” (Cardenal *apud* Borgeson, 1984: 384-386), incluso también por sus habituales referencias a dios, a la flora y a la fauna.

Respecto al protagonismo de la materia gráfica, aunque no es tan relevante, también hemos podido rastrear algunos ejemplos notables, en los que la autora dispone las líneas versales con una intención visual y connotativa:

AFORTUNADAMENTE

Afortunadamente,
no tenemos presente,

no tenemos presente
lo
de
que
nos tenemos que morir.

(*HDG*, p. 125)

SEÑORES TERRESTRES

Señores terrestres:
Seis palabras nos pueden salvar.
Amaos
los
unos
a
los
otros.
No hay que recitarlas,
hay que hacer algo más.
Seis palabras antiguas
nos pueden salvar.

(*HDG*, p. 331)

Humor e ironía. Desde sus raíces acuosas, la palabra “humor” se nos presenta a diario en múltiples y, a veces, contrapuestas acepciones y desde los canales de difusión más dispares. El humor que nos ocupa es aquel que, yendo más allá del chispazo y el chiste, nos ubica en el universo de la reflexión crítica, y funda su validez conceptual en alcanzar el conocimiento de la realidad, y también su dolor y sus sombras a través de la risa (y digo estas palabras con permiso de Valle-Inclán, que se afanó en la superación de ambos). No es una de las finalidades de este trabajo profundizar en el “humorismo” fortiano, si lo consideramos como la expresión artística de esa predisposición anímica (Casares, 2002), que ha quedado recogido en algunos trabajos críticos, como ya indicamos en el inicial horizonte crítico que trazamos. Más bien nos interesa,

por seguir con la intencionalidad dual de la mía, mostrar a los lectores que también en este punto tiene la autora concomitancias con el humor que abanderó Campoamor y que cifró en sus breves “humoradas”. Y es que ese humor de agridulce estirpe quijotesca es el que cultiva Fuertes, el del payaso en blanco y negro, que nos entristece a pesar de que intente hacernos reír.

Podríamos redefinir estos dos aspectos sustanciales para entender el universo fortiano con otro par homólogo al de este epígrafe: ludismo y lucidez (*ludicité-lucidité*). Y es que el humor considerado como sustancia esencial para el componente lúdico del poema y la lúcida ironía se posicionan en los versos de Gloria como en un tándem indisoluble¹⁸¹.

Por mi parte, voy a considerar que el humor para Fuertes¹⁸² no solo es una clave para su *Weltanschauung*, sino también una forma de construir la identidad (Norrick, *apud* Gurillo, 2012: 21), y por supuesto, una forma de disidencia para los que habitan en los márgenes, pues el sustrato ideológico es esencial para entender la activación de una serie de recursos generadores de humor, así como de las técnicas perspectivísticas y paródicas (Naval, 1990). Podríamos decir que el caudal de recursos que Gloria pone en el tablero poético responde a una visión determinada de la realidad, fusionada con su posición de autora marginal e invisible ideológicamente, y no al revés: no es un uso fortuito

¹⁸¹ Los estudios sobre el humor en los versos de Fuertes asimismo podrían verse enriquecidos con una valoración desde la perspectiva pragmática, pues es esencial para entender la trascendencia y actualidad de *HDG* y qué podrían aportar al mundo que comparten tanto el lector desde el actual contexto histórico. Y aún más, ensanchar esta visión desde los presupuestos de lo que se viene denominando pragmática del humor.

¹⁸² El estudio más sistemático y profundo sobre el humor en la poesía de Fuertes ha sido hasta el momento la tesis doctoral de Monje Margelí (2005), cuya premisa fundamental se centra en el estudio del mismo como un medio de comunicar su cosmovisión particular a partir de la transgresión de códigos culturales producida mediante la alteración de ciertas reglas discursivas (2005: 478), no incluye referencias a la teoría general del humor verbal de Raskin y Attardo (formulada por estos autores en 1991), que hubieran podido complementar dicho estudio.

o banal de las técnicas retóricas que desembocan en la risa (según una lectura muy común de su obra), sino al revés, siendo aspectos vinculables a la “sátira carnavalesca” y a las teorías bajtianas (Sherno, 2001: 198).

Respecto a la ironía, una de las plasmaciones retóricas del humorismo (Casares, 2002), esta no es un tropo sin más, sino que es necesario un conocimiento contextual y no solo lingüístico para decodificarla. Gloria pone en juego todos los recursos lingüísticos y retóricos a su alcance y los exprime y multiplica hasta la extenuación, produciendo en el lector efectos de muy distinto signo: desde la lectura fácil, al considerarla una nefasta “rimadora” –muy común como sabemos–, hasta un nivel más complejo, en el que se percibe cómo la propia autora es plenamente consciente del manejo de la retórica y arbitra con maestría los efectos poéticos de dichos recursos. Podría ser que incluso se “autoparodie” a sí misma al trasvasar su proceso escritural y procedimientos poéticos a los libros infantiles, y a la inversa, pues hay una línea invisible que los une, llamando también con ello a la propia reflexión sobre el absurdo endiosamiento de los poetas.

Obviamente, no es nuestra meta mostrar que la poesía de Gloria Fuertes es humorística y enumerar los recursos que pone en juego para ello, pues es uno de los sellos de su obra en general y de *HDG* en particular (González Rodas, 1994: 30), sino inscribirla en el selecto circuito de autores que superponen la risa y la tristeza y fundan en sus versos un sentimiento luminoso y oscuro a la par, lo que la incardina en una fecunda tradición del humor en las letras hispanas (Acereda, 2000: 147).

El humor aparece en la tríada nominal desde el propio título, e incluido entre los dos conceptos que actúan como parentéticos: Amor, humor, desamor. Propongo como punto de partida este poema, que es toda una declaración de intenciones:

LIBÉRATE DE LA ANGUSTIA

Libérate de la angustia
huyendo de la quema
sobre los lomos del humor.

(HDG, p. 77)

Brevidad y concisión para atestiguar el efecto purificador de los libros (“lomos”) y del humor, que nos liberan de lo inquisitorial y de los ojos vigilantes (“la quema”), pero también de lo que nos quema por dentro. Tríada versal perfecta para expresar que el humor nos salva y nos hace renacer de las cenizas. Completamos el binomio (humor/lenguaje poético) con una de las innumerables “poéticas” que escribió la autora:

POÉTICA

Mi estilo (?) nació de la forma
en que empleo el lenguaje que uso,
hecho con las palabras
cotidianas y populares
que no rehúso.

(HDG, p. 295)

El humor fortiano se ha nutrido de la *brevitas* inaugurada por Campoamor, y sirve a menudo para sacudir las entrañas a sus lectores y generar la misma insatisfacción ante lo real que la corroe:

NO ME INSPIRA COMPASIÓN

No me inspira compasión
el pesimista agorero,
que ve pasar un entierro
y musita lastimero:
–Peor que ése he estado yo.

(*HDG*, p. 248)

A menudo estos poemas son portadores de una crítica irónica a través de la figura del yo, que puede considerarse en realidad un “nosotros”, pues su experiencia, a menudo centrada en la guerra civil y las penurias de su infancia, fue la de muchos otros:

DEL 36 AL 39

Yo estaba sana,
pero el hambre y el hambre
me dolían todos los días.

(*HDG*, p. 103)

TENGO METRALLA EN LA CADERA

Con un sello a fuego
En mis ancas adolescentes
Me marcó la guerra civil,
-la más incivil-...

(*HDG*, p. 113)

SE COMIERON NUESTRAS NUECES

Se comieron nuestras nueces
Y con la cáscara de máscara
Van de hipócritas.

(*HDG*, p. 199)

El humor, por añadidura, sirve para atacar instituciones sociales que considera putrefactas y represivas. La apropiación de otros códigos lingüísticos (por ejemplo, del lacónico telegrama) o los juegos verbales (como la dilogía en este caso) son otros vehículos regeneradores de la lengua, cristalizando así una eficaz forma de sacudir al lector, a su conciencia y a su propia competencia verbal y lectora:

EL PARO NO HAY QUIEN LO PARE

El paro no hay quien lo pare.
Pero yo sé quién pare el paro.

(*HDG*, p. 211)

Su crítica también alcanza al propio poeta, pues, si se debe al pueblo y pertenece a él, no debe lucrarse con sus versos:

EL POETA COMO EL CURANDERO

El poeta como el curandero,
pierde los poderes
cuando tiene mucho dinero.

(*HDG*, p. 283)

Ella consigue condensar en el trinomio “amor, humor y desamor” –con el humor en el centro y como válvula canalizadora de ambos polos amorosos– toda una filosofía vital que incluye un amor desmedido por la poesía. Y considerándolo como epicentro de su obra, cubre como una fina epidermis la mayoría de sus versos, tanto de manera evidente (mediante artificios retóricos que confluyen en un hallazgo sorprendente) como con sutileza, dejando un poso amargo en el lector:

FUI

Fui
gato de tejado,
perro de obra,
y un amor que tuve,
me daba las sobras.

(*HDG*, p. 375)

Es imposible no traer a la memoria el poema cernudiano, en el que el “fui” expresa como atributos otros elementos más propios del poeta trascendente (“columna ardiente, luna de primavera, mar dorado, ojos grandes”). Y Gloria, con los pies hundidos en el fango (y pese al fango) sigue cantando con humor sus miserias, que son las de todos, con un temperamento escéptico y estoico:

CUANDO YA SE HA CUMPLIDO

Cuando ya se ha cumplido
medio siglo de llanto,
te hace más daño todo
y no te importa tanto.

(*HDG*, p. 200)

Para concluir este epígrafe, en conexión con las poéticas de lo coloquial en otros poetas de habla hispana, y por tratarse de un marbete aplicado en la historia literaria en sus orígenes al chileno Nicanor Parra, creemos necesario incluir la relación de la poesía de Fuertes con la “antipoesía”, pues nos hemos ido encontrando con bastantes referencias dispersas relativas a esta cuestión, que conviene aglutinar y complementar con otras apreciaciones. Cuando

hablamos de “antipoesía” se suele admitir su (casi) exclusiva filiación con Parra, acompañándola a menudo de otros marbetes tales como “poesía social”, “comprometida” y, desde un punto estético, en relación con la “poesía conversacional” (Borgeson, 1982: 383). Parece que van indefectiblemente de la mano la temática “comprometida” con la revelación de la realidad (desde un amplio punto de vista, incluyendo el social) y un lenguaje poético de tonos prosaicos. El artículo de Sylvia Sherno “Poetry/(Anti)Poetry” (2001: 87-110) da fe por extenso de esta filiación, recapitulando los rasgos propios de la “antipoesía” y aplicándolos a los versos de Gloria. Quizás, el propio concepto de “antipoesía” no es del todo acertado, aunque pudiera encajar siguiendo el manual de lo antipoético, pues la poesía es el vasto imperio de la palabra engrandecida con numerosas conquistas verbales a lo largo de los siglos, y todo lo que se vaya incluyendo en sus fronteras pasa a formar parte de sus filas sin distinción. Y así lo enuncia la propia Gloria: “There is no language that contains words which are unpoetic” (Carmell, 1991: 5).

En esta línea hermenéutica, nuestra postura tiende a hablar más de ciertas inflexiones “antipoéticas” que engarzan –una vez más– con la obra de Ángel González (Le Bigot, 2014), ya que estas actitudes de insolente irreverencia constituían una forma de huida de las retóricas preestablecidas que destilaban las poéticas posfranquistas. No obstante, si leemos el final del “Epitafio” de Parra, nos trae a la memoria los propios versos epitáficos de Fuertes:

(...) Ni muy listo ni tonto de remate
Fui lo que fui: una mezcla
De vinagre y de aceite de comer
¡Un embutido de ángel y bestia!

(*Poemas y antipoemas*, 1954, 68)

El poeta también espeta al lector “Ha llegado la hora de modernizar esta ceremonia” (1954:73) o “Yo soy quien se expresa mal” o “Yo tartamudeo” (1954: 78), como también hemos leído en versos similares en tono en Fuertes. Por ellos, asumimos que ambos poetas apostaron por una renovación de la poesía que subvierte el lenguaje convencional a través de la dislocación premeditada de la norma. Pero si la “antipoesía” se concibe como la expresión de un mundo problematizado mediante una retórica profundamente coloquial, Gloria formaría sin duda alguna parte de sus filas y así lo declaraba en un verso de *Sola en la sala*: “Gloria Fuertes/antipoeta” (*OI*, p. 329) o en este poema:

¿ANTIPOEMA?

Partiendo de que,
todo es falso y ridículo;
de que,
lo más bello resulta monstruoso;
de que,
los adolescentes suelen tener lombrices
o sea,
gusanos como los muertos.
Así,
partiendo de cero,
porque,
nada es seguro,
yo,
os aseguro,
que,
haciendo lo que me da la gana,
¡tampoco estoy en lo cierto!

(*OI*, de *Cómo atar los bigotes al tigre*, p. 273)

Las concomitancias quedan apuntaladas a juicio de González Rodas:

ella, como Parra, desnuda las palabras en un lenguaje sin plumas. Los poemas breves de Gloria se asemejan a los antipoemas de quien escribió: “Durante medio siglo la poesía fue el paraíso del tonto solemne hasta que vine yo y me instalé en la montaña rusa”. En Gloria y Nicanor hay una veneración a la inmediatez, a la espontaneidad, al énfasis en lo cotidiano, al lenguaje del pueblo, a la irreverencia hacia lo tradicionalmente establecido y a la desmitificación de las vacas sagradas y de los elefantes blancos de nuestra literatura, mediante la sorpresa, la ironía, la parodia para expresar el absurdo. Creo que Gloria Fuertes y Nicanor Parra son poetas que escribían en tándem desde dos costas del Atlántico hasta coincidir en sus versos de *Sola en la sala* de Gloria y *Versos de salón*, de Parra. (correo electrónico de 5 de septiembre de 2020).

De hecho, podemos encontrar versos de Parra como “Atención, señoras y señores, un momento de atención”, que nos trae a la memoria el famoso “Hago versos, señores, hago versos” de Fuertes (*OI*, p. 137) del poemario *Todo asusta*, y en el que se puede advertir que esta poesía tiene como objetivo sacar al lector de su enajenación e inercia vitales (Schopf, 2012: 16). Por otra parte, esta modulación antipoética que se desprende de muchos de sus versos conecta con una visión comprometida (¿social?) de la poesía, pues ella, pese a ser consciente de la inutilidad de la poesía para cambiar el rumbo del desastre humano y social que contemplaba, no podía evitar destinarlos para avisar o denunciar, huyendo de esa poesía meramente subjetiva que tiende a legitimar la realidad, o más bien, desentenderse de ella. Parra lanzó sus antipoemas en 1954, y ella su poemario *Aconsejo beber hilo* en plena década de la poesía social en nuestras letras, y, quizás movidos ambos por similares necesidades históricas, se convirtieron en un punto de referencia para las poéticas comprometidas.

IV.3. Trascendencia de esta “historia”: el oxímoron de la pertenencia marginal al “canon”

Este epígrafe, que nos anuda el final de esta investigación, ha de ser necesariamente porticado por una reflexión sobre el concepto de canon al que nos referimos y en el que consideramos que la obra poética de Gloria Fuertes debería ser vinculada a pesar de su genuina personalidad y rareza dentro de las letras españolas, que la empujan a deslizarse de las taxonomías. Son muchas las voces (especialmente femeninas) las que están poniendo de relieve a través de distintos medios académicos (libros, publicaciones, congresos) la evidencia de que el peliagudo canon de nuestra historia literaria es patriarcal, excluyente y, por lo tanto, parcial y sesgado. Las fuerzas de poder que se conjuran para privilegiar ciertos autores y su(s) obra(s) están directamente relacionadas con la visibilidad y la apreciación que de ellos y ellas se tengan desde las atalayas críticas y prestigiosas.

Gloria Fuertes tendría todos los parabienes de Bloom para pertenecer al “canon” debido a su “poderosa originalidad literaria” (1994: 35), además de que tuvo una presencia notable en el campo literario, según ya vimos, y su prestigio, especialmente como autora infantil, la llevó a formar parte del canon escolar literario, pues era (y es) muy común como lectura entre los primeros niveles de enseñanza y para el fomento de la misma. Otra cuestión sería si pertenecer al canon infantil es, de algún modo, demeritorio e inhabilita al escritor para transitar por otros espacios de autoridad crítica, lo cual nos vuelve a llevar a la

reflexión acerca del valor de la literatura para niños, considerada con frecuencia como un subproducto de la literatura para los adultos.

En este punto final, mi enfoque pasa por intentar consolidar a Gloria Fuertes en el panorama actual de estudios críticos respecto al canon a partir de su inclusión y adherencia a ciertas tradiciones literarias de prestigio, pues vincularla a estas la inscribe sin ningún atisbo de duda en el mejor caudal literario que poseemos. Además, mi pretensión es mostrar la paradoja que surge al constatar que Gloria Fuertes sí era una poeta considerada hace décadas, como he documentado al enumerar los “indicios de calidad” que lo corroboran, así como su inclusión en valiosas antologías o reseñas y entrevistas en revistas de indudable prestigio literario¹⁸³, pese a las flagrantes ausencias y errores también constatados.

El canon, además, al menos el que nos (pre)ocupa en estas páginas, es aquel que se desarrolla, por acotarlo de alguna manera, entre el tímido despertar literario del siglo XX en España (años 50, aproximadamente) y la proyección de su iridiscencia hasta hoy. Un canon, hemos de recordar, que tuvo que lidiar con la censura y la unilateralidad de pensamiento de la época, y que fue configurando otro “paralelo” en el que iban quedando amontonados en brillantes estanterías libros escritos, sobre todo, por mujeres y otros de dudosa calidad para los que estaban en el centro hegemónico del campo literario. Y en el hilo teórico que plantea Sánchez (2019), Gloria Fuertes pasó de ser un

¹⁸³ No está de más recordar que Gloria Fuertes está entre las tres poetisas incluidas en la prestigiosa *Poesía española del siglo XX*, de Gustavo Correa (New York, Appleton-Century-Crofts, 1972), que sirvió como medio de proyección de la poesía hispánica en el ámbito académico norteamericano.

elemento prominente del canon literario y cultural de los años 70¹⁸⁴ a ver diluida su proyección como poeta de calidad a partir de los años 80. Desde un punto de vista sincrónico estuvo prestigiada, pero diacrónicamente su presencia ha ido disolviéndose, prácticamente, hasta la celebración de su centenario, en el que hemos visto nuevamente un punto de inflexión en su revalorización y a la que quizás hayamos podido contribuir con este estudio.

Por ello, quizás la obra infantil de Fuertes constituyó un asalto a mano armada al fortín académico a través de la nómina de lecturas que se imponía en aulas primarias a lo largo de varias décadas y cuyo nombre lucía en las portadas de la editorial Escuela Española¹⁸⁵ junto con el de poetas como Concha Lagos, Celia Viñas o la Nobel Gabriela Mistral. Y es que mantenemos la hipótesis de que ella no pasó en muchos casos de ser la simpática amiga querida por muchos escritores y la invitada ocasional con lustre popular, y que su absoluta ausencia de estudios superiores no han sido perdonados y la han diezclado para optar a premios literarios de envidia y a honores académicos. Sí han tenido más suerte, quizás porque han sobrevivido a esos años de olvido crítico y han podido disfrutar de las mieles de la resurrección en vida, autoras como M^a Victoria Atencia (que recibió, entre otros, el Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana en 2014) o Francisca Aguirre (Premio Nacional de las Letras en

¹⁸⁴ No hay más que repasar en la bibliografía sobre Gloria las reseñas de sus obras en *Ínsula*, firmadas por prestigiosos filólogos como Emilio Miró.

¹⁸⁵ Escuela Española es un sello ya extinto que fue fundado por los hijos de Ezequiel Solana, y que estuvo especializado en textos didácticos y pedagógicos y que estuvo activo hasta finales del siglo XX. Su fundador, Ezequiel Solana Ramírez (1863-1932), escribió abundantes libros de historia de la pedagogía y sobre la enseñanza primaria, elevando el nivel cultural de las enseñanzas pedagógicas en toda España. En este sello publicó Gloria Fuertes muchos de sus libros destinados al lector infantil.

2018), gracias a una labor de progresiva recuperación de autoras de indudable valor para nuestras letras.

Defendemos, en definitiva, su pertenencia al canon, entendiéndolo como una expresa pertenencia al flujo de la tradición cultural que la precede, al coetáneo a ella y a una fructífera vía genealógica que denominaremos “otra voz” y que va recorriendo de manera singular los siglos hasta eclosionar con Campoamor y, más tarde, con la obra poética de Gil de Biedma. Esta tradición puede considerarse una auténtica genealogía lírica que recorre otros espacios diferentes a los que se consideran fundacionales de la lírica moderna (Bécquer y la tradición romántica de raíces hegelianas). En primer lugar, podemos rastrear esa tradición liminar que la avala, y que, según estudios relativamente recientes sobre ello, arrastra y sedimenta elementos en la vía de modernización poética que arranca desde el Bajo Barroco. Así, “la degeneración” y, especialmente, “el prosaísmo” son dos de los rasgos caracterizadores de esta época (Bègue, 2008: 21), siendo este último uno de los elementos que hemos considerado fundacionales en esta “otra voz” genealógica, que la poesía de Fuertes mostrará en todo su esplendor y que estará inspirada por una «musa degradada, que canta porque se divierte, y no porque siente o porque admira» (Cueto *apud* Bègue, 2008: 22). Y esa “degradación” también incluye la consideración que se ha tenido hasta hace pocos años de esa etapa epigonal, caduca y de dudosa calidad literaria. No obstante, en diversos estudios recientes (Pérez Magallón, 2001; Bègue 2008; Ruiz Pérez, 2014), el concepto de “prosaísmo” que hemos utilizado para caracterizar a la poesía fortiana, se está considerando como signo de modernidad renovadora sin ambages. En línea

interpretativa, el discurso poético comienza a ser colonizado por una corriente humilde plagada de expresiones escatológicas, paremiológicas, modulaciones orales y coloquiales y otros recursos similares que habrían de contar con el consentimiento del lector y que se ha ido denominando “estilo jocoserio”.

El siguiente hito poético desde la historiografía literaria en el que hemos recalado es, sin duda, Ramón de Campoamor. Que el ovetense ha de rescatarse como arranque definitivo del estilo prosaico connotado positivamente como vía de reactivación de la poesía es algo que hemos defendido desde el comienzo de estas páginas. Así, según observamos, el sujeto poético del “libro-mujer” que escribe Gloria se dispersa, y entran en el discurso voces contradictorias, enmascaramientos, desdoblamientos, procedimientos que ya se constatan en la lectura de las *Doloras*. Por otra parte, la importancia del discurso breve que desacraliza la sentenciosidad y la pretendida universalidad de la palabra del poeta y que engarza con géneros como el aforismo, la nota, incluso el emblema es algo común en el tratamiento de la palabra en las *Humoradas* campoamorinas, a través de las que el autor consigue vivificar un lenguaje poético ajado, mediante la ironía y la vulgarización de imágenes encumbradas, considerándose quizás como “el primer antipoeta en lengua española” (González, 2005: 56).

Respecto a otras tradiciones previas en las que ella se sumerge, esta vez desde el punto de vista de los géneros literarios como constructos culturales materializados en tipologías expresivas, estilísticas y métricas (García Berrio y Huerta Calvo, 1999: 11), habría que citar su vinculación con la escritura de las autobiografías en verso del siglo XIX y los autorretratos literarios, que ella

vierte en el molde autobiográfico como una semblanza más espiritual y de recorrido más vital que físico. Gloria Fuertes forma parte de esa tradición de la que participan especialmente escritores y pintores, mediante la cual el sujeto pictórico o poético se sitúa frente al espejo de su estatus actual o de la memoria para hacer recuento vital de lo que ha sido, dando testimonio de sí mismo y como medio de estar anclado al mundo. Ella, en este sentido, se parece más a los pintores, pues como muchos de ellos, sus semblanzas autobiográficas forman parte esencial del grueso de su obra poética, igual que muchos pintores hicieron lo propio con sus autorretratos.

Por otra parte, no estaría de más reconocerla como un eslabón más de la denominada autobiografía de sesgo popular que se ha cultivado en la Europa Moderna desde el siglo XVII, pues no concibe sus textos como formas discursivas privilegiadas sino como una zona fronteriza de resistencia en la que su voz es, a su vez, la de una colectividad que tuvo que guardar silencio (Amelang, 2003).

Asimismo, se vuelve imprescindible recordar que la autora forma parte del peristilo literario conformado por una extensa nómina de autores que con su ingenio han dejado su marchamo para la historia. Sin citar el “prosaísmo” como corriente caudal que baña sus versos, sus filiaciones van desde el hibridismo genérico y el humor que la conectan a Juan Ruiz y Cervantes y a los espejos cóncavos para mirar la realidad de Valle-Inclán o a la voz doliente de las jarchas¹⁸⁶.

¹⁸⁶ Si bien Leuci (2018: 60-61), revisa con rigor este panorama, en términos similares a los de Benítez (1980), obvia al enumerar la nómina de autores predilectos de Fuertes, espigada a través de sus

El talento poético de Fuertes podría resumirse entre estos polos, que hunden sus raíces en un mismo núcleo de intenciones verbales que pasan por el uso de la lengua común. Son las “palabras de familia gastadas tibiamente”, verso final del “Arte poética” de Gil de Biedma, poema que no en vano está dedicado a Vicente Aleixandre, otro de los referentes poéticos y vitales de Gloria.

La “Escuela de los Fuertes” –en cuyas filas humildemente ya me incluyo– está integrada por una corriente de creadores muy dispares; algunos de ellos viven inmersos en los resortes mediáticos de los cauces poéticos actuales: Ajo, fortiana micropoetisa, raperos como Rayden¹⁸⁷ y raperas como Eskarnia, se han inspirado en sus versos, quizás por algunos de los rasgos que hemos advertido en ella (del prosaísmo a los juegos de palabras, la reiteración sintáctica y léxica, la fuerte carga oral, la temática humanamente comprometida...).

poemarios, el nombre de Campoamor, que como hemos considerado en esta investigación, no puede ignorarse:

las alusiones literarias asoman de modo más disperso y ocasional; a través de ellas, sin embargo, es posible vislumbrar, a partir de sus breves menciones, algunas de las filiaciones preferidas de su proyecto poético. Entre ellos se nombran, en las OI, a Celaya, Cela, Carmen Conde, Carlos Edmundo (de Ory), Crespo, etc. en “Inesperada visita”, Unamuno en “Mi poeta”, San Juan de la Cruz en “Querido Juanito”, Rubén Darío en “Homenaje a Rubén Darío”; en HG, se cuentan a Vicente Alexandre en “Recordar es morir”, Antonio Machado, Miguel Hernández y García Lorca en “Cuando muere un poeta”, Santa Teresa en “Mística terrenal”, Larra en “Larra se suicidó”, Cela nuevamente en “La chica de la barra”, Fray Luis en “Celibato (Lección tercera)”; por su parte, en MVP se observan los nombres de Blas de Otero, Berceo, Walt Whitman, Neruda y César Vallejo en “Los hombres no supieron”, Dámaso Alonso en una de las “Autobio” y Solana en “A Solana”. (2018: 61-62).

Añadimos, pues, en *HDG* que en “Tarjeta de una vieja de alterne” (p. 188), cita en su último verso a “el Campoamor” en forma antonomástica y con cierto gusto cidiario, pues para ella, sin duda, fue una lectura esencial, como mostramos en anteriores epígrafes respecto a la filiación con el concepto de la realidad y en su biblioteca personal. A pesar de ello, ambos artículos, aunque separados en el tiempo, realizan complementariamente un exhaustivo recorrido por las filiaciones poéticas y pictóricas de la autora, que nacen de lo juglaresco y pasan por el concepto de lo grotesco de El Bosco. El citado artículo de Benítez, en este sentido, es sumamente esclarecedor.

¹⁸⁷ Los últimos discos del autor dan fe de esta filiación, pues tanto “Sinónimo” como “Antónimo” han sido creados, como ha manifestado el cantante, a partir de un aforismo de Fuertes: “Lo primero, la bondad; lo segundo, el talento. Y aquí termina el cuento”.

Y, si un escritor valioso es aquel que dilata el tesoro de nuestro patrimonio lingüístico, Gloria Fuertes creo que se merece, sin ninguna reserva, un lugar privilegiado.

CONCLUSIONES... Y UNA CLAVE

Llegados a este punto, el sujeto investigador ha de desprenderse de su máscara crítica y mirar atrás, recapitular y comprobar que todo tiene un sentido, un fin que va más allá de la exposición detallada de los hechos. Sigamos el destino de la “conclusión”, y, como su etimología nos muestra, nos encontraremos en ella no solo las evidencias de un trabajo clausurado, sino también claves y apoyos argumentales para ofrecer al lector un panorama sucinto y preciso de lo que hemos pretendido. Por supuesto, concluir implica también excluir, y lo que no se ha nombrado no es que sea inexistente o lo ignoremos, solo que no es el momento de dedicarse a ello o su asunto sobrepasa las intenciones nodulares de la tesis.

Por un lado, tras la reflexión que ha propiciado el repaso de sus avatares biográficos vinculados a su trayectoria laboral y paulatina profesionalización como escritora y, por qué no, como “mercenaria” de las letras en el ámbito de la televisión, así como su faceta de apasionada lectora representada en el microcosmos de su biblioteca, las imágenes resultantes nos conducen a la contemplación de su figura como la sublimación de lo que en el siglo XIX se denominó “letraherida”, esa mujer fagocitada por su propio entusiasmo por las letras, tanto como productora como en calidad de consumidora (Fernández & Ortega, 2008: 10).

Por otro, la poesía de Fuertes, representada en el grial de *HDG*, nos muestra en primer lugar una fe profunda en el lenguaje, que moldea con un sello personal y único de meridiana claridad, en esta tradición de confianza plena en el valor de las palabras como albaceas de la realidad, pese a la paradoja que nos brinda como lectores de una era “posmoderna” en la que lo

escrito está emponzoñado por la sospecha. Por otra parte, creo que su valor más profundo radica en que ensancha la genealogía del realismo poético que queda cifrada en “otra voz”, de corte prosaico y coloquial, un hecho crucial no contemplado entre los hallazgos de Fuertes, y que hemos procurado visibilizar siguiendo la senda escasamente advertida (Cernuda, 1957, García Martín, 1995 y Montolí, 1996), pero claramente inaugurada por Campoamor, cuyo testigo supo recoger Gloria con rotunda certeza poética. Scarano (2002) reabrirá el debate del realismo en la lírica, constatando un “primer núcleo genealógico” en la poesía social de los años 40 y 50, y que se confirmaría en la llamada “poesía de la experiencia” en los años 80, indicando que fueron estos poetas los que cuestionaron el concepto trascendentalista del arte y la sublimación del poeta, la escisión entre poesía y lectores, y donde emergió una evidente naturalización de la praxis poética¹⁸⁸, espacio de reflexión al que hemos ido anudando en distintos momentos las poéticas fortianas. El deseo de colectivización, por otra parte, podría vincularse al sujeto autorial femenino fortiano, más tendente a la expansión hacia el otro, la empatía y la solidaridad social (Friedman, *apud* Loureiro: 2000: 137-138). Nosotros hemos adelantado ese núcleo genealógico hasta Campoamor, ensanchando los límites siempre inciertos y difusos, de toda historia literaria. Si Gil de Biedma fue el único poeta de su época que influyó –y convenció– tanto a los “sociales” como a los “novísimos” (Benson, 1988), podemos añadir que la poesía de Gloria es curiosamente admirada tanto por

¹⁸⁸ Recordemos que este modelo alternativo comenzó a naturalizar desde los textos la figura del poeta, acercándola al hombre. Lo interesante de esa “voz social” es que sus diferentes modulaciones ponen en crisis la enunciación unívoca y monopólica del ego moderno y responden a una visión del sujeto en proceso de dispersión, de disociación en otros o de colectivización. Así, el rol del poeta ya no será exhibido en primer plano, quedando camuflado tras una continua fragmentación y enmascaramientos de diversa índole.

unos como por otros. Si en los primeros no cabe duda por su estrecha y ya consolidada relación como “poeta social”, es necesario recordar la amistad que mantuvo con Gil de Biedma (quien la incluyó en la colección Colliure) y el respeto que le profesan poetas como Pere Gimferrer (1998) y Luis Antonio de Villena (2017).

Ya hablaba Campoamor de “la inutilidad de las reglas para formarse un estilo” (1995: 121), y Gloria Fuertes es todo un emblema de este axioma. Nacida en el año de la publicación de las “greguerías” de Gómez de la Serna, su obra también nace bajo el signo de este astro literario. Si Ramón tuvo su propio “ismo”, podríamos afrontar el estudio de la obra de Gloria bajo el prisma de lo inclasificable: brevedad y fragmentarismo, desautomatización de la realidad, humor, ruptura de los moldes genéricos, carácter misceláneo... Si existe el “ramonismo”, el “glorismo” (Túa Blesa: 2017) sería una tendencia unipersonal con la que rebautizar su adscripción a la historia de las letras. La poeta, como hemos ido revelando, nunca fue amiga de la regulación canónica, y puso expresamente de manifiesto ese deseo de escapar a los rótulos, de estar fuera, porque ella, nació en los arrabales de la sociedad:

NO ME CATALOGUES

No me catalogues
No me catafalco
No me catadiñes
–sería desfalco–.

(Sola en la sala, OI, p. 357)

Y es esta visión de lo extramarginal una de las claves que desvelan sus poéticas. No se trata de habitar en los márgenes, sino de traspasarlos y

reapropiarse de su “no lugar”, porque los márgenes también se le quedan estrechos¹⁸⁹. En este sentido, podemos concluir que su máxima “a mí no hay quien me influya”, su declaración de intenciones de que ningún crítico podrá rastrear en ella aguas de ninguna corriente, en realidad, la une a la autoafirmación vanguardista contra lo académico y lo normativizado y su deseo constante de imponer su criterio y creatividad personales.

En esta trinchera interpretativa, el concepto de lo “transgénico” se alza (con su permiso) como un marbete plausible por lo que conlleva de disolución y ruptura entre unas fronteras de identidad y genéricas que se muestran permeables, dejando traspasar el pulso de la vida y de la propia literatura sin dique de contención alguno. El prefijo “trans” atraviesa todos los aspectos que hemos ido desentrañando en la investigación: el carácter proteico del propio sujeto poético desde una perspectiva vital y de género, la estratificación y disolución del yo, como hemos visto mediante el despliegue de las “auto/bios”, el carácter transversal de los géneros literarios que expande en su obra, en el que estallan y se confunden, y también el sesgo marginal de la propia autora respecto al canon en un doble sentido: respecto al paradigma canónico patriarcal (autores de su generación y del movimiento estético al que se la suele asociar, la poesía social) como dentro del propio canon femenino (autora menos prestigiada en atención crítica). Ese prefijo “trans” (o “dia-”) aglutina las diferentes versiones y propuestas que hemos ido mostrando de Fuertes: la versatilidad de su dimensión vital, tanto como mujer como en su condición de sujeto poético dinamitado (las “heteroglorias”), la porosidad del sistema

¹⁸⁹ Así, su obra también es susceptible de ser estudiada con este baremo de normatividad/centralidad vs. marginalidad/periferia.

genérico que proyecta y desmiembra, acorde con una disolución del propio concepto de poeta de la (pos)modernidad, y la dificultad de ubicar a Fuertes en el canon de la historia literaria (incluso en la que ya se está reescribiendo) por ese intrínseco carácter transfronterizo de su obra. Lo “trans” afecta incluso a la propia materia verbal en la pulsión transcategorizadora que podemos advertir en muchas de las palabras con las que retuerce el idioma y lo traspasa con su pluma (García Page, 2008: 163), predominando en su obra un tono “transpersonal, trans-communal, trans-social, trans-sexual, trans-national and transformative” (Arsova, 2008: 38).

Asimismo, cabe sumar a esta relación un gusto por la transmedialidad, que podría ser objeto de profundización a partir del sustrato previo de los ya citados estudios efrásticos (Persin y Reina), pues no ha pasado por alto en nuestra lectura este breve poema, lo que sigue mostrando que uno de sus rasgos más personales es la hibridación de miradas:

LA PINTURA ES ARTE ÓPTICO

La pintura es arte óptico
La poesía es arte óptimo.

(*HDG*, p. 77)

Al hilo de esta lectura deconstructiva, recordemos la consabida hermanación con la denominada “antipoesía”, a la que la une un expreso deseo de huir de la poesía de “la vaca sagrada” y re-crear un nuevo discurso entonado por un yo irónico que fulmina paradigmas –genéricos, retóricos, lingüísticos– y acoge amplias resonancias tematólogicas (Vásquez Rocca, 2012), conectando

con un caudal lector formado por sujetos corrientes que huyen de la poesía sublimada (Schopf, 2012).

Después de este recorrido, nos queda la sensación de que incluso la percepción de su obra ha sucedido a destiempo, como su propio nacimiento en verso “a los dos días de edad”. Sus poéticas de la brevedad se relacionan con la estética actual del parpadeo, de la renovación continua de la imagen. Leer sus poemas nos sumerge en esta estética que preconiza un lenguaje fragmentado para el que nuestra mirada necesita resetearse continuamente, humedecer los ojos, porque nos conducen al interior de un laberinto de fragmentos literarios, a los que debemos reajustarnos continuamente. Fragmentos, trozos, guijarros... recordemos la etimología de “ripió”.

Otro aspecto que hemos considerado indispensable reconsiderar es su posición en la historia literaria. Muchos críticos, escudados en la expresa y apátrida voluntad de la poeta de no pertenecer a ninguna escuela y de escribir “a lo que salga”, la despachan con sus vinculaciones con la poesía de los 50/poesía social, vanguardismo/postismo, todo ello jalonado con las múltiples lecturas de su poesía (sobre todo desde Estados Unidos) en otras claves temáticas (*queer*, *eco/feminista*) o subgenéricas (poeta infantil, aunque no lo consideremos un género de inferior categoría). Su afinidad con los hallazgos de la poesía de la experiencia es más que evidente y escasamente referida, como hemos intentado desvelar. En definitiva, una poesía de amplio espectro programático, que ha sabido integrar los hallazgos de la poesía social y de vanguardia, pero sin ser una mera transposición o espejo plano de ninguna tendencia. Asimismo, la hemos radiografiado como una autora que ha sido

capaz de anticiparse a los tiempos gestando multitud de composiciones que podrían acogerse a lo que se viene denominando “no lírica”¹⁹⁰ al optar de manera recurrente por “una discursividad inestable e híbrida que no se ajusta a ninguna canonicidad de base formalista” (Casas, 2015: 107).

Probablemente haya sido Gloria, por su deseo de propalar la poesía por el aire, uno de nuestros últimos juglares (Infante, 1999), pero sabemos que aún sigue siendo conjurada por miles de necios (Gimferrer, 1998). Y quizás era ya muy consciente en su momento, como podemos advertir en uno de los últimos poemas que recoge *HDG*, de que se estaba convirtiendo más en personaje que en persona, en representación televisiva más que en vivos versos, que ya era la “monda”, la cáscara externa y también diana irrisoria:

A LA JUVENTUD

Soy la tonta que siempre llega tarde
soy la pera, la oca, la reoca,
me pasé, soy la monda.
Soy a veces raigón de la desdicha,
soy la hostia.
(Ya quisiera ser eso,
pan delgado
hostia de trigo,
manjar de vuestra discoteca,
daros zumo al tomarme,
dejar de ser la monda,
y que recitarais
en mi frase redonda.)

(*HDG*, p. 372)

¹⁹⁰ No es posible extenderse ahora en este camino que casi requeriría una tesis adicional, pero sí conviene apuntar la relación de las poéticas de Gloria Fuertes con el concepto, acuñado con posterioridad, de “poesía no lírica”, explorado para nuestras letras por Arturo Casas desde su trabajo de 2012, en conexión con una nueva noción de la dimensión social de la poesía por su integración en el espacio público (Cid y Lourido, 2015), como ya referimos en el epígrafe de las estrategias de hibridación genéricas.

Veía hace unos meses el documental “Vestida de azul” (1983) de Antonio Giménez-Rico, en el que retrataba las vivencias del colectivo transexual en la transición. En la entrevista a una de esas mujeres apaleadas por las circunstancias y la incomprensión, ella contestaba con resignación: “Para la tierra no soy ni hombre, ni mujer, soy un travestí, soy la ridiculez”. De repente recordé a Gloria Fuertes, que, en nítido paralelismo, ha quedado transfigurada en una especie de mito ridículo de las letras al que muchos años y estudios está costando limpiar el maquillaje corrido. Y así ella vale para un roto como para un descosido, pues tanto la podemos escuchar inaugurando triunfalmente el documental “Se dice poeta” (Sofía Castañón, 2014)¹⁹¹ como rutilante referente generacional de poetas mujeres (que no “poetisas”), como en falso doblaje de Angela Merkel en un sketch de “El Intermedio”.

La poesía de Gloria, y le robo sus versos en los que definía el amor, “es un sitio para estar” y, simplemente, “alrededor se borran los caminos” (*HDG*, p 272). Y han sido estos caminos los que hemos intentado reconstruir sorteando los obstáculos comunes que se pueden encontrar al asediar su obra: las indicaciones obtusas, los errores y las travesías trilladas.

Gloria, goliarda nuestra, disidente, hasta de las disidencias.

¹⁹¹ En esta producción 21 poetas nacidas entre 1974 y 1990 reflexionan sobre la creación, la difusión, la crítica y la recepción de su poesía, manifestando su preferencia por ser llamadas “poetas” y, en especial, por que no se tuviera que debatir sobre ello. Recordemos que Fuertes ya se pronunció sobre esta cuestión en uno de sus poemas.

ANEXOS

CRONOLOGÍA (IN)COMPLETA DE GLORIA FUERTES	ALGUNOS VERSOS Y PALABRAS QUE DAN DUDOSA FE DE ELLO...
<p data-bbox="392 423 863 562">Según consta en su inscripción en el Registro Civil, nació en Madrid, el 28 de julio a las tres y treinta.</p> <p data-bbox="392 577 863 1070">Fue la cuarta de cinco hermanos (José, Jesús, María y Angelín), aunque parece que fueron cuatro más. Según el testimonio de Gloria y su familia, es verdad que nacieron nueve hermanos, pero sobrevivieron los cuatro citados. Los otros cinco que murieron no están registrados, pues la mortandad infantil era frecuente y elevada en aquellas décadas.</p> <p data-bbox="392 1144 863 1895">El domicilio familiar donde nació fue una pequeña buhardilla de apenas 30 metros cuadrados del nº 2 de la calle de la Espada (esquina con la entonces Plaza del Progreso, hoy Tirso de Molina), en el Barrio de Lavapiés. Aunque en la inscripción de nacimiento se indica el nº 9, es en el nº 3 donde el Ayuntamiento de Madrid ha situado una placa que recuerda su nacimiento. Parece ser que la familia vivió realmente en estos números, con mudanzas motivadas por la búsqueda del arrendamiento más bajo.</p>	<p data-bbox="906 577 1445 748">“Vivía en una casa Con dos ventanas de verdad y las otras dos pintadas [en la fachada. Aquellas dos ventanas pintadas fueron mi primer dolor”.</p> <p data-bbox="906 920 1278 987">“Calle Tres Peces, 3, 4, 8, Segundo piso (sin ascensor)”.</p> <p data-bbox="906 1196 1238 1294">“Éramos nueve hermanos, quedamos tres, -los más fuertes-“.</p> <p data-bbox="906 1570 1286 1704">“Mi madre era de clase media, mi padre de clase baja, yo de clase gratuita, ahora soy de clase soñadora”.</p>

	<p>Hija de José Fuertes Gimeno, natural de Madrid, un portero de varias instituciones (como el Catastro o la Gota de Leche) y de Gloria García López, nacida en Covarrubias (Burgos), que ejercía como costurera y sirvienta.</p> <p>La bautizaron en la parroquia del Buen Consejo el 9 de agosto.</p>	<p>“A los pies de la Catedral de Burgos, nació mi madre. A los pies de la Catedral de Madrid, nació mi padre. Yo nací a los pies de mi madre en el centro de España, una tarde. Mi padre era un obrero, modista mi madre. Yo quisiera haber sido del circo y sólo soy esto.”</p>
<p>1918</p>	<p>“Annus horribilis” en el que muchos han errado al presentar su contexto cronológico.</p>	
<p>1920</p>	<p>A los tres años asiste gratuitamente a un colegio de las Hijas de la Caridad de San Vicente de Paúl, en la calle Mesón de Paredes. Parece ser que aprendió a leer con esa edad. Esa misma calle alberga su querida Taberna de Antonio Sánchez (nº 13), que frecuentaría con gusto hasta el final de sus días.</p> <p>A partir de entonces, Gloria pasará por distintos colegios gratuitos hasta los 14 años, de los cuales la expulsarán en varias ocasiones.</p>	<p>“Dejé de ser analfabeta a los tres años”</p> <p>“Me llevaron interna a un Colegio [muy triste, donde una monja larga me tiraba [pellizcos porque en las letanías me quedaba dormida”.</p> <p>“Ni Álgebra ni la sor Maripili me iban. Me echaron”.</p> <p>“Los niños vienen de Parir -escribí en la pizarra de las monjas-. Y me echaron”.</p>
<p>1922</p>	<p>La familia se traslada de domicilio a la calle Dos Hermanas, en el mismo Lavapiés. Con cinco años la autora escribía e ilustraba sus propios cuentos.</p>	<p>“Cuando yo era pequeña un pájaro muy raro, Venía a estar conmigo a mi clara buhardilla, Yo le contaba cuentos y le echaba pedazos De pan y algún guisante y así me entretenía”.</p>


1923	Como cualquier niña de la época hizo la comunión con seis años, y ya se sentía “poeta” más que otra cosa.	“Cuando hice la primera comunión yo no era ni un niño ni una niña. Era una poeta de seis años”.
1930	Su madre la matricula en el “Escuela del Hogar y Profesional de la Mujer”, sito en la calle del Pinar, para cursar “todas las asignaturas propias de mi sexo” e intentar enderezarla, sacándola del camino de los deportes menos comunes entre féminas como atletismo, hockey o baloncesto. Obtuvo diferentes diplomas en Taquigrafía y Mecanografía, Higiene y Puericultura y en Gramática y Literatura.	“Cuando empecé a entrenarme en [el hilo del llanto, mi madre me repetía. –Te pareces al tío, que tonterías dices y qué locuras haces.”
1932	Aparece su primer poema publicado, en la revista <i>Lecturas</i> , titulado “Niñez, juventud, vejez”. Parece ser que sus primeros versos los escribió a los 14 años. En este año se traslada toda la familia a la calle Zurbano, donde su padre comenzó a trabajar de portero en un palacete.	Nacer, vivir, crecer, saltar, reír, chillar, mentir, aprender, amar, estudiar, brincar, jugar, correr, reír, reír...¡Niñez! Hablar, pasear, cantar, moverse, andar, jugar a amar, cambiarse de lugar, sin quietud...¡Juventud! Sufrir, llorar, gemir, sentir, pensar, no vivir, quietud, resignación, desolación..., tristeza, dejadez...¡Vejez!
1934	Con diecisiete años, como ella afirma, escribió su primer poema autobiográfico, titulado como su primer poemario homónimo: “Isla ignorada”.	“Para mí es un placer ser ignorada, isla ignorada del océano eterno”.

<p>1935</p>	<p>Fallece ese año su madre, y, meses más tarde, su hermano Angelín muere atropellado por un carro, con apenas siete años.</p> <p>Por aquel entonces se había mudado con su padre a la calle de Abascal y parece ser que en este año también se enamoró de Manuel Rodríguez, que pertenecía a la FAI (Federación Anarquista Ibérica).</p> <p>En estos años tuvo que ponerse a trabajar para ayudar, y a servir en su casa y en la de su hermana, joven y embarazada. Desempeñó diversos oficios como “cuentahuevos” o “copista” de direcciones en sobres.</p> <p>También comienza a recitar sus poemas en Radio Madrid.</p>	<p>“A los nueve años me pilló un carro y a los catorce me pilló la guerra; a los <i>quince</i> se murió mi madre, se fue cuando más falta me hacía”.</p> <p>“Casi le odiaba, porque le querían un poco a mí nada”.</p> <p>“Fui la criada de mi propia casa”.</p> <p>“Dejé de ser (...) virgen a los dieciocho”</p> <p>“Manolo mío: mi madrileño marchoso, maduro melocotón maleable...”</p> <p>“Mi primer juguete, una máquina de escribir (alquilada), con la que trabajaba copiando direcciones, me pagaban un céntimo por cada sobre”.</p>
<p>1936</p>	<p>Muere en la guerra su primer amor. La experiencia de la guerra desde la primera fila constituirá una huella inevitable en su vida y, por supuesto, en su obra, que se fue inoculando de ella.</p>	<p>“Mi primer amor era un obrero me hubiera casado con él, pero le dieron por desaparecido en el treinta y seis”.</p> <p>“En Madrid llovía metralla, llovían muertos”.</p>
<p>1937</p>	<p>Comienza a trabajar como secretaria y contable en Talleres Iglesias, una fábrica de obuses para el ejército popular, que sufrió algunos bombardeos de aviones</p>	<p>“Con un sello a fuego en mis ancas adolescentes me marcó la guerra civil -la más incivil-”.</p>

	<p>franquistas. Allí se dedicaba a escribir en sus ratos libres, como atestiguan en su archivo los papeles con membrete de la fábrica que utilizaba para sus poemas y cuentos.</p> <p>Por esta época parece ser que conoció al médico, dibujante y poeta Eugenio Rosado Rivas.</p>	<p>“Luego me salió una oficina, donde trabajo como si fuera tonta, -pero Dios y el botones saben que no lo soy-“.</p> <p><i>“Para qué voy a decirte lo que te mando en otras cartas. En cada letra va un pedazo de alma y en toda ella la expresión sincera del cariño”.</i> (Fragmento de una carta enviada por Rivas a Gloria Fuertes, <i>Catálogo</i>, p. 43)</p>
<p>1938</p>	<p>Encarcelan y fusilan a Rivas (como ella lo llamaba), a quien estuvo visitando hasta su muerte.</p>	<p>“Después tuve otro [novio], y en la otra zona, me lo mataron”.</p>
<p>1939</p>	<p>Empieza a publicar en <i>Flechas y Pelayos</i> y en su suplemento <i>Maravillas</i>. Consigue ser contratada como redactora en <i>Maravillas</i> con un sueldo de 10 pesetas diarias. Su personaje “Coleta” (amiga de Pelines), una pequeña niñera de ricos que se va del pueblo a la ciudad, le abrirá el camino de su proyección como escritora. Su trabajo en la revista se extenderá hasta 1953.</p>	<p>“Trabajo en un periódico Pude ser la secretaria del jefe Y soy sólo mujer de la limpieza. Sé escribir, pero en mi pueblo No dejan escribir a las mujeres”.</p>
<p>1940</p>	<p>En torno a esta fecha, trabaja como mecanógrafa en el Ministerio de Información y Turismo.</p>	<p>“El año cuarenta ganaba diez pesetas diarias -no me llegaba ni para dormir- y era feliz.</p>

<p>1942</p>	<p>Conoce a Carlos Edmundo de Ory el 8 de octubre de este año, a través de un soneto que este envió para que fuera publicado en <i>Maravillas</i>, pues ella se encargaba de la sección semanal de poesía. A partir de ahí se iniciaría una correspondencia y una amistad de larga impronta.</p> <p>Comienza también a frecuentar el ambiente intelectual postista, donde aterrizan Fernando Arrabal, Juan Eduardo Cirlot, amén de Chicharro y Sernesi, que forman tríada postita con Ory.</p> <p>Consuelo Gil Roësset funda la revista <i>Mis chicas</i>, donde Gloria colaboraría, igual que otras revistas de la autora: <i>Chicos</i>, <i>Chiquitito</i> y <i>Chicas</i> (que perdió el “Mis” en 1950 para dirigirse a un público femenino más adulto).</p>	<p>“Mis compañeros postistas eran intelectuales de verdad, poetas de vanguardia. Y me recordaban a ciertos chicos de mi barrio que iban a menudo a la parroquia con sus madres y que nunca serían canallas por mucho que lo intentasen. Esos chicos siempre llevarían del alma colgado un baberito blanco” (Cascante, 151)</p>
<p>1944</p>	<p>En este año compone los poemas del libro <i>Los brazos desiertos</i>, dedicado a Ory y que se publicaría póstumamente en Torremozas (2009).</p>	<p>Carlos Edmundo de Ory ¿Has visto a Carlos Edmundo? mis pies le buscan. mis manos, Entre los versos del mundo.</p> <p>“Yo tenía un poeta ¡tú, Carlos! Ya no lo tengo.”</p>
<p>1946</p>	<p>Aunque parece ser que empezaron teniendo un romance en 1941, indicamos esta fecha por ser la de una fotografía en la que aparece con Chelo, mujer esencial en la vida de Fuertes y que irá asumiendo diferentes roles en su vida (amiga, amante ocasional, secretaria, asistente). Incluso estuvo viviendo con ella y su madre en el barrio de Legazpi en los años 40.</p>	

1947	Obtiene el primer premio en Radio Nacional de España de <i>Letras de canciones</i> .	
1948	Escribe letras de boleros como “Quédate”, que cantará Lolita Garrido.	
1950	<p>Publica <i>Isla ignorada</i> (Colección Musa Nueva), su primer poemario “para adultos”.</p> <p>Este año escribe (aunque será publicado más tarde), su conocida y leída múltiples veces por la propia autora “Nota biográfica”.</p> <p>Sus versos primerizos fueron incluidos en la antología de poesía infantil <i>Versos para niños</i>, de Antonio Fernández, obra concebida como lectura escolar.</p>	<p>“Soy como esa isla que ignorada, late acunada por árboles jugosos, en el centro de un mar que no me entiende, rodeada de nada, –sola sólo–.”</p> <p>“Gloria Fuertes nació en Madrid a los dos días de edad...”</p>
1951	<p>En 1951 funda junto a Adelaida Lasantas y M^a Dolores de Pablos el grupo femenino “Versos con faldas”, tertulia femenina pionera en la que recitan poemas en distintos cafés y bares de Madrid.</p> <p>Proliferaron otras muchas por la capital, como “Versos a media noche” los sábados en el Café Varela, donde también participó.</p>	<p>“Tenemos éxito de público porque los poetas suelen ser feúchos y entre nosotras hay chicas guapas”.</p>
	<p>En 1952 estrena en el Teatro del Instituto de Cultura Hispánica <i>Prometeo</i>, su primera obra teatral en verso, que recibió el Premio Valle-Inclán. Acerca de esta obra existen numerosos problemas contextuales</p>	<p>«porque un hombre vendrá [que amará al hombre y querrá ir más allá de la tiniebla más allá de donde siempre vamos» (vv. 11-13)</p>

<p>1952</p>	<p>sobre su datación, estreno y la recepción que supuso dicho premio, de lo cual da fe Carmen Morán (2017).</p>	 <p>«Oye Rafa, por qué no pinchas un poco al Pareja, para que por fin se decida a lanzar a la calle mi <i>Diario de una loca</i>, ya creo que le ha enviado a la imprenta. Es que...en el momento que salga ese, ya tengo otro libro preparado, así que fíjate como trabajo.» (Fragmento de carta a Rafael Mir, con fecha 30 de octubre de 1953)</p>
<p>1952</p>	<p>Publica <i>Canciones para niños</i> (Editorial Escuela Española), su primer libro destinado al público infantil, aunque en el catálogo de la exposición se indica que fue publicada en 1949. La obra que aparece escaneada en www.cervantesvirtual.com carece originalmente de fecha alguna de publicación.</p>	
	<p>Funda junto a Rafael Mir Jordano, Julio Mariscal y Antonio Gala la revista de poesía <i>Arquero</i>, que dirigió hasta 1954.</p>	
<p>1953</p>	<p>Entre 1953 y 1955 publica en <i>Chicas, la revista de los 17 años</i>, una serie de relatos ilustrados por Antonio Mingote, que serían recopilados en <i>El Rastro</i> (2006, Torremozas).</p>	
<p>1954</p>	<p>Publica <i>Antología Poética y Poemas del suburbio</i> en la colección “Lírica Hispana” (nº 134, Caracas) y <i>Aconsejo beber hilo</i> en la Colección <i>Arquero</i> (Madrid).</p>	<p>NO SABEMOS QUÉ HACER A veces el poeta No sabe si coger la hola de acero, Sacar su punta a su lápiz y hacerse un verso O sacarse una vena Y hacerse un muerto.</p> <p>(<i>Aconsejo beber hilo</i>)</p>
	<p><i>Villancicos</i> (Magisterio Español)</p>	
<p>1955</p>	<p>Comienza a cursar estudios de Biblioteconomía e Inglés en el Instituto Internacional de Boston en Madrid. Allí conoce a la profesora e hispanista Phyllis B. Turnbull, quien dirigía un programa de intercambio de estudiantes americanos. Su relación perdurará durante quince años y será providencial para Gloria, desde un punto de vista personal y también profesional.</p>	

	<i>Pirulí, versos para párvulos</i> (Escuela Española)	
1958	<p><i>Todo asusta</i> obtiene la primera mención del concurso "Lírica Hispana" de Caracas (nº 182 de la colección).</p>	<p>"Asusta que la flor se pase pronto. Asusta querer mucho y que te quieran. Asusta ver a un niño cara de hombre, asusta que la noche... que se tiemble por nada, que se ría por nada, asusta mucho."</p>
	<p>Empieza a trabajar como bibliotecaria en el Instituto Internacional de Madrid (hasta 1961).</p>	<p>Fue una de mis épocas más felices. Aquellos años, en los que ya al frente de una Biblioteca Pública, aconsejaba y sonreía a los lectores. Mi jefe era el libro y yo era libre. ("Prólogo" a OI)</p>
1959	<p>Su poemario inédito <i>En pie de paz</i> obtiene el Premio "Acento".</p>	
	<p>En estas fechas organiza en Soto del Real una Biblioteca Infantil ambulante los fines de semana en los bajos del antiguo Ayuntamiento, con la que consigue llevar libros a aquellos pueblos donde había escasez de recursos y de cultura.</p> <p>Gloria y Phyllis se implican en la vida de Soto del Real de manera muy activa: la profesora americana amadrinó un programa de becas para los niños del pueblo. La casa que compartieron en el pueblo, construida bajo el auspicio de Matilde Ucelay (primera mujer titulada en arquitectura en España), fue lugar de paso y tertulias con grandes poetas y amigos (Gil de Biedma, Ángel González, José Agustín Goytisolo, Cela, Francisco Nieva...).</p>	
1961	<p>Consigue, gracias a la medicación de Phyllis, la Beca Fullbright, que le permite viajar a Estados Unidos y ejercer como profesora en Bucknell University (Lewisburg, Pensilvania), Bryn Mawr College (Bryn Mawr, Pensilvania) y Mary Baldwin College (Staunton, Virginia). Mills Fox Edgerton, íntimo amigo de la autora, la acoge como profesora de literatura. Durante sus años</p>	<p>... Un poeta en Bucknell, ¡Qué poca cosa! ¡Pero ya me conocen las ardillas! ¡Hay dos perros que acuden si les llamo! Hay mucha juventud enamorada, Y árboles". (Trozo de mi Diario, 23 de septiembre de 1961, después de mi primera clase de español).</p>

	estadounidenses, ofrece numerosos recitales en los más diversos espacios (desde la universidad hasta fiestas y clubs), llegando a leer sus poemas traducidos al inglés antes de una actuación de Joan Baez.	“Es la primera vez que piso una Universidad, no como estudiante sino como profesora...” Se hizo un breve silencio durante el cual me los gané. A continuación, empecé con Unamuno, padre de la poesía del siglo XX. (“Prólogo” a OI, p. 28)
1962	Publicación de la antología <i>...Que estás en la tierra</i> (Seix Barral, Colección Colliure), a cargo de Jaime Gil de Biedma.	
1963	Vuelve a España tras su periplo por Estados Unidos, y se instalará definitivamente en el piso de la calle Alberto Alcocer, nº 42, 7º izq. Tanto este piso como la casa de Chozas de la Sierra (Soto del Real) fueron propiedad de Phyllis, quien le cedió la primera vivienda como usufructo vitalicio. Su vuelta estuvo motivada, entre otras cosas, por los rumores de la pésima salud del dictador y la relación con Phyllis.	
1965	Publica en El Bardo <i>Ni tiro, ni veneno, ni navaja</i> , que obtuvo ese año el Premio “Guipúzcoa de Poesía”.	“Desde 1965 mi destino estaba hecho un fuera de serie” (“Prólogo” a OI).
1967	Publica <i>Cangura para todo</i> (Lumen), obra con la que obtiene la Mención de Honor del Premio Internacional de Literatura Infantil Hans Christian Andersen al año siguiente.	
1968	Publicación de <i>Poeta de guardia</i> , El Bardo.	“y nadie suena o quema o hiela o llama, en esta noche en la que, como en casi todas, soy poeta de guardia”
1969	<i>Como atar los bigotes al tigre</i> , publicada nuevamente en El Bardo y con la que logra un accésit al Premio Vizcaya.	“¡Atad cabos al bigote del tigre! ¡Peinad al mismo diablo! Juntad a los ancianos con sus padres... Así de imposible y posible es la paz.”

	<p>Su nombre resuena, junto con el de Góngora, Quevedo, Alberti, Cernuda, Celaya... en el "Olympia" de París en la voz de Paco Ibáñez, en el mítico concierto que ofreció en la capital francesa y que ya es historia.</p>	<p>(...) Dice que pecado es hablar mal de los vecinos y que pecado no es besarse por los caminos.</p> <p>Que se acerquen los pastores que me divierten un rato que se acerquen los humildes, que se alejen los beatos.</p>
<p>1970</p>	<p><i>Antología poética (1950-1969)</i>, selección y prólogo a cargo de Francisco Ynduráin (Plaza & Janés).</p> <p>En la década de los 70 fueron frecuentes sus colaboraciones en las revistas <i>La codorniz</i> y <i>Discóbolo</i>. En esta última mantuvo durante cuatro años una sección titulada "Consultorio consultivo", una especie de consultorio poético-sentimental donde aconsejaba como "poeta de guardia" que era.</p> <p><i>Don Pato y don Pito</i> (Escuela Española) fue recomendado por el Ministerio de Educación para lectura en las escuelas. Publica asimismo <i>Aurora, Brígida y Carlos, versos para párvulos</i> (Lumen).</p>	
<p>1971</p>	<p>Muere Phyllis. Habían roto su relación unos meses antes. Su cuerpo yace en Soto del Real.</p>	<p>Si pudiera resucitar a ciertos muertos, a Phyllis la primera, a mi hermano Angelín el pequeño, a mi padre, ahora que me ayuda, a mi madre, ahora que la quiero.</p>
<p>1972</p>	<p>Obtiene una beca de creación de la Fundación Juan March (180.000 pesetas) para escribir literatura infantil, según consta en una carta recibida el dos de mayo, cuyo control de progresos literarios lo llevaría a cabo Francisco Ynduráin.</p> <p><i>La pájara pinta</i> (Alcalá)</p>	
<p>1973</p>	<p>Publica <i>Sola en la sala</i> (Editorial Javalambre, Zaragoza) y <i>Cuando amas aprendes geografía</i> (Ediciones del Curso superior de Filología, Málaga).</p>	<p>"Me pagan y escribo, me pegan y escribo, me dejan de mirar y escribo, veo a la persona que más quiero con otro y [escribo, sola en la sala, llevo siglos, y escribo, hago reír y escribo."</p> <p><i>El hada acaramelada y El camello cojito</i> (ambos en Igreca de Ediciones)</p>

1974	Colabora ese año en televisión española, en el programa infantil “Un globo, dos globos, tres globos”, cuya sintonía inicial compuso, aunque comenzó a trabajar en TVE años antes guionizando el programa “Los Chiripitiflaúuticos”.	“Un globo, dos globos, tres globos, la luna es un globo que se me escapó, un globo, dos globos, tres globos, la tierra es el globo donde vivo yo.”
	<i>La gata chundarata</i> y otros cuentos (Videosistemas). Se traduce al alemán <i>Cangura para todo</i> (Viena, Jugend & Volk).	
1975	Publicación en Cátedra de <i>Obras incompletas</i> , que incluye todos sus poemarios hasta la fecha (excepto <i>Isla ignorada</i>).	“Tener la suerte y el valor de reeditar hasta mis antiguos versos (los primeros libros casi nunca son buenos), gracias a este volumen, me responsabiliza de una manera atroz” (“Prólogo” a OI).
1976	Obtiene el “Aro de Plata” de TVE y lo obtendría hasta en cuatro ocasiones más entre 1977 y 1979.	“Un poeta o un escritor no escribe para sí mismo. Llevo la poesía a la gente. Luego, después de oírme, igual quieren leerme”.
1978	Antologada en <i>A book of Women Poets from Antiquity to Now</i> (Barnstone & Barnstone, Estados Unidos)	
	Publica en Escuela Española <i>El dragón tragón</i> , <i>La momia tiene catarro</i> , <i>Las tres reinas magas (teatro en verso)</i> y <i>La oca loca</i> . Esta última fue seleccionada como una de las 10 mejores obras del año por el organismo internacional International Board Books of Young People.	
	Obtiene el Aro de Oro de Televisión Española.	
1979	Empieza a colaborar en el programa de televisión “La mansión de los Plaff”.	
	Incluida en una antología de poesía española traducida al ruso. Su nombre aparece junto a León Felipe, Luis Cernuda, Vicente Aleixandre, José Agustín Goytisolo, José Ángel Valente y Ángel González.	
1980	“Dios está en pelotas” y “Brindis cotidiano” fueron censurados en un programa especial de Nochebuena de TVE, lo que supone un enorme retroceso tanto en su recepción	“Ya está bien, que se va a helar! ¡Tanto adorar al chaval y nadie tiene cojones de darle sus pantalones, su mochila o su morral!

	como poeta como en la propia historia social.	
	Publicación en Cátedra de <i>Historia de Gloria (amor, humor y desamor)</i> , prologado por Pablo González Rodas. Inclusión en la <i>Antología de la poesía española (1900-1980)</i> de Gustavo Correa (2 vols., Gredos) y en una antología universal de mujeres poetas titulada <i>A book of women poets from Antiquity to now</i> (Alik Barnstone & Willie Barnstone, eds.).	<i>No me importa que todos os deis cuenta de que esto que os cuento me ha sucedido.</i>
1981	Comienza a emitirse el programa televisivo infantil “La cometa blanca”, tomando el testigo de “Un globo, dos globos, tres globos”, en el que colaborará con frecuencia.	
1982	Publica <i>Donosito el oso osado</i> . El 22 de noviembre se estrena en el Teatro Lavapiés de Madrid su obra <i>Las tres Reinas Magas</i> .	
1983	<i>El abecedario de don Hilario</i> .	
1984	Antología <i>Off the Map: Selected Poems</i>	Bird nest in my arms On my shoulders, behind my knees, Between my breasts there are quail, They must think I’m a tree. Levine & Long
1985	Premio de Poesía Ciudad de Baeza y Premio Ciudad de Sevilla.	
1986	Medalla del día Mundial de Cruz Roja.	
1990	<i>La poesía no es un cuento</i> .	
1994	<i>Versos fritos</i> .	
1995	Publicación en Cátedra de <i>Mujer de verso en pecho</i> , prologada por Francisco Nieva.	Soy tímida y no lo parece, soy poeta y sí lo parece, soy gorda y sí lo parece, soy soltera y no lo parece, soy viuda y sí lo parece, soy una niña y no lo parece. Soy así ... como me estáis leyendo.

	Obtiene el Premio Cervantes Chico, galardón que recibió por su trayectoria en el campo de la literatura infantil.	
1997	Se publica la selección de poesía amorosa <i>Pecábamos como ángeles</i> (<i>Gloripoemas de amor</i>) (Torremozas).	“Cuando te nombran, me roban un poquito tu nombre; parece mentira que media docena de letras digan tanto”.
	Nombrada Socio de Honor de UNICEF.	
1998	Como consecuencia de un cáncer de pulmón, fallece a las 2:15 del 27 de noviembre en el Hospital de la Princesa de Madrid y es enterrada en el Cementerio Sur de Carabanchel, siendo trasladados sus restos dos años más tarde al Cementerio de la Paz de Alcobendas.	(...) y se calló el poeta sin terminar su obra de teatro. Así ingresó en la Paz -también ganada-. (<i>OI</i> , p.364) *** GLORIA FUERTES POETA DE GUARDIA (1917-1998) “Ya creo que lo he dicho todo. Y que ya todo lo amé”.
	Publicaciones póstumas: 2001: <i>Glorierías (Para que os enteréis)</i> , Torremozas. 2002: <i>Garra de guerra</i> , Mediavaca. 2005: <i>Es difícil ser feliz una tarde</i> , Torremozas. 2006: <i>El rastro</i> (relatos), Torremozas. 2008: <i>Derecho de pasión</i> , Cuadernos del Laberinto y <i>Se beben la luz</i> , Torremozas. 2009: <i>Los brazos desiertos</i> , Torremozas. 2010: <i>El caserón de la loca y otras obras de teatro</i> . 2011: <i>Poemas prácticos más que teóricos</i> , Torremozas. 2017: Editoriales de prestigio se unen a su reivindicación como “poeta para adultos” mediante la publicación de antologías, entre ellas destacamos <i>El libro de Gloria Fuertes</i> (Blackie Books), <i>El libro de Gloria Fuertes para niñas y niños</i> (Blackie Books), <i>Geografía humana y otros poemas</i> (Nórdica), <i>Me crece la barba: poemas para mayores y menores</i> (Reservoir Books). 2021: Su inclusión más reciente ha sido en la antología editada por Reyes Vila-Belda, <i>Ellas cuentan la guerra. las poetas españolas y la guerra civil (antología 1936-2013)</i> .	

Relación de las fuentes consultadas y contrastadas para su elaboración:

- *Vida y poesía de Gloria Fuertes* (José Luis Cano).
- *El libro de Gloria Fuertes* (de Cascante).

- *Catálogo de la Exposición Gloria Fuertes (1917-2017)*
- Introducción de la autora a *Obras incompletas*.
- Web “Memoria de Madrid” [<http://www.memoriademadrid.es/>]
- Web de la Fundación Gloria Fuertes.
[<http://www.gloriafuertes.org/index.php/biografia>]
- Web del Ayuntamiento de Soto del Real.
[<https://www.ayto-sotodelreal.es/la-historia-de-gloria-fuertes-con-soto-del-real/>]
- Jaime García Padrino (1990) “La poesía infantil en la España actual”-
[<https://jgpadrino.es/wp-content/uploads/2016/06/1990-La-poes%C3%ADa-infantil-en-la-Espa%C3%B1a-actual.pdf>]
- “La pegadiza sintonía de TVE que escribió Gloria Fuertes: la TV como aliada de la inspiradora poesía”
[<https://www.lainformacion.com/opinion/borja-teran/la-pegadiza-sintonia-de-la-historia-de-tve-que-escribio-gloria-fuertes/6356885/>]
- “Versos con faldas”: la tertulia que feminizó la cultura del Madrid de los cincuenta.
[https://cadenaser.com/emisora/2019/03/21/radio_madrid/1553187066_117237.html]
- https://www.malagahoy.es/ocio/Gloria-Fuertes-cielos_0_1105089656.html
(he extraído declaraciones de José Infante sobre la relación de Gloria Fuertes con Málaga).
- <https://elpimpi.com/el-pimpi/historia/>
- GÓMEZ YEBRA, Antonio, “Apuntes sobre la poética de Gloria Fuertes”.
- AYUSO PÉREZ, Antonio (Tertulias de autor de Helicón, 1996)
[<http://193.146.45.100/revistas/Clij/CLIJ%20278.pdf>]
- FUENTE, Inmaculada de la (2017), “Gloria Fuertes. Una vida de ficción”, en *Clarín. Revista de nueva literatura*, 131, pp. 34-41.
- SANTIAGO, Julio (2017), *Mi amor Gloria Fuertes*, Madrid, Cuadernos del Laberinto; entrevistas en la web y correos personales con el autor.

Historia de Gloria 40 años después:
Conversaciones con Pablo González Rodas

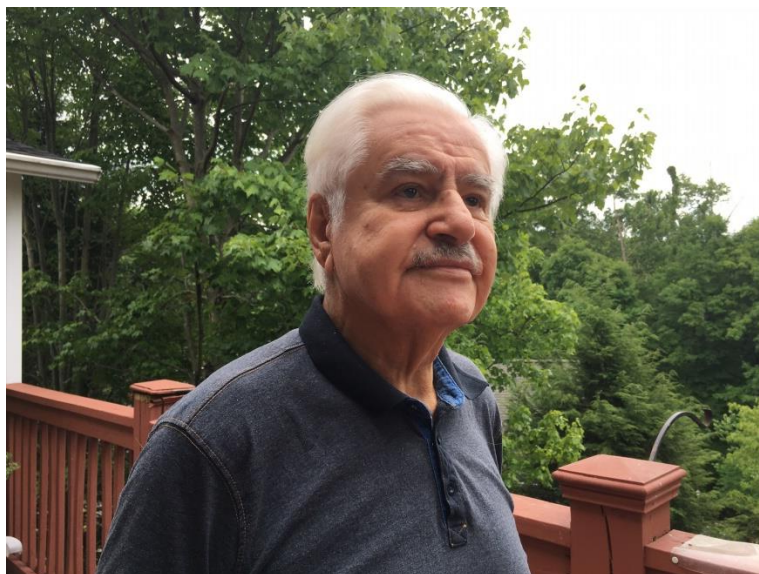


Imagen cedida por Pablo González Rodas (octubre 2020)

P. Pablo, ¿cómo has recibido estas noticias de Gloria Fuertes, 40 años después de que escribieras tu (archi)citada “Introducción” al volumen de Cátedra? ¿Pensaste alguna vez que el volumen que prologaste podría ser de interés filológico en el siglo XXI?

R. Me sorprende que mi prólogo a *Historia de Gloria. Amor, Humor y Desamor* después de 40 años de publicado sea leído por una estudiosa de Gloria como tú, lo que me place muchísimo. Sinceramente nunca me pasó por la mente que esto sucediera. El vivir alejado de España desde 1980 y haberme dedicado por cuatro décadas a enseñar Literatura Hispanoamericana en West Virginia University me tuvieron ajeno del panorama literario en España y en especial, desafortunadamente, el haber perdido contacto con mi querida Gloria. Supe por mi amigo Emilio García Gómez, Catedrático jubilado de la Universidad de Valencia, a quien le presenté a Gloria, que ella había muerto. Nunca más supe de la trayectoria de su obra. Pensaba que ya los lectores tendrían otras preferencias y que su obra, injustamente, estaría relegada al olvido.

Nunca Ediciones Cátedra me informó sobre posteriores ediciones, y yo había renunciado a las buenas regalías en favor de Gloria, quien no vivía al final en buenas condiciones económicas. Las ediciones que tengo yo las compré en mi paso por Madrid, cuando cada verano llevaba alumnos míos a la Universidad Internacional Menéndez Pelayo en Santander a los cursos de verano en español para extranjeros. La última edición que poseo es la undécima, 2008, bajo el aparte “Herederos de Gloria Fuertes”. A mí nunca me informaron nada de nada. Creo que en mi prólogo hago una justa apreciación personal de la obra de Gloria. Me satisface que me hayas “desenterrado”.

P. Pablo, tu relación con Gloria Fuertes se prolongó a lo largo de un año en Madrid, como explicas en tu prólogo. Poder estudiar la poesía de Gloria con ella como referente al que poder acudir supongo que es algo extraordinario...

R. Naturalmente, fue muy afortunado tenerla a ella en ese año cuando viví en Madrid y escribí mi tesina. Para esa época yo ya llevaba 15 años de enseñar literatura Hispanoamericana en West Virginia University y sabía bien mi manera de enfocar su poesía. No fue una dependencia de ella en ningún momento, pero sí tuve la suerte de tener su amistad y sus opiniones como marco de referencia. Yo la había conocido el verano del 74 en la Universidad de Málaga, cuando asistí en ella a un curso de verano auspiciado por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas. En ese verano, asistí a un curso de Emilio García Gómez, el famoso arabista, sobre las jarchas, a uno de lingüística con don Manuel Alvar y a varias presentaciones literarias, entre ellas, de Dámaso Alonso e *Hijos de la ira*, y Gloria Fuertes y su poesía. Me gusto más la poesía de Gloria por novedosa y “antiacadémica”. Allí Gloria me firmó su *Antología Poética: 1950-1959* y me autorizó a visitarla en Madrid cuando le dije que quería estudiar su obra.

Cuando le pedía citas en su piso para comentarle mis progresos, siempre me dedicó el tiempo requerido. Me recibía en su sala, me ofrecía algo de beber, y luego yo le leía lo que había escrito. Ella siempre me escuchaba con mucho interés; no me interrumpía. Me agradecía mis conceptos sobre su obra y nunca trató de dirigirme hacia otra lectura de su poesía. Respetó siempre mis opiniones y alguna vez cuando en uno de sus poemas se menciona La Paz, yo pensé que se refería a alcanzar una paz interior y ella me dijo que se refería a la Clínica La Paz, en Madrid, dato que yo desconocía. Me orientó en cuanto el postismo de Carlos Edmundo de Ory; creo que

eran amigos en los años cincuenta, y me dijo, como lo cito en mi estudio, cuando me habló de las diferencias de su poesía y la de De Ory: “Que ambos salen del dolor, del desamor y del amor; que el postismo nunca llegó al pueblo”. También hablábamos de temas y actitudes; siempre me dijo que ella venía del pueblo y escribía para el pueblo; que le encantaba leer sus poesías a “los chavales de las chabolas”; que no tenía ídolos literarios; que pertenecía a la “corriente...corrientita”. Que era una “cabra sola” en el panorama literario. Alguna vez que nos tomamos unos vinos en su sala me comentó que frecuentemente se desengañaba de mujeres que la acompañaban a sus presentaciones literarias, se bebían sus vinos y luego la dejaban “sola en la sala”; se sentía muy herida de las veleidades de sus amantes. En resumen, fue valiosísimo para mi disfrutar de su sincera amistad y de su aceptación de mis escritos.

P. *Historia de Gloria* es el primer libro que se publicó tras las *Obras incompletas*, volumen que recoge prácticamente toda la producción poética de la autora. ¿Qué lugar crees que ocupa en su trayectoria este volumen objeto de tu prólogo y corazón de esta tesis?

R. Considero que es difícil y un tanto artificial querer dividir la obra de Gloria en etapas literarias diferentes. Yo creo que la obra de un autor es un continuo en el que se aglutinan ciertos temas y se puede ver una evolución, pero al final es un solo caudal, cada vez más sólido y unificado. Su obra tiene una tensión y una pasión muy *sui generis*. Los títulos son diferentes; pero los temas son los de siempre: su solidaridad con el pueblo y los desafortunados; la soledad, la angustia y la muerte; el giro popular de sus versos en un lenguaje que Gonzalo de Berceo proponía, “en cual

suele el pueblo hablar a su vecino". El lenguaje que usa Gloria en todos sus escritos es popular, de inspiración cotidiana, madrileña pura y castiza sin caer en un lenguaje poético alambicado y de académico. Y los temas se retoman según las circunstancias: un Dios humanizado, en la tierra, no endiosado en un supuesto cielo; la angustia, la niñez, lo autobiográfico de su poesía, la presencia del suburbio, cuando todo asusta y se convierte en poeta de guardia con sus minipoemas y poemas infantiles, que me recuerdan la poesía infantil y las jugarretas de Gabriela Mistral, primera mujer en lengua española que obtuvo el Nobel en 1947 y que seguramente Gloria tuvo que haber leído, y llegar hasta *Sola en la sala* y sus reflexiones tan humanas. El hablar de la unidad dentro de la diversidad temática en la obra de Gloria me recuerda a mi querido profesor don Jorge Guillén, de la generación del 27, quien reunió su producción poética bajo el título de *Cántico*, colección a la que agregaba poemas en las diferentes ediciones: en 1938, 75 ; en 1936, 125; en 1945, 370; y en 1959, 334, para en 1957 publicar *Clamor*; en 1967, *Homenaje*; y en 1968, *Aire nuestro*, todos con una buena unidad desde la alegría de vivir y el optimismo de la primavera hasta los poemas del estío.

Y poemas otoñales; tal como Gloria desde la poesía festiva e infantil, pasando por la dura madurez en la sociedad que afrontó y fustigó, hasta la edad del sosiego de *Sola en la Sala e Historia de Gloria. Amor Humor y Desamor* para terminar en el tren de la tercera edad. Lo que hace única su obra es su humor. Su gracia, su solidaridad, su desparpajo, su creatividad poética, la variedad de temas y sus profundas raíces populares.

P. Pablo, me gustaría que me hablara sobre la “intrahistoria” del prólogo. ¿Se hizo cargo de la edición por deseo expreso de la autora o por encargo de la editorial?

R. Para mi fue una grata sorpresa que Gloria expresamente le dijera a Gustavo Domínguez, jefe de ediciones Cátedra, que yo fuera el presentador, en lugar de Ynduráin, quien era un experto en su obra anterior. Nunca Gloria me lo consultó, y vine a saberlo por carta de Gustavo enviada a mi universidad cuando yo estaba en un sabático en Colombia. Le dije que yo estaría interesado en hacerlo, pero que me diera un par de meses, pues estaba involucrado en un proyecto de Estudios Colombianos con el Instituto de Integración Cultural en Medellín. A Gloria, creo yo, le gustó mi visión crítica de su obra; la vio diferente en cuanto a otras aproximaciones. Creo que en nuestras reuniones llegamos a gustarnos mutuamente: a mí me encantaba hablar con ella, y Gloria disfrutaba de mis visitas. Dentro su calidez guardaba una cierta distancia, conservando su intimidad poética y humana. No era una mujer de abrazos, ni de besos en ambas mejillas, pero nos sentíamos cómodos el uno con el otro y teníamos diálogos diáfanos y sin falsas posturas. Que me hubiera preferido a mí para su edición fue sorpresivo para mí, dada la importancia de Ediciones Cátedra y el valor de su poesía. Creo que me dieron una limitación en cuanto a la extensión, pues pude haber analizado algunos poemas de variados temas. De todas maneras, fue un regalo de los dioses.

P. ¿Consideró la autora este volumen una compilación de poemas que fueron escritos “en aluvión”, podríamos decir, durante años, o crees (si no lo aclaró

verbalmente) que está concebido con un volumen con una *dispositio* temática o formal determinada?

R. Considero que no fueron escritos en forma progresiva tipo aluvión; creo que los poemas fueron surgiendo en forma esporádica, sobre temas variados, del día o de lo cotidiano. Mi impresión es que ella, después de escribir *Sola en la sala*, fue agregando poemas sobre distintos temas y decidió "aunarlos" en *Historia de Gloria*, pues son muchos poemas sobre temas muy variados, siempre con predominancia de sus motivos poéticos ya conocidos. Es difícil encorsetarla en una unidad temática o poética, de ahí la dificultad en clasificarla dentro de una escuela o grupo poético. Ella lo escribió: "No me catalogues". Yo diría que Gloria no era muy metódica ni muy organizada en seleccionar sus poemas por temas o fechas. Me da la impresión de que los iba archivando sin un orden fijado, y de ahí su temática variada. Sus versos salían de su boca como agua del manantial. No encuentro un ordenamiento preestablecido ni un derrotero definido.

P. Dices en tu prólogo (p. 31): "*Historia de Gloria...* guarda perfecta unidad temática, filosófica, artística y humana con su obra anterior, signo inequívoco de su calidad de poeta" ¿Qué podría considerarse, no obstante, que hace que esta obra pueda ser diferente, particular, especial, en su trayectoria?

R. *Historia de Gloria, Amor, humor y desamor* es un libro caudaloso, con una infinidad de poemas de diferentes fuentes de inspiración, donde la poeta hace como un inventario de su poesía, sin un orden predeterminado y completamente libre. Es el libro de ella que más me ha gustado por los temas tratados, por su espontaneidad y por permitirnos adentrar más en su vida y en su poesía. Es una colección antológica

muy extensa y variada, y da gusto leerla en “desorden”, pues cada poema es una gema. Como el breve “Poema Piloto”, donde juega con los verbos ser y estar, combinándolos creativa y filosóficamente al suplantar parecer por ser. En fin, cada poema es una joya.

P. Continuando con el “Prólogo” (p. 35): “Nos decía en una carta reciente: «Yo creo que este es el libro más descaradamente autobiográfico de todos los que he publicado, como sucedió con *Sola en la sala*, son poemas que he arrancado de mi diario íntimo (de ahí el título), es la historia de mi penúltima experiencia amorosa...»” ¿Conservas esa carta de Gloria en la que reflexiona sobre su propia obra? ¿Qué sabes de ese “diario íntimo”?

R. Yo pienso, y esto lo ratifica en cierto modo, que *Historia de Gloria* tiene grandes semejanzas con *Sola en la sala* (último libro publicado e incluido en las *Obras incompletas*). Cómo te decía, en toda la obra de Gloria hay un hilo unitivo que nos lleva a identificar su peculiar poesía. *Sola en la sala* es un libro más reflexivo y personal, en el que escribe: *Llegué a la Isla de Ninguna Parte y aquí me quedo*, y agrega: *al calor del silencio se maduran mis versos* y concluye con *Este trozo De Dios con que sostengo mi tristeza*. A mi parecer es un poemario introspectivo, en el que dice: “aunque llover no llueve, crece la angustia y la ansiedad”. Yo me senté varias veces con Gloria en su sala para dialogar (“día gloriar”) sobre su poesía, y me decía que después de algunas alegrías y muchos sinsabores cotidianos siempre quedaba sola en su sala, con ella misma y escribía estos poemas breves: *Me pagan y escribo/ me pagan y escribo*. Yo la veo más reflexiva, menos alegre, más serena. Nunca vi su diario íntimo, pero sí creo que estos poemas son de su diario íntimo. No conservo la

carta que me escribió en la que precisamente me respondía sobre la singularidad de *Sola en la sala*, después de los desamores de que fue víctima por parte de quienes la utilizaron para aparecer en recitales suyos y en reuniones sociales y, después de utilizarla, abandonarla. En el libro, claro está, hay temas recurrentes, como su pacifismo: la paz no es el fin, sino el medio de alcanzar el fin; su amor por el pueblo y el desamor que la hiere y, al final, la poesía como salvación: “Parece que me voy a morir y escribo”.

P. En otro momento del prólogo (p. 47), cuando tratas el tema de la muerte, anotas: “En *Historia de Gloria* hay una actitud más serena ante la muerte; hay un pacto de acercamiento tácito y una aceptación de dicho encuentro”. Por mi parte, argumento que esta obra inicia una especie de ciclo *de senectute*, caracterizado, entre otros rasgos, por las continuas referencias a la muerte, la escritura de epitafios y la actitud vital connotada de cierto estoicismo de la poeta..., a pesar de ser una compañera que se ha ido asomando en poemarios anteriores.

R. La *senectute* y sus reflexiones sobre el transcurso del tiempo y la vejez, tal como lo anotas, están presentes, y he vuelto a leer *Historia* para contestar a tus inquietudes. Ella se sentía ya mayor y un poco gastada físicamente, a la vez que desilusionada sentimentalmente. Lo afirma cuando escribe: “Empezamos a saber vivir un poco antes de morir. ¡Qué putada!”, refrán que escuché en Andalucía: “La vida nos enseña a vivir antes de morir. Qué putada”. O cuando escribe: “Recordar es morir. Simplemente el hecho de vivir es irse yendo/ a cada momento tienes/ una hora más y una hora menos”. Sus epitafios, como lo anotas, son prueba del tema de la muerte

en su obra, cuando siente que vivir es acercarse cada vez más al morir. Y dice: Si pudiera escoger yo, morir de pie como el toro y de repente. Y hace referencia al guardapolvo de madera que nos espera, el ataúd. Y en su "Autoepitafio", "cargada de espaldas, de amores, de años, aquí queda la Fuertes". Me quedo con el mejor de todos, "Tren de la tercera edad", que me ha inspirado a llevar una buena vejez.

P. No sé cómo viviste el centenario de Gloria Fuertes y si te llegaron noticias de la efeméride y de los eventos que tuvieron lugar por toda la geografía española, especialmente en Madrid, donde se celebraron los fastos más importantes. ¿Se hizo eco de esta celebración el ámbito académico estadounidense?

R. No me enteré nunca de la celebración del centenario de Gloria y tampoco supe de actos académicos en USA; me atrevería a decir que Gloria no es muy conocida en los cursos de literatura española.

P. ¿Alguien ha contactado contigo en todos estos años para intercambiar impresiones sobre la poeta? Por si lo ignoras, tu nombre sale con frecuencia en el caudal crítico que he ido consultando a lo largo de la investigación, puesto que eres el prologuista de *Historia de Gloria*.

R. Nadie me ha pedido opiniones sobre la obra de Gloria, excepto tú, que me encontraste *in the middle of nowhere*, en la mitad de parte alguna.

P. ¿Crees que la obra de la autora tiene aún obstáculos a los que enfrentarse para ser considerada al margen de su obra infantil y del personaje que se creó

a través de la televisión y de las giras de la poeta por los colegios de toda España?

R. Si creo que su abundante poesía infantil y sus programas para niños en TVE (como “Un globo, dos globos, tres globos”) y sus recitales por los pueblos crearon una imagen de poeta para niños, malogrando su consideración como la gran poeta que fue.

P. Has dedicado tu vida a la enseñanza de la literatura española en Estados Unidos. ¿Qué lugar ocupa Gloria en los programas académicos y qué recepción tiene por aquellos lares?

R. No soy consciente de la recepción de la poesía de Gloria en los programas académicos en las universidades gringas, pues se enseñaban cursos de 12 semanas sobre temas muy específicos como Generación del 98 o la Generación del 27 o la Literatura de posguerra, o “los tres Ramones” (López de Ayala, Gómez de la Serna y Ramón María Del Valle Inclán) y otros temas específicos como García Lorca, Buero Vallejo o Camilo José Cela, pero en ninguno, que yo sepa, se incluía a Gloria. Además, debido a la población latinoamericana residente en este país, la mayoría de los cursos de literatura estaban enfocados a la literatura gauchesca, la literatura indigenista, la novela de la tierra, la novela de la revolución mexicana, la poesía romántica, el Modernismo, la literatura vanguardista, Borges, los Premios Nobel de literatura latinoamericanos (sobre quienes publiqué un libro en Zaragoza).

P. ¿Conoces la Fundación Gloria Fuertes y la labor que desempeña? ¿Has trabajado o colaborado con ellos?

R. Nunca oí hablar de tan altruista Fundación al tratar de mantener la obra poética de Gloria Fuertes viva y como referencia a los estudiosos de tan grande poeta. Nunca he colaborado o trabajado con ella, pero admiro su labor en conservar la memoria literaria. Ojalá esté vinculada a una institución educativa que conserve sus estudios.

P. ¿Qué piensas de las lecturas de la obra de Gloria Fuertes en clave feminista o *queer*? Parece que su obra sirve como escudo en muchos frentes.

R. El leer la obra de Gloria desde un enfoque feminista me parece desacertado. Ella era una poeta que defendía a la mujer en la sociedad de su época, tan machista. Y reclamaba una mejor valoración de la mujer y su papel en la sociedad, pero no fue combativa ni revolucionaria al respecto. Tampoco creo que se debería encuadrar dentro de la clave *queer*; era lesbiana y defendía a los transexuales desde el punto de vista de derechos humanos. No necesita escudarse bajo ninguna bandera.

P. ¿Incorporarías a Gloria dentro del “canon” (haciendo uso del concepto con reservas como de costumbre) de poesía social o comprometida sin más?

R. Te diría rotundamente que no, pues la poesía social es de confrontación, de lucha, de emplazamiento, y Gloria no era así. Ella escribió una poesía defensora del pueblo. de los pobres y desfavorecidos, desde un punto de vista muy humano, lo que se respira a través de toda su obra.

P. La trayectoria vital de Gloria Fuertes tiene muchos huecos, porosidades y contradicciones, que ella misma incluso se encargaba de difundir, haciendo de su propia vida un trasunto poético con altas dosis de fabulación. ¿Podrías contarnos algún episodio o anécdota de esta índole?

R. Realmente, Carmen, no recuerdo hechos que ella imaginara y difundiera como una poesía con alta dosis de fabricación. La Gloria que conocí y estudié nunca me pareció que tratara de crear imagen de estrategia en el mercadeo de su obra. Ella siempre fue una poeta admirable, profunda, honesta, nunca arribista.

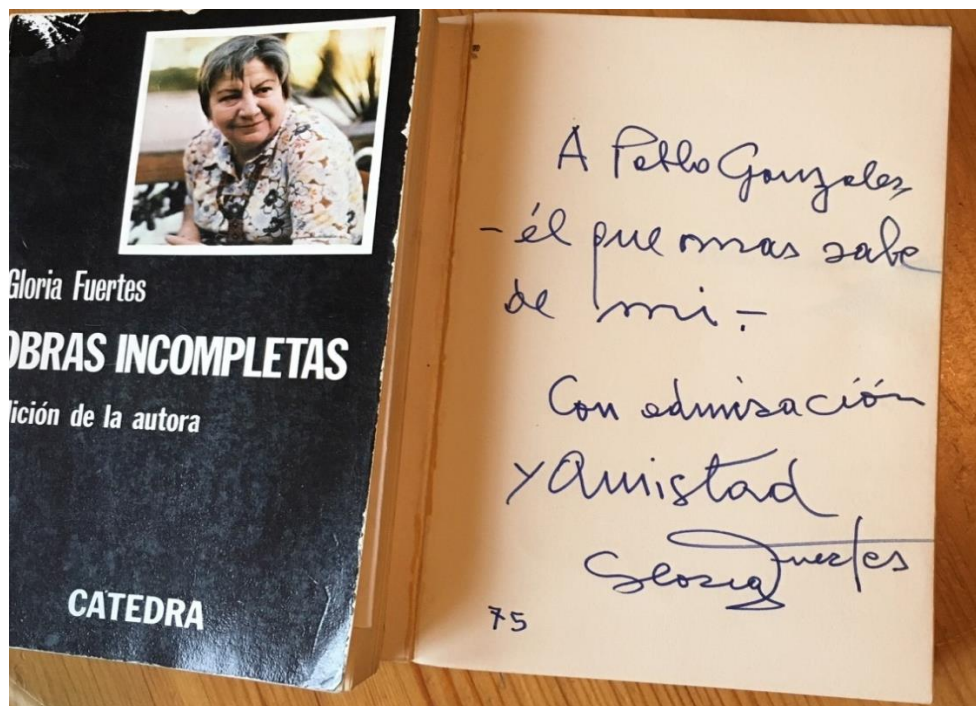


Imagen cedida por Pablo González Rodas, octubre 2020

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS DE GLORIA FUERTES NO DESTINADAS AL PÚBLICO INFANTIL:

FUERTES, Gloria (1979) [1975], *Obras incompletas*, Madrid, Cátedra.

FUERTES, Gloria (1994) [1980], *Historia de Gloria (Amor, humor y desamor)*, Madrid, Cátedra.

FUERTES, Gloria (1995), *Mujer de verso en pecho*, Madrid, Cátedra.

FUERTES, Gloria (2001), *Glorierías (Para que os enteréis)*, Madrid, Torremozas.

FUERTES, Gloria (2002), *Garra de la guerra*, S. Mackaoui & H. Hidalgo (eds.), Valencia, Media Vaca.

FUERTES, Gloria (2005), *Es difícil ser feliz una tarde*, Madrid, Torremozas.

FUERTES, Gloria (2007) [1950], *Isla ignorada*, Madrid Torremozas.

FUERTES, Gloria (2008), *Derecho de pasión*, Cuadernos del Laberinto, Madrid, Cuadernos del Laberinto.

FUERTES, Gloria (2008), *Se beben la luz*, Madrid, Torremozas.

FUERTES, Gloria (2009), *Los brazos desiertos*, Madrid, Torremozas.

FUERTES, Gloria (2011), *Poemas prácticos más que teóricos*, Madrid, Torremozas.

FUERTES, Gloria (2017), [1997], *Pecábamos como ángeles*, Madrid, Torremozas.

BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA CONSULTADA SOBRE GLORIA FUERTES:

ACEREDA, Alberto (1999), "Autobiografía y sentido en el mundo poético de Gloria Fuertes", *Letras Femeninas*, 25, pp. 155-172.

ACEREDA, Alberto (2000), "Crítica y poesía en Gloria Fuertes. Intertextualidades culturales de una poética contestataria", *Monteagudo. Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura*, 5, pp. 143-157. [Disponible en <https://docplayer.es/11551463-Critica-y-poesia-en-gloria-fuertes-intertextualidades-culturales-de-una.html> (Consultado el 4 de agosto de 2017)].

ACEREDA, Alberto (2002), "Gloria Fuertes. Del amor prohibido a la marginalidad." *Romance Quarterly*, 49.3, pp. 228-240. [Disponible en <https://doi.org/10.1080/08831150209600899> (Consultado el 8 de agosto de 2018)].

AGUILAR, Olga Elwes & TORRIJOS RAMÓN, M^a del Mar (2016), "«Garra de la Guerra», de Gloria Fuertes y Sean Mackaoui", *Cuadernos hispanoamericanos*, 793, pp. 44-58.

AGUILAR, Olga Elwes (2017), "La influencia de Ramón Gómez de la Serna en la visión poética de Gloria Fuertes", en *Poesía y posguerra en España (relaciones literarias, culturales y sociales)*, Madrid, Visor Libros, pp. 101-119.

AGUILAR RÓDENAS, Consol (2020), "El contexto de la escritura: el caso de Gloria Fuertes", *Social and Education History*, 9(1), pp. 88-120. [Disponible en

<https://doi.org/10.17583/hse.2020.5123> (Consultado el 10 de septiembre de 2020)].

ARSOVA, Jasmina (2008), *Writing herself out of silence and solitude: The poetic self-portraits of Gloria Fuertes* (tesis doctoral), University of California, Los Angeles. [Disponible en <https://www.proquest.com/dissertations-theses/writing-herself-out-silence-solitude-poetic-self/docview/304660077/se-2?accountid=14520> (Consultado el 9 de enero de 2021)].

ARSOVA, Jasmina (2009), "Gloria Fuertes: Self-Portraits of a Fertile Spinster", en Margaret H. Persin (ed.), *In her words: Critical Studies on Gloria Fuertes*, Lewisburg, PA, Bucknell University Press, pp. 52-81.

BELLVER, Catherine G. (1978), "Gloria Fuertes, Poet of Social Consciousness", *Letras Femeninas*, 4.1, pp. 29-38.

BALLESTEROS-AGUAYO, Lucía & ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier (2019), "El humor en la prensa de posguerra: los cuentos de Gloria Fuertes en *Maravillas*", *Revista Latina de Comunicación Social*, 74, pp. 521-539. [Disponible en: <http://www.revistalatinacs.org/074paper/1343/26es.html> (Consultado el de 5 de julio de 2019)].

BENÍTEZ, Rubén (1980), "El maravilloso retablo popular de Gloria Fuertes", *Mester*, 9.1, pp. 21-33.

BENSON, Douglas K. (2000). "La voz inconfundible de Gloria Fuertes, 1918-1998: poesía temprana", *Hispania*, pp. 210-221. [Disponible en <http://doi:10.2307/346163> (Consultado el 2 de enero de 2019)]

- BENSON, Douglas K. (2012), «No es mi madre la tierra». «The Earth Is Not My Mother»: Ecology in Gloria Fuertes's Last Poetry," *Studies in 20th & 21st Century Literature*: Vol. 36, pp. 242-254. [Disponible en <http://dx.doi.org/10.4148/2334-4415.1782>] (Consultado el 23 de octubre de 2018)].
- BLESA, Túa (2000), "Textimoniar", *Prosopopeya: revista de crítica contemporánea*, pp. 75-91.
- BLESA, Túa (2017), "Un siglo de insumisión", *El Cultural* de 10 de marzo de 2017. [Disponible en <https://elcultural.com/Gloria-Fuertes-Un-siglo-de-insumision>] (Consultado el 13 de marzo de 2017)].
- BROWNE, Peter E. (1997), *El amor por lo (par)odiado. La poesía de Gloria Fuertes y Ángel González*, Madrid, Pliegos.
- CABALLERO BONALD, José Manuel (1963), "Gloria Fuertes: *Que estás en la tierra*", *Ínsula*, 203, p. 5.
- CANO, José Luis (1969), "La poesía de Gloria Fuertes", *Ínsula* 269, pp. 8-9.
- CANO, José Luis (1972), "Gloria Fuertes en Lady Pepa", *Triunfo* de 4 de noviembre 527, p. 54. [Disponible en <http://www.triunfodigital.com/mostradorn.php?a%F1o=XXVII&num=527&imagen=54&fecha=1972-11-04>] (Consultado el 16 de agosto de 2020)].
- CANO, José Luis (1974), "Humor y ternura en la poesía de Gloria Fuertes", en *Poesía española contemporánea: las generaciones de posguerra*, Madrid, Guadarrama, pp. 174-180.
- CANO, José Luis (1984), "Gloria Fuertes y su *Historia de Gloria*", en *Poesía española en tres tiempos*, Granada, Editorial Don Quijote, pp. 149-155.

- CANO, José Luis (1991), *Vida y poesía de Gloria Fuertes*, Madrid, Torremozas.
- CAPUCCIO, Brenda Logan (1988), *La poesía de Gloria Fuertes: El resurgimiento del modo femenino* (tesis doctoral), Universidad de Kentucky.
- CAPUCCIO, Brenda Logan (1993), "Gloria Fuertes frente a la crítica", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 18, pp. 89-112.
[Disponible en <https://www.jstor.org/stable/27741116> (Consultado el 9 de febrero de 2016)].
- CARMELL, Pamela & FUERTES, Gloria (1991), "An Interview by Pamela Carmell", *The American Poetry Review*, 20(2), pp. 5-6. [Disponible en <http://www.jstor.org/stable/27780318> (Consultado el 8 de abril de 2021)].
- CELA, Camilo José (1995), "El ángel puteado", *ABC de Sevilla*, martes 28 de marzo de 1995. [Disponible en <http://hemeroteca.abcdesevilla.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1995/03/28/015.html> (Consultado el 11 julio de 2017)].
- CELA, Camilo José (1998), "Se nos ha muerto el ángel puteado", *ABC de Madrid*, 28 de noviembre.
- CERRILLO, Pedro C. & SÁNCHEZ ORTIZ, César (2018), "Gloria Fuertes y el lápiz rojo de la censura franquista", *Ínsula*, 857, pp. 2-7.
- COLINAS, Antonio (1998), "En más altos palacios", *La Razón de Madrid*, 28 de noviembre, p. 21.
- COOKS, María L. (2000), "The Humanization of Poetry: An Appraisal of Gloria Fuertes", *Hispania*, pp. 428-436. [Disponible en <https://doi.org/10.2307/346007> (Consultado el 10 de febrero de 2016)].

- DE VILLENA, Luis Antonio de (2017), "Prólogo", en *Geografía humana y otros poemas*, Madrid, Nórdica Libros, pp. 7-15.
- DEBICKI, Andrew P. (1982), "Gloria Fuertes: Intertextuality and Reversal of Expectations", en *Poetry of Discovery: The Spanish Generation of 1956-197*, Lexington, UP of Kentucky, pp. 81- 101.
- DI LEONARDO, Sofía (2015), "Gloria Fuertes. Los juegos polisémicos del nombre propio", *RECIAL: Revista del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades*, 6(7). [Disponible en <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/11898> (Consultado el 7 de mayo de 2016)].
- FERNÁNDEZ-CARO WILLIAMS, Eugenia (2014), *Gloria Fuertes ante el espejo: identidad y autorretrato* (tesis doctoral), George Mason University. [Disponible en http://mars.gmu.edu/bitstream/handle/1920/9135/Williams_thesis_2014.pdf?sequence=1&isAllowed=y (Consultado el 1 de junio de 2021)].
- FERNÁNDEZ-SANTOS, Elsa (1998). "Muere a los 80 años Gloria Fuertes, poeta del juego y la ingenuidad". *El País*, 28 de noviembre. [Disponible en https://elpais.com/diario/1998/11/28/cultura/912207602_850215.html (Consultado el 6 de mayo de 2016)].
- FRAU, Juan (2001), "Gloria Fuertes: sujeto lírico y universo de ficción", en *Mujer, cultura y comunicación: realidades e imaginarios*, IX Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica, pp. 427-434. [Disponible en <http://hdl.handle.net/11441/60884> (Consultado el 11 de marzo de 2018)].

- FUENTE, Inmaculada de la (2017), "Gloria Fuertes. Una vida de ficción", en *Clarín. Revista de nueva literatura*, 131, pp. 34-41.
- GARCÍA-PAGE, Mario (1986), "Un artificio fónico recurrente en la lengua poética de Gloria Fuertes: la paronomasia", *Revista de Literatura*, 48.9, pp. 407-31.
[Disponible en <https://www.proquest.com/scholarly-journals/un-artificio-fonico-recurrente-en-la-lengua/docview/1305406141/se-2?accountid=14520>. (Consultado el 22 de julio de 2020)].
- GARCÍA-PAGE, Mario (1988), *La lengua poética de Gloria Fuertes* (tesis doctoral), Universidad Complutense, Departamento de Lengua Española.
- GARCÍA-PAGE, Mario (1990), "Juegos lingüísticos en Gloria Fuertes", *Rilce*, 6.2, pp. 211-243.
- GARCÍA-PAGE, Mario (1993), "Texto paremiológico y discurso poético (el ejemplo de Gloria Fuertes)", *Paremia*, 1, pp. 45-53. [Disponible en https://cvc.cervantes.es/lengua/paremia/pdf/001/006_garcia.pdf (Consultado el 22 de julio de 2020)].
- GARCÍA-PAGE, Mario (2008), "Notas sobre la creatividad léxica: acrónimos, pseudoacrónimos y otras extravagancias léxicas en la poesía de Gloria Fuertes", en A. Álvarez Tejedor (coord.), *Lengua viva: estudios ofrecidos a César Hernández Alonso*, Árbol académico, pp. 363-372.
- GARCÍA-PAGE, Mario (2018), "La métrica de Gloria Fuertes: ruptura del modelo métrico", *Rhythmica. Revista Española de Métrica Comparada*, 16, pp. 81-112.
[Disponible en <https://doi.org/10.5944/rhythmica.23924> (Consultado el 18 de julio de 2020)].

GIMFERRER, Pere (1998), "La conjura de los necios", *La Razón de Madrid*, 28 de noviembre, p. 21.

GÓMEZ-JOINES, Constanza (2002), *Portraying the self: Life and literature in selected poems by Gloria Fuertes, Anne Sexton, and Olga Orozco* (tesis doctoral), The University of North Carolina at Chapel Hill. [Disponible en <https://www.proquest.com/dissertations-theses/portraying-self-life-literature-selected-poems/docview/305564704/se-2?accountid=14520> (Consultado el 4 de febrero de 2021)].

GÓMEZ YEBRA, Antonio A. (2014), "Apuntes sobre la poética de Gloria Fuertes", en F. López Cridado (ed.), *Literatura, cine y prensa: el canon y su circunstancia*, Santiago de Compostela, Andavira Editora, pp. 413-422.

GÓMEZ YEBRA, Antonio A. (2017), "Gloria Fuertes, poeta y mujer comprometida", *Álabe: Revista de Investigación sobre Lectura y Escritura*, 15, p. 10. [Disponible en <http://revistaalabe.com/index/alabe/article/view/414/266> (Consultado el 29 de julio de 2019)].

GUICHOT MUÑOZ, Elena & INFANTE NARANJO, Rocío (2015), "La pedagogía poética infantil transoceánica: cotejo de M^a Elena Walsh y Gloria Fuertes". *Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil*, (13). [Disponible en <https://revistas.webs.uvigo.es/index.php/AILIJ/article/view/956> (Consultado el 7 de marzo de 2018)].

HASSLER, Gabriele (2017), "«Escribo de ovarios» – Subversive Kinderlosigkeit und (literarische) Mutterschaft bei Gloria Fuertes", en C. Behrens & A. Zittlau, *Queer-feministische Perspektiven auf (Wissen)schaft. Interdisziplinäre Rostocker Gender und Queer Studien*, Bd. 1, pp. 246-265. [Disponible en

en https://doi.org/10.18453/rosdok_id00000110 (Consultado el 5 de julio de 2021)].

HASSLER, Gabriele (2018), "«Soy madre, de todos los niños del mundo». Mutterschaft und Kinderlosigkeit in Gloria Fuertes", en A. Gottschalk, R. Habermas, S. Kersten & F. Krämer, *Doing Space while Doing Gender - Vernetzungen von Raum und Geschlecht in Forschung und Politik*, pp. 179-199. [Disponible en <https://doi.org/10.14361/9783839435366>](Consultado el 5 de julio de 2021)].

INFANTE, José (1999). "El último juglar", *ABC de Madrid*, 21 de enero, p. 56.

JIMÉNEZ FARO, Luzmaría (2009), "Palabras previas", en *Los brazos desiertos*, Madrid, Torreozas, pp. 7-10.

KEEFE UGALDE, Sharon (2011), "Community and the Privileging of the Sound in the Poetry of Gloria Fuertes", en M. H. Persin (ed.), *In Her Words: Critical Studies on Gloria Fuertes*, Lewisburg PA, Bucknell University Press, pp. 108-129.

LAFOLLETTE MILLER, Martha (2014), "Translating Antipoetry: Nicanor Parra, Gloria Fuertes, and Ángel González", *Cuadernos de ALDEEU*, 24, pp. 125-146.

LECOINTRE, Melissa (2011), "«Juego con fuego, pero juego». Humour et esprit ludique dans la poésie de Gloria Fuertes des années 50", en C. Fillière & L.-A. Laget (éd.), *Les relations esthétiques entre ironie et humour en Espagne: XIX^e-XX^e siècle* (Vol. 119), Madrid, Casa de Velázquez, pp. 201-216.

LEUCI, Verónica (2010), "Gloria Fuertes, en carne y verso: juegos del nombre propio en *Historia de Gloria*", *Voz y letra: Revista de literatura*, 21.1, pp. 67-80.

LEUCI, Verónica (2011), "Identidad y nombre propio en las *Obras incompletas* de Gloria Fuertes", en *II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas (3 al 5 de octubre de 2011, La Plata, Argentina)*.

[Disponible en

http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2852/ev.2852.pdf

(Consultado el 24 de enero de 2015)].

LEUCI, Verónica (2013), "Voces e historias en la escena poética de Gloria Fuertes", *CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas* 1.26, pp. 183-202.

[Disponible en

<https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/894>

(Consultado el 25 de enero de 2015)].

LEUCI, Verónica (2014a), "Ficciones con nombre propio en las *Obras incompletas* de Gloria Fuertes. El discurso poético entre la autobiografía y la ficción", *Revista de estudios hispánicos*, 1.1, pp. 69-95. [Disponible en <http://hdl.handle.net/11336/29621> (Consultado el 25 de enero de 2015)].

LEUCI, Verónica (2014b), "Identidades poéticas: el universo nominal de Gloria Fuertes", *Mora*, 20.2, pp. 19-34 [Disponible en <https://doi.org/10.34096/mora.n20.2330> (Consultado el 25 de febrero de 2017)].

LEUCI, Verónica (2014c), *Poetas in-versos: ficción y nombre propio en Gloria Fuertes y Ángel González* (tesis doctoral). [Disponible en http://humadoc.mdp.edu.ar:8080/xmlui/bitstream/handle/123456789/304/LEUCI--TESIS_COMPLETA.PDF?sequence=1 (Consultado el 23 de enero de 2015)].

- LEUCI, Verónica (2015), "«Sobre los lomos del humor»: Polisemia, crítica y humor en la poesía última de Gloria Fuertes", *Pasavento*. Vol. III, n.º 2, pp. 325-344. [Disponible en <https://core.ac.uk/download/pdf/58911456.pdf> (Consultado el 25 de febrero de 2017)].
- LEUCI, Verónica (2017), "«Quijote y Sancha»: Humor y poesía en Gloria Fuertes". *Prosemas*, 3, pp. 17-41. [Disponible en <https://doi.org/10.17811/prep.3.2017.17-41> (Consultado el 4 de agosto de 2017)].
- LEUCI, Verónica (2018), *Poetas in-versos: ficción y nombre propio en Gloria Fuertes y Ángel González*. Eduvim, Buenos Aires.
- LINDO, Elvira (1998), "Los peligros de la celebridad", *El País*, 28 de noviembre. [Disponible en https://elpais.com/diario/1998/11/28/cultura/912207601_850215.html (Consultado el 12 de marzo de 2017)].
- LINDO, Elvira (2017). "Sabe a Gloria", *El País*, 11 de marzo. [Disponible en https://elpais.com/cultura/2017/03/10/actualidad/1489159175_652640.html (Consultado el 12 de marzo de 2017)].
- LONG, Ada & LEVINE, Philippe (1984), *Off the Map: Selected Poems by Gloria Fuertes*. Middletown, Wesleyan UP.
- LORENZO ARRIBAS, Josemi (2011), "Gloria Fuertes. Empatía y radicalidad pacifista", *Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia*, N.º 6, ejemplar dedicado a: *Las mujeres, la guerra y la paz*, Elena Aguado Cabezas (coord.), pp. 135-160. [Disponible en <http://dx.doi.org/10.18002/cg.v0i6.3767> (Consultado el 3 de septiembre de 2020)].

- MABREY, M^a. Cristina. C. (2004), "La mujer como agente de su propio discurso: La tradición de Teresa de Ávila en Gloria Fuertes y Rosa Montero", *Letras peninsulares*, 17.2, pp. 513-532.
- MANDLOVE, Nancy (1987), "Oral Texts: The Play of Orality and Literacy in the Poetry of Gloria Fuertes", *Siglo XX/20th Century*, 5.1-2, pp. 1987-88.
- MARCO, Joaquín (1998), "Poeta de vanguardia", *La Razón de Madrid*, 28 de noviembre, p. 22.
- McINTYRE, Christine M. (1992), *Trayectoria poética de Gloria Fuertes* (tesis doctoral), University of Maryland, College Park.
- MIR JORDANO, Rafael (1999), "Correspondencia de «Arquero de Poesía» (1951-1953) con Gloria Fuertes, Antonio Gala y Julio Mariscal Montes", *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, N^o 137, pp. 199-218. [Disponible en <http://hdl.handle.net/10853/143>, (Consultado el 28 de diciembre de 2020)].
- MIRÓ, Emilio (1966), "Ridruejo, Gloria Fuertes, Félix Grande", *Ínsula*, 235, p. 5.
- MIRÓ, Emilio (1970), "Gloria Fuertes. Poesía", *Ínsula*, 288, p. 7.
- MIRÓ, Emilio (1973), "Sola en la sala", *Ínsula*, 324, p. 6.
- MOLINA FOIX, Vicente (1997), *La Edad de Oro*, entrevistas a Gloria Fuertes y José M^a Castellet, Madrid, El País/Aguilar, pp. 141-151 y pp. 233-245
- MOLINA FOIX, Vicente (1998). "Gloria y los santos inocentes" [Disponible en https://elpais.com/diario/1998/12/08/cultura/913071605_850215.html (Consultado el 12 de marzo de 2017)].

- MONJE MARGELÍ, Pilar (2005), *El humor en la poesía de Gloria Fuertes* (Tesis doctoral. Universitat Rovira i Virgili, Facultat de Lletres). [Disponible en <http://hdl.handle.net/10803/8782> (Consultado el 25 de julio de 2016)].
- MORÁN RODRÍGUEZ, Carmen (2017). "«Porque un hombre vendrá que amará al hombre». *Prometeo*, de Gloria Fuertes», *Prosemas*, 3, pp. 121-145. [Disponible en <https://doi.org/10.17811/prop.3.2017.121-145> (Consultado el 10 de febrero de 2018)].
- MORENO, María Paz (2003), "Gloria Fuertes y la superación del estereotipo de la escritora loca", *Españolas del siglo XX*, pp. 285-312.
- MORRIS, Brian C. (1991), "Strategies of Self-Effacement in Three Poems of Gloria Fuertes", *Mester*, 20, pp. 67-76.
- NEWTON, Candelas (1987), "La palabra 'convertida' de Gloria Fuertes". *Letras Femeninas*, 13(1), pp. 1-11. [Disponible en <https://www.proquest.com/scholarly-journals/la-palabra-convertida-de-gloria-fuertes/docview/235095441/se-2?accountid=14520> (Consultado el 4 de abril de 2019)].
- NIEVA, Francisco (1998), "Gloria en el cielo y en la tierra", *La Razón de Madrid*, 28 de noviembre, p. 5.
- NÚÑEZ, Antonio (1969), "Encuentro con Gloria Fuertes", *Ínsula*, 270, p. 3.
- ORELLANA PALOMARES, Almudena (2014), "Poesía y homosexualidad en la posguerra española: Gloria Fuertes García", en E. González de Sande & M. González de Sande (eds.), *Mujeres en guerra/guerra de mujeres en la sociedad, el arte y la literatura*, Sevilla, Arcibel Editores, pp. 299-311.

- PAYERAS GRAU, María (2003), "CAPÍTULO III. Gloria Fuertes posee la poesía", en *El linaje de Eva: tres escritoras españolas de postguerra: Ángela Figuera, Celia Viñas y Gloria Fuertes* (Vol. 8), Madrid, Sial, pp. 87- 133.
- PAYERAS GRAU, María (2017), "Presentación Dossier Gloria Fuertes", *Prosemas: Revista de Estudios Poéticos*, 3, pp. 11-15. [Disponible en <https://doi.org/10.17811/prep.3.2017.11-15> (Consultado el 10 de febrero de 2018)].
- PALACIOS, Amador (2002), "Gloria Fuertes y el Postismo" (Conferencia pronunciada en el Ateneo de Madrid el 4 de noviembre en el ciclo de conferencias «Presencia Poética de Gloria Fuertes», organizado por la Fundación Gloria Fuertes). [Disponible en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/gloria-fuertes-y-el-postismo/html/347947dc-8679-41d3-a191-029d91ec2499_2.html#I_0_ (Consultado el 15 de mayo de 2020)].
- PELLAROLO, Silvia (1991), "La poesía de Gloria Fuertes o el ingenioso distanciamiento de sí misma", en *Literatura Femenina Contemporánea. VII Simposio Internacional. Instituto Literario y Cultural e Hispánico* (diciembre), pp. 69-78.
- PERSIN, Margaret H. (1982). "Gloria Fuertes and (Her) Feminist Reader", *Revista/Review Interamericana*, 12.1, pp. 125-32.
- PERSIN, Margaret H. (1987), "Humor as Semiosis in the Poetry of Gloria Fuertes", *Recent Spanish Poetry and the Role of the Reader*, Lewisburg, Bucknell UP, pp. 119-36.

- PERSIN, Margaret H. (1997), "Shot Out the Can(n)on: Gloria Fuertes, Carmen Martín Gaité, and the Problem of Liminality", *Getting the Picture: The Ekphrastic Principle in Twentieth-Century Spanish Poetry*, Lewisburg, Bucknell UP, pp. 89-113.
- PERSIN, Margaret H. (ed.) (2011), *In her words: critical studies on Gloria Fuertes*. Lewisburg, Bucknell UP.
- PORRO, M^a José (2018), "Las poetas de la revista *Arkangel*: Ana M^a Martínez Sagi, Gloria Fuertes y Amparo Gastón", *Boletín de la Real Academia de Córdoba, de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, 167, pp. 227-250. [Disponible en <http://repositorio.racordoba.es/jspui/bitstream/10853/190/17/BRAC167-15-m-jose-porro-herrera-las-poetas-de-la-revista-arkangel-ana-m-martinez-sagi-gloria-fuertes-y-amparo-gaston.pdf> (Consultado el 7 de enero de 2021)].
- POTT, Carlos (2017). "Como leer a Gloria Fuertes". [Disponible en <https://ctxt.es/es/20170705/Culturas/13739/ministerio-ctxt-centenario-gloria-fuertes-poes%C3%ADa-luis-rosales.htm> (Consultado el 7 de marzo de 2018)].
- QUANCE, Roberta (1998), "Hago versos, señores...", en *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, Universidad de Puerto Rico, pp. 185-210.
- RAMÓN, Emilio (2006), "Gloria Fuertes. La poesía como alternativa femenina ante lo establecido", *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. [Disponible en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/gfuertes.htm> (Consultado el 28 de noviembre de 2017)].

- ROGERS, Timothy J. (1981), "The Comic Spirit in the Poetry of Gloria Fuertes." *Perspectives on Contemporary Literature*, 7, pp. 88-97.
- ROSAL NADALES, María (2013a), "Gloria Fuertes y la autobiografía irónica", en M. Arriaga Flórez, S. Bartolotta, M. Martín Clavijo (eds.), *Ausencias: escritoras en los márgenes de la cultura*, pp. 1106-1119.
- ROSAL NADALES, María (2013b), "Poesía y pensamiento en Gloria Fuertes. Más allá de la literatura infantil", en A. Cagnolati (ed.), *Tessere trame, narrare storie. Le donne e la scrittura per l'infanzia*, pp. 243-261.
- RUIZ, M^a Reina (2003). "La otra mirada de Gloria Fuertes: ékfrasis y poesía". *Letras Femeninas*, 29(2), pp. 85-96.
[Disponible en <https://www.proquest.com/scholarly-journals/la-otra-mirada-de-gloria-fuertes-ekfrasis-y/docview/748402426/se-2?accountid=14520> (Consultado el 11 de agosto de 2019)].
- SHERNO, Sylvia (2001), *Weaving the World: The Poetry of Gloria Fuertes*, University of Mississippi, Romance Monographs.
- SOLÍS SOLÍS, Juan Francisco (2003), "El tratamiento poético de la temática social en Gloria Fuertes: asimetrías entre contenido y forma", en A.I. Labra Cenitagoya, E. Laso y León & J.S. Fernández Vázquez (coord.), *Realismo social y mundos imaginarios, una convivencia para el siglo XXI*, Universidad de Alcalá, pp. 238-248.
- TEN HACKEN, Hilde (2007), *Self-definition through poetry in the work of Gloria Fuertes and Pilar Paz Pasamar in the period 1950-1970* (tesis doctoral), University of St. Andrews. [Disponible en

<https://core.ac.uk/display/1154302> (Consultado el 28 de diciembre de 2020)].

VILA-BELDA, Reyes (2017a), *Gloria Fuertes: poesía contra el silencio. Literatura, censura y mercado editorial (1954-1962)*, Iberoamericana/Vervuert.

VILA-BELDA (2017b), "La contradictoria recepción de la poesía de Gloria Fuertes", *Prosemas: Revista de Estudios Poéticos*, 3, pp. 43-66. [Disponible en <https://doi.org/10.17811/rep.3.2017.43-66> (Consultado el 10 de febrero de 2018)]

WILCOX, John C. (2011), "Gerontological Poetics in Gloria Fuertes's Posthumous *Es difícil ser feliz una tarde*", en M. H. Persin (ed.), *In her words: Critical Studies on Gloria Fuertes*, Lewisburg, Bucknell U.P., pp. 100-119.

YNDURÁIN, Francisco (1979) [1970], "Prólogo", en *Gloria Fuertes. Antología poética. 1950-1969*. Barcelona. Plaza & Janés, pp. 9-45

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

AA.VV. (2016), *Oulipo. Ejercicios de Literatura potencial*, Buenos Aires, Caja Negra.

AA.VV. (2018), *Versos de buenas noches*, Barcelona, Destino.

ALBERCA, Manuel (2007). *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca nueva.

ALBERCA, Manuel (2012), "Umbral o la ambigüedad autobiográfica", *Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación*, 50, pp. 3-24. [Disponible en <http://www.ucm.es/info/circulo/no50/alberca.pdf> (Consultado el 5 de mayo de 2015)].

- ACEREDA, Alberto (2013), “La tradición fustigadora del ripio modernista. Casos transatlánticos”, *Hispanic Journal*, pp. 181-193. [Disponible en <http://www.jstor.org/stable/44287201> (Consultado el 10 de octubre de 2019)].
- ALAS CLARÍN, Leopoldo, (1881), “Del teatro”, *Solos de Clarín*. [Disponible en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/solos-de-clarin--0/html/ff3f5024-82b1-11df-acc7-002185ce6064_9.html (Consultado el 29 de noviembre de 2020)].
- ALEMANY BAY, Carmen (1997), *Poética coloquial hispanoamericana*, Universitat d'Alacant Publicacions.
- ALONSO VALERO, Encarna & GARCÍA MONTERO, Luis (coord.) (2017), *Poesía y posguerra en España (relaciones literarias, culturales y sociales)*, Madrid, Visor Libros.
- AMELANG, James S. (2003), *El vuelo de Ícaro. La autobiografía popular en la España Moderna*, Madrid, Siglo XXI.
- ANDRES-SUÁREZ, Inés (2010). *El microrrelato español: una estética de la elipsis*, Palencia, Menoscuarto D.L.
- ANDRES-SUÁREZ, Inés (2014), “Transversalidad de las formas literarias breves”, ponencia leída en “Encuentros en Verines” (Pendueles, Asturias). [Disponible en https://www.culturaydeporte.gob.es/lectura/pdf/v14_ire_andres_suarez.pdf (Consultado el 31 de agosto de 2020)].

- AYUSO, César Augusto (1993), "Gabino-Alejandro Carriedo y la poesía comprometida. La revista *Poesía de España*", *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 64, pp. 539-596.
[Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2486541>]
(Consultado el 27 de diciembre de 2020)].
- BAKUCZ, Dora (2015), *Reescrituras y falsificaciones: la significación palimpséstica en el microrrelato argentino*, Madrid, Verbum.
- BAENA, Enrique (2007), *Metáforas del compromiso (Configuraciones de la poética actual y creación de Ángel González)*, Madrid, Cátedra.
- BAGUÉ QUÍLEZ, Luis (2004), "Entre clasicismo y vanguardia: el compromiso poético en los autores de los años ochenta", *Anales de Literatura Española*, 17, pp. 11-33. [Disponible en <https://doi.org/10.14198/ALEUA.2004.17.01>]
(Consultado el 22 de junio de 2021)].
- BARRAL, Carlos (1953), "Poesía no es comunicación", *Laye*, pp. 23-26.
- BATLLÓ, José (1968), *Antología de la nueva poesía española*, Barcelona, El Bardo.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo (1861), "Reseña a *La Soledad* de Augusto Ferrán".
[Disponible en <https://cvc.cervantes.es/obref/rimas/apendices/resena.htm>
(Consultado el 8 de enero de 2016)].
- BÈGUE, Alain (2008), "'Degeneración' y 'prosaísmo' de la escritura poética de finales del siglo XVII y principios del XVIII: análisis de dos nociones heredadas», en A. Bègue & J. Croizat-Viallet (eds.), *La literatura española en tiempos de los novatores (1675-1726)*, monográfico en *Criticón*, 103, pp. 21-38. [Disponible en <http://cibeles.edel.univ-poitiers.fr/items/show/1463>
consultado el 18 de septiembre de 2019)].

- BELLVER, Catherine (2014), "They Sail to Byzantium: Spanish Women Poets and Ageing", *Bulletin of Hispanic Studies*, 91(5), pp. 493-513. [Disponible en <https://www.proquest.com/openview/7945bfb7c5befa2f7dfd19f14e915d14/1/advanced> (Consultado el 14/05/2020)].
- BÉNABOU, Marcel (2016), "Cincuenta siglos del Oulipo, más seis", en *Oulipo. Ejercicios de literatura potencial*, Buenos Aires, Caja Negra, pp. 9-21.
- BENSON, Douglas K. (1988), "La oralidad y el contexto cultural en la poesía de Jaime Gil de Biedma", *Anales de Literatura Española*, 6, pp. 45-67.
- BENVENISTE, Émile (2014), *Últimas lecciones: Collège de France, 1968-1969*, Luciano Padilla López (trad.), Buenos Aires, Siglo XXI.
- BLECUA, Alberto (1983), *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia.
- BLOOM, Harold (2006), *El canon occidental*, Barcelona, Anagrama.
- BORGESON, P. W. Jr. (1982), "Lenguaje hablado/lenguaje poético: Parra, Cardenal y la antipoesía", *Revista Iberoamericana*, 48(118), pp. 383-389.
- BORJA, Carmen (1990), "Hacia otra valoración de Campoamor", *Anuari de Filologia*, XIII, 1, pp. 23-35.
- BOURDIEU, Pierre (2011), "La ilusión biográfica", *Acta Sociológica*, 56, septiembre – diciembre, pp. 121-128. (Publicado previamente en *Historia y Fuente Oral*, 2, Universidad de Barcelona, 1989).
- [Disponible
En <http://revistas.unam.mx/index.php/ras/article/viewFile/29460/27409>
Consultado el 29 de julio de 2018)].
- BOURDIEU, Pierre (1995), *Las reglas del arte*, Barcelona. Anagrama.

- BRAVO, Federico (2007), "Stylistique des formes brèves", *Littéralité 5 Figures du discontinu*, GRIAL-AMERIBER, Presses Universitaires de Bordeaux, pp. 18-34.
- BRAVO, Federico (2008), "Amantes, amentes...: Leyendo la poesía de Julio Aumente". *Littéralité 6*. En *Écritures du corps masculin: poésie espagnole contemporaine, colloque internationale* (Université de Bordeaux, 25-27 Octobre 2007), Bordeaux, Presses Universitaire de Bordeaux, pp .221-232.
- BRAVO, Federico (Ed.) (2011), "Avant-propos: le nom se fait geste", en *La signature*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, pp. 11-14.
- BRITO, Eugenia (2014). "Una poética del género: la escritura mistraliana en *Niña Errante*", *Aisthesis*, 55: pp. 29-39. [Disponible en <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812014000100002> (Consultado el 30/05/2021)].
- CADERA, Susanne Margret (2011), "Reflexiones sobre la traducción de la oralidad fingida en la narrativa", en M. L. Romana García, J. M. Sáenz Rotko, P. Úcar Ventura (coord.), *Traducción e interpretación: estudios, perspectivas y enseñanzas*, 2, pp. 37-58.
- CAMACHO, Carmen (ed.) (2018). *Fuegos de palabras. El aforismo poético español de los siglos XX y XXI (1900-2014)*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- CAMPOAMOR, Ramón de (1883), *Poética*, Madrid, Librería de Victoriano Suárez.
[Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc3v022> (Consultado el 10 de abril de 2015)].
- CAMPOAMOR, Ramón de (1890), *Poética*, Valencia, Librería de Pascual Aguilar.
[Disponible en

<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcd5151>

(Consultado el 10 de abril de 2015)].

CAMPOAMOR, Ramón de (1905), *Doloras y Humoradas (Obras completas)*. Edición digital a partir de *Obras completas. Tomo II*. Barcelona, Maucci. [Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/doloras-y-humoradas--0/html/> (Consultado el 11 de abril de 2015)].

CAMPOAMOR, Ramón de (1995), *Poética*, J.L. García Martín (ed.), Gijón, Llibros del Peixe, Universos.

CAMPOAMOR, Ramón de (1996), Víctor Montolí (ed.), *Antología poética*, Madrid, Cátedra.

CAMPOAMOR, Ramón de (2017), J.L. García Martín (ed.), *Amor, humor y filosofía. Antología poética*, Sevilla, Renacimiento.

CANO, José Luis (1971), "La autonominación en la poesía (Cienfuegos, Unamuno, Dámaso Alonso, Luis Rosales)", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 257-258, mayo-junio. [Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc4j121> (Consultado el 4 de enero de 2020)].

CARLOS WILLIAMS, Carlos (2018) [2017], *Poesía reunida*, J. A. Montiel (intro. y trad.), Barcelona, Lumen.

CARREÑO, Antonio (1982), *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea. La persona, la máscara*, Madrid, Gredos.

CARRIEDO CASTRO, Pablo (2005), "Breve revisión de la poesía social de posguerra (1939-1975): un «concepto de época»", *Estudios Humanísticos. Filología*, 27, pp. 43-62. [Disponible en

<http://buleria.unileon.es/bitstream/handle/10612/570/Pablo.pdf?sequence=1> (Consultado el 9 de noviembre de 2019)].

CASARES, Julio (2002), "Concepto del humor", *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*, 7, pp. 169-187. [Disponible en <https://www.redalyc.org/pdf/935/93500711.pdf> (Consultado el 2 de febrero de 2017)].

CASAS, Ana (ed.) (2014), "La autoficción en los estudios hispánicos: perspectivas actuales", en *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert.

CASAS, Arturo (2012), "Non-lyric poetry is the current system of genres", en *Non-lyric discourses in contemporary poetry*, (ed. Burghard Baltrusch e Isaac Lourido), Martin Meidenbauer, pp. 29-44.

CASAS, Arturo (2015), "Sobre la inestabilidad funcional del discurso poético en el nuevo espacio público", en CID, Alba e Isaac LOURIDO (eds.), *La poesía actual en el espacio público*, Villeurbanne, Orbis Tertius, pp. 83-107.

CASTILLA DEL PINO, Carlos (2001), "La traición autobiográfica", en P. Ruiz Pérez, & K. Wagner, *La cultura en Andalucía: vida, memoria y escritura en torno a 1600: II Coloquio Internacional La Cultura en Andalucía*, pp. 15-32.

CASTELLET, José M^a (1960), *Veinte años de poesía española*, Barcelona, Seix Barral.

CERNUDA, Luis (1957), *Estudios de poesía española contemporánea*, Madrid. Guadarrama.

CERRILLO TORREMOCHA, Pedro César (2007), "Amor y miedo en las nanas de tradición hispánica", *Revista de Literaturas Populares*, 7(2), pp. 318-399.

[Disponible en <http://www.rlp.culturaspopulares.org/textos/14/06-cerrillo.pdf> (Consultado el 6 de julio de 2021)].

CHAMPEAU, Geneviève (1993), *Les enjeux du réalisme dans le roman sous le franquisme*, Madrid, Casa de Velázquez.

CHEVALIER, Maxime (1976), *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII*. Madrid, Ediciones Turner.

CID, Alba e Isaac LOURIDO (eds.) (2015), *La poesía actual en el espacio público*, Villeurbanne, Orbis Tertius.

CIPLIJASKAITÉ, BIRUTÉ (1992), "Recent Poetry and the Essential Word," *Studies in 20th Century Literature*, 16,1, Article 9. [Disponible en <https://doi.org/10.4148/2334-4415.1295> (Consultado el 10/10/2020)].

CIPLIJASKAITÉ, Biruté (2004), *La construcción del "yo" femenino en la literatura*. Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones.

COTONER CERDÓ, Luisa (1996), *El mal poema (1909-1924)*, Barcelona, Montesinos.

CUESTA TORRE, M^a Luz Divina (1999), "El tema lírico de la autoalabanza femenina", *Estudios Humanísticos. Filología*, (21), pp. 11-31.

CUESTA TORRE, M^a Luz Divina (2001), "La autoalabanza femenina en la lírica de tipo tradicional", en C. Alvar Ezquerro (coord.), *Lyra mínima oral: los géneros breves de la literatura tradicional. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de Alcalá, 28-30 octubre 1998*, pp. 107-116. [Disponible en <http://www.lyraminima.culturaspopulares.org/actas/alcala/12-cuesta.pdf> (Consultado el 5 de marzo de 2021)].

DADSON, Trevor J., "Los libros y lecturas de un poeta áureo: Diego de Silva y Mendoza, conde de Salinas", *ILCEA (Revue de l'Institut des langues et cultures*

- d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie*, 25. [Disponible en <https://doi.org/10.4000/ilcea.3758> (Consultado el 31/01/2017)].
- DAYDÍ-TOLSON, S. (1985), "Aspectos orales de la poesía social española de posguerra", *Hispanic review*, 53(4), pp. 449-466.
- DE CASTRO GARCÍA, M^a Isabel (2000), "Manuel Machado y Ramón de Campoamor. Neopopularismo y poesía de la experiencia", en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Madrid 6-11 de julio de 1998), Madrid, Castalia, pp. 121-128.
- DE LUIS, Leopoldo (2010) [2000], F. Rubio y J. Urrutia (eds.), *Poesía social española contemporánea: antología (1939-1968)*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- DE VILLENA, Luis Antonio de (2002), *Amores iguales: Antología de la poesía gay y lesbica*, Madrid, La Esfera de los Libros.
- DEBICKI, Andrew P. (1990), "Prosemas o menos, un libro de la postmodernidad", en *Encuentros con el 50: la voz poética de una generación* (mayo 1987 Oviedo), Centro Cultural Campoamor, pp. 159-166.
- DEL OLMO IBÁÑEZ, M^a Teresa (2015), *Teoría de la biografía*, Madrid, Dykinson.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (1988), *Poesía de senectud: Guillén, Diego, Aleixandre, Alonso y Alberti en sus mundos poéticos terminales*, Barcelona, Anthropos.
- D'ORS, Eugenio (1998) [1921], *El valle de Josafat*, Edición de Ángel d'Ors y Alicia García-Navarro, Madrid, Espasa-Calpe.
- DOMÍNGUEZ MUJICA, Carmen Luisa (2003), *Sintaxis de la lengua oral. Oralidad y escritura dos objetos y una lengua*, Universidad de Los Andes, Grupo de Lingüística Hispánica, Mérida-Venezuela.

- DURÁN LÓPEZ, Fernando (2005), *Vidas de sabios: el nacimiento de la autobiografía moderna en España (1733-1848)*, Madrid, CSIC.
- DURÁN LÓPEZ, Fernando (2008), "Las autobiografías femeninas en la España del siglo XIX", en *La mujer de letras o la letraherida: discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX* [Congreso Internacional celebrado en Madrid el 11 y 12 de diciembre de 2006]], Madrid, CSIC, pp. 263-288
- EGEA, Javier, Salvador, Álvaro, & GARCÍA MONTERO, Luis (1983), *La otra sentimentalidad*, Granada, Editorial Don Quijote.
- ESTEBAN, Ángel (2014), *El escritor en su paraíso. Treinta grandes autores que fueron bibliotecarios*. Cáceres, Periférica.
- ETTE, Ottmar & DE MAIHOLD, Rosa M^a S. (2009), "Perspectivas de la nanofilología", *Iberoamericana*, 9(36), pp. 109-125. [Disponible en <http://www.jstor.org/stable/41676971> (Consultado el 20 de julio de 2019)].
- FERNÁNDEZ, Pura & ORTEGA, M. L. (eds.) (2008), "Presentación", en *La mujer de letras o la letraherida: discurso y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX*, pp. 9-12, Madrid, CSIC.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto (1995), "Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica", *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, Santa Fe de Bogotá, Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, pp. 159-176.
- FONSECA GÓNGORA, Blanca Delia (2015), *El poema en prosa y los orígenes del microrrelato en Hispanoamérica* (tesis doctoral), Universidad de Córdoba.
- FOUCAULT, Michel (1987), "¿Qué es un autor?", *Revista de la Universidad Nacional (1944-1992)*, 2(11), pp. 4-19. (Conferencia de 22 de febrero de 1969 en la Sociedad Francesa de Filosofía). [Disponible en

<https://revistas.unal.edu.co/index.php/revistaun/article/view/11837>

(Consultado el 17 de marzo de 2016)].

FRAENKEL, Béatrice (2001), “La firma como exposición del nombre propio”, en A.-M. Christin (coord.), *El poder del nombre propio: su escritura y significado a través de la historia en diferentes culturas*, Barcelona, Gedisa, pp. 213-228.

FRENK, Margit (1997), *Entre la voz y el silencio*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.

FURIÓ, Vicenç (2003), “¿Clásicos del arte? Sobre la reputación póstuma de los artistas de la época moderna”, *Matèria: revista d'art*, 3, pp. 215-245.

[Disponible

en

<https://revistes.ub.edu/index.php/materia/article/view/11542/14401>

(Consultado el 5 de septiembre de 2020)].

GAOS, Vicente (1969), *La poética de Campoamor*, Madrid, Gredos.

GARCÍA, Miguel Ángel (2012), *La literatura y sus demonios. Leer la poesía social*, Madrid, Castalia.

GARCÍA BERRIO, Antonio & HUERTA CALVO, Javier (1999) (3ª ed.), *Los géneros literarios: sistema e historia. (Una introducción)*, Madrid, Cátedra.

GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (ed.) (1982), *Homenaje a Quevedo* (Actas de la II Academia Literaria, 10, 11 y 12 de diciembre), Universidad de Salamanca.

GARCÍA GIL, José Manuel (2018), *Prender con keroseno el pasado. Una biografía de Carlos Edmundo de Ory*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.

GARCÍA HORTELANO, Juan (1978), *El grupo poético de los años 50*, Madrid, Taurus.

- GARCÍA MARTÍN, José Luis (1994), "Campoamor y la última poesía española", *Ínsula*, 575, pp. 29-30.
- GARCÍA MONTERO, Luis (2000), *El sexto día. Historia íntima de la poesía española*, Madrid, Debate.
- GARCÍA MONTERO, Luis (2001), *Gigante y extraño: las Rimas de Gustavo Adolfo Bécquer*, Barcelona, Tusquets.
- GARCÍA MONTERO, Luis (2005), *Siglo XXI, literatura y cultura españolas: revista de la Cátedra Miguel Delibes*, 3, pp. 13-20.
- GARCÍA MONTERO, Luis (2008) [2006], *Poesía completa*, Barcelona, Tusquets.
- GENETTE, Gerard (2001), *Umbrales*, Madrid, Siglo XXI.
- GARCÍA REIDY, Alejandro (2013), *Las musas ramera: oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert.
- GIL DE BIEDMA, Jaime (1980), *El pie de la letra*, Barcelona, Crítica.
- GIL DE BIEDMA, Jaime (2006), *Las personas del verbo*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores.
- GIL DE BIEDMA, Jaime (2015), *Conversaciones*, Barcelona, Austral.
- GONZÁLEZ, Ángel (1980), *Poemas*, Madrid, Cátedra.
- GONZÁLEZ, Ángel (2005), "Ramón de Campoamor: una semblanza", en J.L. García Martín (ed.), *La poesía y sus circunstancias*, Barcelona, Seix Barral, pp. 49-59.
- GÓMEZ CANSECO, Luis (2000), "Cernuda y la lengua poética: una revisión intencionada de la poesía española", *Revista de Literatura*, 62(123), pp. 185-194.
- [Disponible en <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2000.v62.i123.531> (Consultado el 8 de febrero de 2021)].

- GÓMEZ CANSECO, Luis (2002), "La poesía de Campoamor entre Bécquer y el modernismo", *Archivo de Filología Aragonesa*, LIX-LX, pp. 1973-1987.
[Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2221811> (Consultado el 8 de febrero de 2021)].
- GÓMEZ MARTÍN, Fernando E. (1994), "Investigación sobre la didáctica de la poesía en la educación infantil y primaria", *Revista interuniversitaria de formación del profesorado*, (20), pp. 179-193.
- GONZÁLEZ OLLÉ, Fernando (2000), "«Nomen, omen». Sobre el origen de «greguería» y de la greguería", (Ejemplar *Homenaje a Francisco Ynduráin*), *Príncipe de Viana*. Anejo, 18, pp. 165-187.
[Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1281023> (Consultado el 12 de mayo de 2016)].
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1988) [1992], *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*, Madrid, Cátedra.
- GORDON, Samuel (1997), "La influencia japonesa y caligramática en las formas poéticas breves latinoamericanas", en *América : Cahiers du CRICCAL*, n°18, 2, *Les Formes brèves de l'expression culturelle en Amérique Latine de 1850 à nos jours : Poésie, Théâtre, Chanson, Chronique, Essai*, pp. 319-328.
[Disponible en <https://doi.org/10.3406/ameri.1997.1268> (Consultado el 10 de julio de 2020)].
- GRACIA, Jordi & RÓDENAS, Domingo (2019) [2011], *Historia de la literatura española. Ruina y restitución de la modernidad (1939-2010)* (Vol. 7), Barcelona, Crítica.

- GREENBLATT, Stephen (1980), *Renaissance self-fashioning: from More to Shakespeare*, Chicago, University of Chicago Press.
- GRILLI, Giuseppe, “De la brevitás”, en *Dialogoi, rivista di studi comparatistici*, anno I, 14, Roma, Aracne editrice, pp. 7-9.
- GULLÓN, Ricardo & ARIAS CAREAGA, Raquel (1993), *Diccionario de literatura española e hispanoamericana* (Tomo I), Madrid, Alianza.
- GUTIÉRREZ, Carlos M. (2005a), “Narrador, autor y personaje: facetas de la autorrepresentación literaria en Góngora, Lope, Cervantes y Quevedo”. [Disponible en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/autorref.html> (Consultado el 21 de febrero de 2016)].
- GUTIÉRREZ, Carlos M. (2005b), *La espada, el rayo y la pluma: Quevedo y los campos literario y de poder* (Vol. 32), Purdue University Press.
- HERNÁNDEZ, Antonio (1978), *Una promoción desheredada: la poética del 50*, Madrid, Zero-Zyx.
- HERRERO BLANCO, Ángel (1996), “La «sibilación escrita». Anagramatismo en la poesía de A. Machado”, en J. M. Pozuelo Yvancos, F. V. Gómez (coord.), *Mundos de ficción: actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica* (Murcia, 21-24 noviembre, 1994), Vol. 2, pp. 899-918, Universidad de Murcia. [Disponible en https://www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_1996_num_98_1_4906 (Consultado el 4 de mayo de 2021)].
- HERRMANN, Claudine (1976), *Les voleuses de langue*, Paris, Des femmes.
- ILOKI, Bellarmin Etienne (2020), “L’esthétique de la brièveté chez Baudelaire et Edgar Poe: entre le martyr et le martyrologue”, *Annales de l’Université de*

- Bangui*, série A, 12, juin 2020. [Disponible en http://www.credef-ub.org/wp-content/uploads/2020/06/ART_BRIEVETE.pdf (Consultado el 2 de abril de 2021)].
- INFANTES, Víctor (1999), "La memoria de la biblioteca: el inventario", en A. Redondo, P. M. Cátedra García, M^a L. López-Vidriero Abello (coord.), *El escrito en el Siglo de Oro: prácticas y representaciones*, Universidad de Salamanca, pp. 163-170.
- IRAVEDRA, Araceli (2013), *Políticas poéticas: de canon y compromiso en la poesía española del siglo XX*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert.
- IRAVEDRA, Araceli (2018), "¿Malos tiempos para la épica? Poesía, compromiso y posmodernidad". Conferencia dictada en el Congreso Internacional 50 años de poesía española (1968-2018), celebrado en Barbastro. [Disponible en <https://elcuadernodigital.com/2018/05/21/malos-tiempos-para-la-epica-poesia-compromiso-y-posmodernidad/> (Consultado el 7 de agosto de 2019)].
- JIMÉNEZ BELMONTE, Javier (2007), *Las obras en verso del Príncipe de Esquilache: amateurismo y conciencia literaria*, Tamesis Books.
- JIRKU, Brigitte & POZO SÁNCHEZ, Begoña (2011), "Escrituras del yo: entre la autobiografía y la ficción", *Quaderns de filologia. Estudis literaris*, 16, pp. 9-21. [Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3795063> (Consultado el 13 de mayo de 2016)].
- KAMUFF, Peggy (1988), *Signature pieces: on the institution of authorship*, Ithaca, Cornell University Press.
- KEEFE UGALDE, Sharon (1991), *Conversaciones y poemas: La nueva poesía femenina española en castellano*, Madrid, Siglo Veintiuno.

- KEEFE UGALDE, Sharon (1994), "El proceso evolutivo de la nueva poesía femenina española: Interacción con la tradición femenina", *Revista de Estudios Hispánicos* 28.1, pp. 79-94.
- KEEFE UGALDE, Sharon (2020). "La leyenda de mí misma. *Ficciones de una autobiografía*, de Ángeles Mora", en *Poesía española escrita por mujeres desde 1980: textos y contextos*, monográfico en *Studia Iberica et Americana: journal of Iberian and Latin American literary and cultural studies*, 7, pp. 77-96. [Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7683876> (Consultado el 4 de enero de 2021)].
- LANGBAUM, Robert (1996), *La poesía de la experiencia*, trad. y ed. J. Jiménez Hefferman, Granada, Comares.
- LADA FERRERAS, Ulpiano (2005), "La poética de los antipoetas: Ramón de Campoamor, Nicanor Parra y Ángel González". [Disponible en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-literaturhispanoamericana-mas-alla-de-sus-fronteras/html/1b4c5527-4dc4-4f78-9ff2548c0d6750b9_16.html#I_14_ (Consultado el 3 julio de 2019)].
- LANZ, Juan José (2007), *La poesía durante la transición y la generación de la democracia*, Madrid, Devenir.
- LANZ, Juan José (2008), "Luces de cabotaje: la poesía de la transición y la generación de la democracia en los albores del nuevo milenio", *Monteagudo*, 13, pp. 25-48. [Disponible en <http://hdl.handle.net/10810/9095> (Consultado el 19 de agosto de 2019)].
- LANZ, Juan José (2009a), "Para una poética del fragmento", *Paraíso: revista de poesía*, 4, pp. 19-33.

- [Disponible en <https://www.dipujaen.es/export/files/dipujaen/revista-paraiso/revista-paraiso-4.pdf> (Consultado el 19 de agosto de 2019)].
- LANZ, Juan José (2009b), *Conocimiento y comunicación: textos para una polémica poética en el medio siglo (1950-1963)*, Edicions Universitat Illes Balears.
- LANZ, Juan José (2010), "Espejos de palabra. la voz secreta de la mujer en la poesía española de posguerra (1939-1950)", *Signa*, 19. [Disponible en <https://doi.org/10.5944/signa.vol19.2010.6252> (Consultado el 11 de agosto de 2020)].
- LASSO DE LA VEGA, Ángel (1892), "La poesía, ¿es impropia de los tiempos modernos?" *La Ilustración Española y Americana*, 8 de enero, pp. 14-15.
- LE BIGOT, Claude (2014), "¿Fue Ángel González un poeta postmoderno?: examen de su antipoesía", *Prosemas. Revista de Estudios Poéticos*, 1, pp. 111-126. [Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5055626> (Consultado 2 de octubre de 2019)].
- LE BIGOT, Claude (2019), "A(ho)rrmar la lengua del poema: Ángel González o la dinámica del código", *Prosemas. Revista de Estudios Poéticos*, 4, pp. 223-240. [Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7250211> (Consultado 2 de octubre de 2019)].
- LECHNER, Johannes (1968), *El compromiso en la poesía española del siglo XX* (2 vols), Leiden, Universitaire Pers Leiden.
- LEJEUNE, Philippe (1975), *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil.
- LOCANE, Jorge J. & MÜLLER, Gesine (eds.) (2017), *Poesía española en el mundo: procesos de filtrado, selección y canonización*, Madrid, Iberoamericana.
- LOMBARDERO, Manuel (2000), *Campoamor y su mundo*, Barcelona, Planeta.

- LÓPEZ GUIL, Itz'iar, ed. (2019), *El título de los poemas en la poesía española contemporánea*, monográfico en *Versants*, 66,3. [Disponible en <https://bop.unibe.ch/versants/article/view/5891> (Consultado el 1 de junio de 2021)].
- LÓPEZ GUIL, Itz'iar & CARRILLO MORELL, Dayron (eds.) (2020). *El título del poema y sus efectos sobre el texto lírico iberoamericano*, Bern, Peter Lang.
- LÓPEZ-PASARÍN BASABE, Alfredo (2018), "Presencia de Gil de Biedma en la poesía de Jon Juaristi", *Monográficos Sinoele*, 17, pp. 339-348. [Disponible en https://www.sinoele.org/images/Revista/17/monograficos/AAH_2005/AAH_2005.pdf (Consultado el 2 de julio de 2019)].
- LOUREIRO, Ángel G. (2001), "Autobiografía: el rehén singular y la oreja invisible", en M.Á. Ayala Aracil (coord.), *Memorias y autobiografías*, monográfico en *Anales de Literatura Española*, 14, pp. 135-150. [Disponible en <http://hdl.handle.net/10045/7338> (Consultado el 19 de mayo de 2016)].
- LUENGO, Ana (2010), "El poeta en el espejo: de la creación de un personaje poeta a la posible autoficción en la poesía", en V. Toro, S. Schlickers & A. Luengo, en *La obsesión del yo. La auto (r) ficción en la literatura española y latinoamericana*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, pp. 251-267.
- LY, Nadine (1988), "Discours poétique: discours auto/bio/graphique", en *Écrite sur soi en Espagne. Modèles & Écarts*, Aix-en-Provence, Université de Provence, pp. 213-239.
- MACHADO, Antonio (1993), *Poesías completas* (17ª ed.), Madrid, Espasa-Calpe.

- MACHADO, Manuel (1984), *El mal poema y otros versos*, Granada, Biblioteca de Cultura Andaluza.
- MAINGUENEAU, Dominique (1993), *Le contexte de l'oeuvre littéraire: énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod.
- MARTÍN CASAMITJANA, Rosa M^a (1996), *El humor en la poesía española de vanguardia*, Madrid, Gredos.
- MARTÍN GAITE, Carmen (1987), *Usos amorosos de la postguerra española*, Barcelona, Anagrama.
- MAURON, Charles (1995), *Des métaphores obsédantes au mythe personnel: introduction à la psychocritique*, Paris, José Corti Editions.
- MICÓ, José M^a (2009), "Bibliografía para una historia de las formas poéticas en España". Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Alicante. [Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc1g127> (Consultado el 5 de febrero de 2016)].
- MOLERO DE LA IGLESIA, Alicia (2000), "Autoficción y enunciación autobiográfica", *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*, 9, pp. 531-550.
- MONTANDON, Alain (2018), *Les formes brèves*, Paris, Classiques Garnier.
- MORA, Ángeles (2015), *Ficciones para una autobiografía*, Bartleby Editores.
- MORA, Vicente Luis (2016), *El sujeto boscoso: tipologías subjetivas de la poesía española contemporánea entre el espejo y la notredad (1978-2015)*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert.
- MORA, Vicente Luis (2017), "Vidas de mentira: funciones sustitutivas y simbólicas de las muñecas en algunos ejemplos de narrativa hispánica", *Tropelias:*

- Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 2, pp. 267-280.
[Disponible en https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.201722227
(Consultado el 12 de noviembre de 2018)].
- NAVAL, M^a Ángeles (1990), “Retórica del humor y público ilustrado en el *Epistolario* de Cadalso”, *Cuadernos de investigación filológica*, 16, pp. 31-48.
- NAVAS RUIZ, Ricardo (1997), “Campoamor y la ironía romántica. Reflexiones sobre *El licenciado Torralba*”, *Salina: revista de lletres*, 11, pp. 76-84.
- NIEMEYER, Katharina (1992), *La poesía del premodernismo español*, Madrid, CSIC.
- NIEVA DE LA PAZ, Pilar (2009), “Modelos femeninos de ruptura en la literatura de las escritoras españolas del siglo XX: Concha Méndez (1898-1986), Carmen Martín Gaité (1925-2000) y Rosa Montero (1951-)”, en P. Nieva de la Paz (coord.), *Roles de género y cambio social en la literatura española del siglo XX* Leiden, Brill, pp. 107-131.
- OLAY, Rodrigo (2016), “Dos poéticas en deuda. Jon Juaristi y «sus lábiles lecturas/ de Campoamor», *Clarín: Revista de nueva literatura*, 126, pp. 25-33.
- OLNEY, James (2017) [1972], *Metaphors of self: The meaning of autobiography*, Princeton University Press.
- ONG, Walter J. (1987), *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*, México, FCE.
- ORY, Carlos Edmundo de (1975), *Diarios*, Barcelona, Ocnos.
- ØSTENSTAD, Inger (2009), “Quelle importance a le nom de l’auteur?”, *Argumentation et analyse du discours*, número dedicado a *Ethos discursif et*

image d'auteur, 3. [Disponible en <https://doi.org/10.4000/aad.665> (Consultado el 12 de mayo de 2016)].

OTERO, Blas de (2019) [2016], *Obra completa (1935-1977)*, S. de la Cruz (ed.), con la colaboración de M. Hernández, Barcelona, Galaxia Gutenberg.

PALACIO, Manuel (2001), *Historia de la televisión en España*, Barcelona, Gedisa.

PALACIOS, Armando (2005), "Eduardo Chicharro: «La soledad como ámbito del poeta»", *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 31. [Disponible en <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero31/chichar.html> (Consultado el 11 de noviembre de 2020)].

PALENQUE, Marta (1990), *El poeta y el burgués (Poesía y público 1850-1900)*, Sevilla, Alfar.

PARRA, Nicanor (1954), *Poemas y antipoemas*, Chile, Editorial Nascimento. [Disponible en <http://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0014334.pdf> (Consultado el 20 de diciembre de 2020)].

PAYERAS GRAU, María (2008), "Las promociones poéticas femeninas de la posguerra ante su oficio", CELEHIS, *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 0(19), pp. 49-74. [Disponible en <http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/515/520> (Consultado el 2 de julio de 2018)].

PAYERAS GRAU, María (2012), "Autoficción y autorrepresentación en las poetisas españolas del 50", en R. Nagy & D. A. Mircea A. (coords), *Critical Discourse and Linguistic Variation: European Perspectives*, Suceava (Romania), Editura Universitatii Stefan cel Mare, pp. 6-16. [Disponible en

https://www.academia.edu/26517297/Autoficci%C3%B3n_y_autorreprentaci%C3%B3n_en_las_poetas_espa%C3%B1olas_del_50.pdf (Consultado el 2 de julio de 2018)].

PAYERAS GRAU, María (2013), "«Y ahora le da por escribir»: las poetas del 50 ante el oficio", en M. Payeras Grau (coord.), *Desde las orillas: poetas del 50 en los márgenes del canon*, Sevilla, Renacimiento, pp. 181-208.

PAZ, M^a Antonia, & MATEOS-PÉREZ, Javier (2016), "The Impact of Political Transition (1976–1982) on Spanish Television for Children and Young People", *Television & New Media*, 17(4), pp. 308-323. [Disponible en <https://doi.org/10.1177/1527476415610005> (Consultado el 5 de julio de 2018)].

PAZ GAGO, José M^a (1999), *La recepción del poema. Pragmática del texto poético*, Kassel-Oviedo, Reichenberger-Universidad de Oviedo.

PELUSE DI GIULIO, Michael (1999), "Entre la presencia y la ausencia: *Esto no es un libro*, de Blas de Otero", *RILCE: Revista de filología hispánica*, 15(1), pp. 369-386. [Disponible en <http://dadun.unav.edu/handle/10171/5389> (Consultado el 4 de enero de 2021)].

PEREIRA VALAREZO, Alberto (2008), *Las claves semióticas de la televisión*, Universidad Andina Simón Bolívar, Ediciones Abya Yala. [Disponible en <https://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/1159/1/SM82-Pereira-Las%20Claves%20semi%C3%B3ticas%20de%20la%20televisi%C3%B3n.pdf> (Consultado el 5 de julio de 2018)].

PÉREZ BOWIE, José Antonio (1994), "Sobre lírica y autorreferencialidad: algunos ejemplos de la poesía española contemporánea", en Á. Fernández Roca,

- Carlos J. Gómez Blanco, José María Paz Gago (coord.), *Semiótica y modernidad: actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, La Coruña, 3-5 de diciembre de 1992, Vol. 2, pp. 237-248.
- PÉREZ MAGALLÓN, Jesús (2001), "Hacia un nuevo discurso poético en el tiempo de los novatores", *Bulletin hispanique*, 103,2, pp. 449-479. [Disponible en https://www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_2001_num_103_2_5084 (Consultado el 1 de septiembre de 2018)].
- PERSIN, Margaret H. (1987), *Recent Spanish Poetry and the Role of the Reader*, Bucknell University Press.
- PERSIN, Margaret H. (1989), "La ambigüedad versus la indeterminación en la poesía española del siglo XX", en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Frankfurt am Main, Vervuert, pp. 337-344. [Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcv42r7> (Consultado el 29 de mayo de 2016)].
- PONT, Jaume (1986), "El Postismo: génesis, teoría y obra", *Scriptura*, 1, pp. 37-47.
- POZUELO YVANCOS, José M^a (2007) [1995], "La poética y la crítica literaria de Jorge Guillén", en Jorge Guillén, *El hombre y la obra: actas del I Simposium Internacional sobre Jorge Guillén*, Valladolid, Universidad, pp. 195-219). [Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcgh9x5> (Consultado el 27 de diciembre de 2019)].
- PROVENCIO, Pedro (1988), *Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 50*, Madrid, Hiperión.

- PULEO GARCÍA, Alicia H. (2008), "Libertad, igualdad, sostenibilidad. Por un ecofeminismo ilustrado", *Isegoría: revista de filosofía moral y política*, 38, pp. 39-59.
- PULEO GARCÍA, Alicia H. (2011), *Ecofeminismo para otro mundo posible*, Madrid, Cátedra.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (2015), "Los espacios del tiempo en poesía. (Notas para una aproximación a la lectura poética)", *Álabe*, (11). [Disponible en <http://dx.doi.org/10.15645/Alabe.2015.11.10> (Consultado el 29 de diciembre de 2020)].
- RODRÍGUEZ-FERRÁNDIZ, Raúl (1998), *Semiótica del anagrama: la hipótesis anagramática de Ferdinand de Saussure* (tesis doctoral), Universidad de Alicante, Servicio de Publicaciones.
[Disponible en <http://hdl.handle.net/10045/9059> (Consultado el 21 de agosto de 2020)].
- RODRÍGUEZ-LÁZARO, Nuria (2011), "Lorsque le poète dit son nom. La signature dans la poésie espagnole du XX siècle", en F. Bravo (ed.), *La signature*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, pp. 369-383.
- ROSAL NADALES, María (2006), *Poesía y poética en las escritoras españolas actuales (1975-2005)*, tesis doctoral, Universidad de Granada. [Disponible en <https://hera.ugr.es/tesisugr/16151446.pdf> (Consultado el 6 de agosto de 2020)].
- ROSALES, José Carlos (2019), *A mi trabajo acudo, con mi dinero pago. Poesía y dinero. Antología poética desde el Archipreste de Hita hasta la actualidad*, Barcelona, Vaso Rosto.

- ROSO, Pedro (1993), *La otra sentimentalidad de Luis García Montero*, Córdoba, Trayectoria de Navegantes-Antorcha de paja.
- ROZAS, Juan Manuel (1990), "Lope de Vega y Felipe IV en el ciclo *de senectute*", *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, pp. 73-131.
- RUBIO, Fanny (1976), *Revistas poéticas españolas, 1939-1975*, Madrid, Turner.
- RUEDA, Ana (ed.) (2017), *Minificción y nanofilología. Latitudes de la hiperbrevedad*. Madrid, Iberoamericana/Vervuert,
- RUEDA LAFOND, José Carlos (2005), "La televisión en España: expansión y consumo social, 1963-1969", *Anàlisi: quaderns de comunicació i cultura*, 32, pp. 47-71. [Disponible en <https://raco.cat/index.php/Analisi/article/view/15172> (Consultado el 5 de julio de 2018)].
- RUEDA RAMOS, Carmen y JIMÉNEZ PLACER, Susana, eds. (2017), *Constructing the self: Essays on Southern Life-Writing*, Valencia, PUV.
- RUIZ GURILLO, Leonor (2012), *La lingüística del humor en español*, Madrid, Arco/Libros.
- RUIZ PÉREZ, Pedro (2009). *La rúbrica del poeta: la expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial.
- RUIZ PÉREZ, Pedro (2014), "Benegasi y la poética bajobarroca: prosaísmo, epistolaridad y tono jocoserio", *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 20, pp. 175-198.
- RUIZ PÉREZ, Pedro (2016), "Anonimia, polionomasia y nombradía en Don Quijote y Cervantes", *Criticón*, 127, pp. 11-30.

- RUIZ PÉREZ, Pedro (2019), "El juego del título en la poesía de Eduardo García", en *Versants. Revista Suiza De Literaturas románicas*, 3(66), pp. 58-77. [https://doi.org/10.22015/V.RSLR/66.3.5] (Consultado el 1 de junio de 2021)].
- SÁBATO, Ernesto (1970) [1951], *Heterodoxia*, Buenos Aires, Emecé.
- SALGADO, María A. (1998), "El sujeto femenino en escritoras hispánicas", en S. Cavallo, L.A. Jiménez & O. Preble-Niemi (eds.), en *Estudios en honor de Janet Pérez: El sujeto femenino en escritoras hispánicas*, Potomac, Maryland, Scripta Humanistica, pp. 91-103.
- SALINAS, Pedro (1975) [1948], *La poesía de Rubén Darío*, Barcelona, Seix Barral.
- SÁNCHEZ, Remedios (2019), *Así que pasen treinta años: historia interna de la poesía española contemporánea (1950-2017)*, Barcelona, Akal.
- SÁNCHEZ CORRAL, Luis (1995), *Literatura infantil y lenguaje literario*, Madrid, Paidós.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio (2006), *Lope pintado por sí mismo: mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*, Londres, Tamesis Books.
- SÁNCHEZ PASCUAL, Ángel (1987), "Poesía extremeña de los años 50", *Revista de estudios extremeños*, 43,1, pp. 9-24.
- SCARANO, Laura, ROMANO, Marcela & FERRARI, Marta, (1994), *La voz diseminada: hacia una teoría del sujeto en la poesía española*, Buenos Aires, Editorial Biblos.
- SCARANO, Laura (2002), *El debate sobre el Realismo en la poesía española última*, *Texturas*, 1,2, pp. 155-178. [Disponible en https://www.researchgate.net/publication/334041161_El_debate_sobre_el_

realismo_en_la_poesia_espanola_ultima_Texturas_Universidad_del_Litoral_An
o_2_No_2_2002_pp155-178 (Consultado el 3 de marzo de 2015)].

SCARANO, Laura (2012), "Jorge Reichmann: el poema como crónica pública", en A. Casas (coord.), *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, Dossier: Poesía y espacio público: condiciones, intervención, efectos*, 18. pp. 74-89. [Disponible en <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/issue/view/32> (Consultado el 4 de julio de 2019)].

SCARANO, Laura (2013) (ed.), *La poesía en su laberinto. AutoRepresentaciones#1*, Binges, Orbis Tertius.

SEBOLD, Russell P. (1994), "Campoamor y sus lecciones de realidad", *Ínsula*, 575, pp. 1 y 31-32.

SERVÉN, Carmen (2008), "Las escritoras españolas en la prensa infantil hacia 1870", en *La mujer de letras o la letraherida. Discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX* (Congreso Internacional celebrado en Madrid el 11 y 12 de diciembre de 2006), Madrid, CSIC, pp. 409-425.

SCHOPF, Federico (2012), "Del vanguardismo a la antipoesía: Introducción a la antipoesía de Nicanor Parra", U Chile. Web (July 24, 2012). [http://www.archivochile.cl/Cultura_Arte_Educacion/np/s/npsobre0010.pdf (Consultado el 20 de diciembre de 2020)].

SILVER, Philip W. (1996), *Ruina y restitución: reinterpretación del romanticismo en España*, Madrid, Cátedra.

SIMÓN PALMER, M^a del Carmen (2008), "Vivir de la literatura. Los inicios de la escritora profesional", en *La mujer de letras o la letraherida: discursos y*

- representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX* (Congreso Internacional celebrado en Madrid el 11 y 12 de diciembre de 2006), Madrid, CSIC, pp. 389-408.
- SOBEJANO, Gonzalo (1987), "Salvación de la prosa, belleza de la necesidad en la poesía de Ángel González", en S. Rivera & T. Ruiz Fábrega (eds.), en *Simposio-homenaje a Ángel González*, Madrid, José Esteban, pp. 21-54.
- TORRES, Daniel (1990), *José Emilio Pacheco: poética y poesía del prosaísmo*, Madrid, Pliegos.
- TORRES NEBRERA, Gregorio (1997), "Los géneros literarios y la superación de sus límites. Concepto y práctica de lo transgenérico", *Cauce*, 20-21, pp. 287-304. [Disponible en https://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/cauce20_21.htm (Consultado el 19 de abril de 2021)].
- URRUTIA GÓMEZ, Jorge (1988), "La crisis de la poesía burguesa", *Cuadernos de investigación filológica*, 14, pp. 165-168. [Disponible en <https://doi.org/10.18172/cif.2145> (Consultado el 17 de marzo de 2015)].
- VALLEJO, Irene (2019), *El infinito en un junco*, Barcelona, Siruela.
- VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo (2012), "Nicanor Parra: antipoemas, parodias y lenguajes híbridos. De la antipoesía al lenguaje del artefacto", *Nómadas*. [Disponible en <http://revistas.ucm.es/index.php/NOMA/article/view/41775> (Consultado el 20 de diciembre de 2016)].
- VEGA RODRÍGUEZ, Pilar (2013), "La humorada, antes de Campoamor", *Especulo. Humor y comunicación. Homenaje a Ana María Vigara*. 50, pp. 53-66. [Disponible en <https://webs.ucm.es/info/especulo/especulo50.pdf> (Consultado el 2 de febrero de 2017)].

- VIDELA DE RIVERO, Gloria (1970), "Manuel Machado y su *Mal poema*", *Cuaderno de Filología (Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo)*, 4, pp. 95-115. [Disponible en https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/11931/00-manuel-machado-y-su-mal-poema.pdf (Consultado el 2 de febrero de 2021)].
- VILA-BELDA, Reyes (2021), *Ellas cuentan la guerra. las poetas españolas y la guerra civil (antología 1936-2013)*, Renacimiento.
- VILLANUEVA, Darío (1992), *Teorías del realismo literario*, Madrid, Espasa-Calpe.
- VOSBURG, Nancy & COLLINS, Jacky (Eds.) (2011), *Lesbian realities/lesbian fictions in contemporary Spain*, Bucknell University Press.
- WILCOX, John C. (1997), *Women poets of Spain, 1860-1990: toward a gynocentric vision*, Urbana/Chicago, Illinois UP.
- ZOLA, Émile (1972), *El naturalismo*, ed. Laureano Bonet, Barcelona, Península.