

«QUIJOTE Y SANCHA»: HUMOR Y POESÍA EN GLORIA FUERTES

«QUIJOTE Y SANCHA»: HUMOR AND POETRY IN GLORIA FUERTES

VERÓNICA LEUCI

CONICET-CELEHIS, Universidad Nacional de Mar del Plata¹

RESUMEN: El trabajo propone estudiar las distintas modalidades en que el humor aparece en la poesía de Gloria Fuertes, atravesando como una pulsión recurrente su extensa obra a través de recursos diversos. La retórica permitirá observar, por un lado, un espacio lúdico donde juegos fónicos, semánticos y lingüísticos se despliegan buscando la sorpresa, ruptura de expectativas, etc. No obstante, a esta esfera pueden añadirse otras que hacen del humor una verdadera cosmovisión: el uso polisémico del nombre de la autora; la desacralización de temas y personajes a través de la sátira y la parodia; el ensalzamiento del mundo popular, con énfasis en un submundo circense y feriante, etc. Esta búsqueda incesante del humorismo implica, como contraparte, la complicidad de un lector que perciba los guiños lúdicos y que ingrese en ese universo poético donde humor y poesía se enlazan como caras complementarias.

PALABRAS CLAVE: Poesía española contemporánea; Gloria Fuertes; humor; mundo popular.

ABSTRACT: We propose to study humor in the poetry of Gloria Fuertes. This tendency goes through the whole work, traversing her poems as a recurring search through diverse resources, both thematic and formal. The rhetoric will allow us to observe, on the one hand, a playful space where phonic, semantic and linguistic games unfold in search of surprise, the rupture of expectations, etc. However, to this sphere, others can be added that make humor a true worldview: the polysemic use of the author's name; the desacralization of subjects and characters through satire and parody; the exaltation of the popular world, with an emphasis on a circus underworld, etc. This relentless pursuit of humor implies, as a counterpart, the

1 Trabajo escrito en el marco de una beca posdoctoral de CONICET, con sede en el CELEHIS y el Departamento de Letras de la Universidad Nacional de Mar del Plata.

complicity of a reader who perceives playful winks and enters that poetic universe where humor and poetry are linked as complementary faces.

KEY-WORDS: Spanish contemporary poetry; Gloria Fuertes; humor; popular world.

*Presta a luchar con mi locura cuerda
Quijote y Sancha contra el vulgar e injusto,
el ambiente es hostil pero da gusto
cuando soporto bien la burla y befa,
y a enderezar entuertos
y a embellecer a tuertas.*

Paronomasias, oxímoros, paralelismos, retruécanos, anáforas fluyen acompañados por la cadencia de la rima en los versos del epígrafe, que pertenecen al poema «Quijote y Sancha», de *Historia de Gloria (Amor, humor y desamor)*, de la poeta Gloria Fuertes. La retórica congrega muchas de las líneas que recorren la extensa obra de la madrileña, con una pródiga utilización de juegos fónicos, lingüísticos, semánticos que aprovecha al máximo las potencialidades de la palabra poética, sus cauces rítmicos y musicales y, asimismo, explora con sus retruécanos y rupturas sus capacidades de sorpresa, desconcierto y extrañamiento como efectos de lectura. En este marco, el sujeto poético se inscribe en una estirpe elocuente que no precisa presentaciones: dos de los personajes más fecundos de la literatura española que se proponen como la cara y cruz de su figuración; dos rostros complementarios de una voz social que brega por los necesitados, en contra de las injusticias, desde una enunciación de marcados ribetes populares y humorísticos, subrayando sin concesiones su género femenino como el punto de partida. Quijote/Sancha, locura/cuerda, lucha/burla y befa son algunas de las caras de una escritura multifacética que se propone recorrer en estas páginas a la luz de una de sus pulsiones centrales: el humor. Se propone, pues, advertir las distintas modalidades y matices que adquiere la búsqueda humorística a lo largo de la obra de la poeta, que tamiza con este prisma original los tópicos más diversos. Como una cosmovisión, una tendencia global que atraviesa temas y tonos, sujetos y objetos, personajes y espacios, la mirada humorística de Fuertes revela que todo, hasta lo más serio o grave, tiene su contracara o su lado risible.

El humor atravesará los distintos poemarios de la poeta, desde sus libros más tempranos compilados en sus *Obras incompletas* (1975) hasta los póstumos editados en años recientes por la editorial Torreozas, como *Poemas prácticos más que teóricos*, *Glorierías (para que os enteréis)* y *Es difícil ser feliz una tarde*, entre otros. Entre ambos extremos, *Historia de Gloria (Amor, humor y desamor)* y *Mujer de verso en pecho*, publicados en vida de la autora, en 1980 y 1995 respectivamente, dan cuenta de esta predilección tematizándola de modo explícito en múltiples poemas, y también como parte del título en el primero². «Ser humorista peor que picar piedra / hay que nadar al bies, contra corriente» (2006: 74), «Libérate de la angustia / huyendo de la quema / sobre los lomos del humor» (2004: 74), «La vida es el tubo de la risa» (2006: 77), «Dios es humor [...] / Dios nos guiña un ojo, / lo mismo a un azul que a un rojo» (ibíd.: 78-79) son, por ejemplo, versos que se incluyen en ambos libros. A su vez, «Parodiándome», de *MVP*, pone la comicidad en el centro de la escena para definir a la poeta: «Hay quien dice que soy como una cómica. / Lo repiten lo censuran, ¡ya lo creo!...» (ibíd.: 110).

Por su lado, como parte de la estrecha relación de la poesía fuertiana con el universo infantil, el viejo *homo ridens* de cuño aristotélico se reformulará aquí en el breve aforismo que sentencia: «El niño es el único cachorro / que ríe» (2004: 286), y se vinculará también con la labor poética de la hablante a través de una de sus «Autobio», que subraya la risa como pieza fundante de su oficio poético: «cuando se me ocurrió el primer poema, / me caí de la cuna de la risa» (ibíd.: 354).

Si bien en estos libros últimos, pues, el humor aparece como un tema que se anexa al resto de los intereses que exploran los versos —el amor, el desamor, la soledad, la muerte, las injusticias sociales, etc.—, ya desde sus primeras producciones la búsqueda humorística se manifiesta a través de estrategias diversas, tanto formales como textuales. Recursos múltiples se agrupan en constelaciones procedimentales que confluyen en el efecto humorístico, logrando así una tendencia que permite hablar del humor como un foco

2 Utilizaremos abreviaturas al referirnos a los libros de Gloria Fuertes que citamos con más frecuencia: *Obras incompletas* (OI), de 1975; *Historia de Gloria (amor, humor y desamor)* (HG), de 1980; *Mujer de verso en pecho* (MVP), de 1995; *Glorierías (para que os enteréis)* (G), de 2001, y *Es difícil ser feliz una tarde* (EDFT), de 2005. El resto de los libros (sobre todo póstumos), mencionados eventualmente, se citan por su nombre completo.

amplio y poliédrico que se posa sobre su obra y la alumbra con una luz especial.

En primer término, se reconoce el mencionado ejercicio lúdico que acude a figuras retóricas que prevén la ruptura de expectativas, la desautomatización, el desconcierto y la sorpresa en el lector, en una búsqueda trazada por la propia autora en su prólogo a *OI*: «conseguir conmover y sorprender» (2011: 30). En este universo fecundo, la utilización obsesiva del nombre propio de la poeta forma parte del solaz en aprovechar los matices semánticos de ambas lexías y abordarlos como nombre propio y sustantivo/adjetivo, instaurando la anfibología y sus recursos como clave compositiva.

Al mismo tiempo, la utilización del antropónimo abona la configuración de un personaje nominado, «Gloria Fuertes», que toma la palabra a lo largo de sus libros y se emplaza como una voz profundamente popular, cercana a los pregoneros, prostitutas, vendedores ambulantes y demás personajes feriantes, arrabaleros y circenses que pueblan su obra. En su envés, o como una contraparte complementaria, las clases poderosas, los discursos canónicos, intelectuales e incluso dogmáticos y religiosos son desacralizados en términos de igualdad con el mundo popular que se ensalza y se elige.

En una línea análoga, materias revisitadas en la tradición poética, inclusive consideradas graves o solemnes, como la muerte y los muertos, la guerra, las injusticias sociales y situaciones de opresión, son exhibidas a través de una risa ambigua y subversiva que elude pompas y censuras para mostrar desde nuevas perspectivas desenfadas y ambivalentes las cuestiones más diversas. En poemas narrativos —muchas veces extensos— que cuentan historias (e incluso emulan discursos y tipos textuales como telegramas, cartas, cuentos, epitafios, etc.), o también a través de versos breves y sentenciosos, bajo la forma de aforismos, refranes, greguerías que llegan al lector con la «rapidez de un dardo, un navajazo, una caricia» (ibíd.: 31), el humor vertebró los recodos de una escritura multifacética, con sus variadas especies, temas y tonos que dificultan una concepción unívoca.

ECOS DE LA TRADICIÓN: POESÍA Y HUMOR A LO LARGO DEL TIEMPO

Como es sabido, el humor representa un concepto teórico de difícil definición, a cuya comprensión y estudio se han abocado pensadores desde disciplinas diversas, como la psicología (Freud, Grotjahn), la estética (Lipps), la filosofía (Aristóteles, Platón, Kant, Hegel, Schopenhauer, Bergson, etc.), y también otros teóricos que en el siglo xx enfocaron sus estudios en la risa, lo cómico, el humor, como P. Berger, L. Pirandello, G. Genette, J. Huizinga, U. Eco y M. Bajtín, entre otros. Desde la Antigüedad, el enigma acerca de «lo que hace reír» ha ocupado abundantes páginas arribando siempre a resultados incompletos, parciales, complementarios. Más allá de las inabarcables miradas en torno a la noción, de sus límites, manifestaciones y características, existen algunos rasgos que se repiten en muchos de los acercamientos, enunciados de maneras diferentes y desde lugares diversos. Entre ellos, se puede mencionar el carácter privativamente *humano* del humor, ya con Aristóteles y su mencionado *homo ridens*, que, de acuerdo con Huizinga, «caracteriza al hombre por oposición al animal todavía mejor que el *homo sapiens*» (1957: 17). A su vez, se destacan su *universalidad* y su *relatividad*, ya que lo que la gente considera gracioso varía de una época a otra (Berger, 1999: 11). Luego, como indica H. Bergson en su clásico trabajo *Le rire* (1899), la *repetición*, la *inversión* y la *automatización* se plantean como elementos constitutivos de la risa. Y también la ruptura o la frustración de expectativas representan elementos decisivos en la búsqueda del humor, junto con el contraste, la contradicción y la incongruencia entre niveles o mundos posibles. Dentro de este paradigma, de largo aliento en la reflexión teórica y filosófica —que incluso se abre ya en la Antigüedad con Aristóteles, Cicerón, Quintiliano y Horacio—, se ubican algunos nombres fundamentales que plantean la incongruencia, el absurdo, las contradicciones, las expectativas frustradas o el «choque» entre dos sistemas diversos como una de las bases fundamentales para la comicidad y el humor: Schopenhauer, Hutcheson, Kierkegaard, Kant y Koestler, entre los principales³.

3 Estas cuestiones han sido estudiadas más extensamente en el artículo titulado «Humor y poesía: trayectoria genealógica y voces poéticas» (Leuci, 2016).

De esta manera, como dice López Cruces, «lo cómico juega a hacer chocar el sentido y el sinsentido; lo lógico y lo ilógico [...] los hechos y las palabras; los hechos y el tono en que son contados...» (2004: 12). Y Núñez Ramos alude a un orden predecible o esperable de acontecimientos y la ruptura de ese orden en el contexto humorístico: «una desproporción, una rigidez en el comportamiento, una desviación o incoherencia con respecto al orden natural de los acontecimientos» (1984: 270), cuestiones que aparecerán de modo reiterado en la poesía de nuestra autora.

En relación con la literatura, los géneros más vinculados con el humor han sido el teatro, el cuento y la novela (Vilas), pero no el poético. Se asocian a este algunos subgéneros particulares, como el epigrama o los poemas satírico-burlescos, y autores, textos o poéticas específicas —muchas veces considerados «menores»—, pero no se ha relacionado estrictamente la poesía con su potencial humorístico. Sin embargo, es posible rastrear una serie genealógica de textos humorísticos en la lírica hispánica que trazan una tradición extensa en la que se inscribe nuestra poeta. Las serranillas del *Libro de buen amor*, las *Coplas de Mingo Revulgo*, las *Coplas de ¡Ay Panadera!* o el marqués de Santillana, Juan de Mena o Jorge Manrique, de quienes se incluyeron textos satíricos o paródicos en el *Cancionero de Baena* y en el de *Estúñiga*; la poesía burlesca y satírico-burlesca de Quevedo y Góngora en el contexto áureo; Campoamor, considerado uno de los primeros humoristas del siglo XIX, y algunos otros poetas jocosos, satíricos, humorísticos o festivos de ese mismo siglo (López Cruces, 2000; 2004)⁴.

En el siglo XX se destaca el humor vanguardista y, en particular, Gómez de la Serna, quien elevó el «humorismo» a la categoría de *ismo*: el humor no es un tropo o un género sino una cosmovisión, una actitud ante la vida. El poeta de la vanguardia propone ofrecer una nueva visión del mundo, que asocia particularmente poesía y juego.

-
- 4 Es interesante tener en cuenta la trayectoria que plantea Sherno en relación con una *tradición grotesca* en el contexto hispánico, en el marco de la literatura carnavalesca que explora en relación con la poeta: «Such a history has provided rich and fertile ground for the rebellious inversion of the official order which is the primary activity of the grotesque imagination. Indeed, the grotesque tradition has thrived in Spain, from the ingenuous piety of Berceo to the hyperbolic aggressiveness of Quevedo; from the eccentricities of Gomez de la Serna's "greguerías" to the tragicomedy of Valle Inclán's "esperpentos"; from the satirical wedding of human and animal domains by the eighteenth-century fabulists to the sordid metaphors of Dámaso Alonso» (1989: 371).

Tras la Guerra Civil se reconoce en los años cuarenta una poesía de propensión humorística, lúdica, atravesada por pinceladas surrealistas, en el grupo postista —con autores como Carlos Edmundo de Ory, Chicharro o Sernesi—, con el que la poeta estuvo conectada. En las palabras previas a *Los brazos desiertos*, escrito en 1944 pero publicado recientemente, señala Luzmaría Jiménez Faro que dicho año es crucial porque Ory y Chicharro fundan el postismo, al que se añadirá Sernesi y que, luego, en un «ambiente divertido y bohemio iba haciendo adeptos y así, por citar algunos, se integraron en él Paco Nieva, Gabino Alejandro Carriedo, Gregorio Prieto, Camilo José Cela y Gloria Fuertes» (2009: 8). La propia Fuertes dice que fue «surrealista, sin haber leído a ningún surrealista; después, apostó, “postista” —la única mujer que pertenecía al efímero grupo de Carlos Edmundo de Ory, Chicharro y Sernesi» (2011: 27), aunque estudiosos como Jaime Pont advierten cierta conexión, pero no una pertenencia al grupo: «Otros autores, como Gloria Fuertes, no son ajenos a la influencia postista. Pero en este y otros casos, el filopostismo de su escritura se encuentra superpuesto a motivaciones históricas, materiales, tono y acuñaciones de estilo diversas» (1987: 17). Lo cierto es que, o bien como parte, o bien como «filopostista», en la poesía de Fuertes se detectan muchas de las matrices postuladas por los postistas en sus manifiestos, como el «juego» en la base de la creación, la filiación con el mundo de la imaginación y la infancia, el absurdo, el disparate, las rupturas temporales, lógicas y gramaticales, etc. Además indica Pont que el discurso postista recupera en muchos sentidos esquemas de la literatura española barroca: juegos de palabras, homonimias y sinonimias, paronomasias, aliteraciones, dilogías y disemias humorísticas; la escritura postista afirma constantemente el «principio de la mutabilidad», es decir, que una palabra significa varias cosas a la vez (ibíd.: 220), en una constelación de cercanía obvia con el estilo y el mundo poético de Fuertes.

En la poesía social de la posguerra, «poetas mayores» como Blas de Otero o Gabriel Celaya introducen en sus textos líneas humorísticas a través del prosaísmo, la ruptura de frases hechas, etc. Pero será en especial en los años cincuenta cuando la poesía se renovará a través del humor, en ocasiones, y sobre todo de la ironía, en autores como Ángel González y Jaime Gil de Biedma.

Salpicando en todos los tiempos la literatura con pinceladas jocosas, risibles, o también con una pulsión corrosiva y mordaz, la literatura se conecta con el humor en textos de procedencias y

géneros variados, con una dimensión dialógica que implica, obligadamente, a un otro: la cosmovisión humorística exige la complicidad de un lector o un receptor que perciba el guiño y complete el pacto del humor. Lo imprevisible, la transgresión de la regla, la repetición, la unión de contrarios, la hipérbole, entre muchos otros géneros y mecanismos como la ironía, la parodia, la caricatura, etc., son los recursos que irrumpen tanto en la vida diaria como en el arte y la literatura para generar una ruptura, un efecto, que puede ir de la risa hasta el estupor, pero sin dejar indiferente al lector. Como indica el mencionado Núñez Ramos, «la definición del humor como actitud, postura o disposición ante algo lo vincula directamente con un sujeto. El humor, por tanto, no surge de una situación objetiva, sino que es la expresión de la posición de un sujeto» (1984: 270). Un sujeto que implica necesariamente a un otro; es decir, el humor se construye en una relación dialógica entre dos sujetos, *intersubjetiva* (Zubieta, 1995: 17).

Esta relación podrá ser de asentimiento y complicidad o, en cambio, de disentimiento⁵, pero siempre el acto humorístico implicará la presencia de otro, o bien para que funcione como centro de la crítica y la mirada risible, o bien para que perciba la ruptura del orden predecible, las contradicciones y diferencias. La cooperación del receptor es fundamental para que la comunicación se cumpla, que la disyunción sea advertida y el orden «restaurado», dando por resultado la risa: «El mensaje humorístico crea una imagen de su autor, deja entrever su postura ante la realidad»; y, como contracara, «el lector ha de reconocer y situarse ante esta actitud. Porque también suena la voz del lector, que no recibe pasivamente el mensaje, sino que necesariamente ha de participar en la construcción» (Núñez Ramos, 1984: 275).

- 5 En «La poesía y la comicidad», incluida dentro de *Teoría de la expresión poética*, Carlos Bousoño destaca el papel del lector como coautor de la obra, ya sea en la captación de la emoción poética, ya en la consecución del efecto cómico (para lo cual se centra en el estudio específico del chiste, no de la poesía cómica en general): para el placer poético señala que es crucial su «asentimiento», en tanto que para el placer humorístico el receptor será fundamental pero a partir de su «disentimiento con tolerancia y complicidad» (1976: 296-297). Para Bousoño, poesía y chiste son fenómenos estéticos opuestos: «poesía y chiste son el anverso y reverso de una misma medalla [...] Lo contrario de la poesía es el chiste» (ibíd.: 297).

MATICES LÚDICOS Y JUEGOS NOMINALES: MALABARES ENUNCIATIVOS

Abundantes juegos con el lenguaje rompen con lo «predecible», provocando una disrupción de tipo lógico, semántico, gramatical, etc. que provoca el guiño cómplice y el consecuente efecto cómico, acudiendo a mecanismos con larga tradición en las aproximaciones teóricas al humor. En este caso, «contorsiones» lingüísticas aparecen en poemas de *OI*, por ejemplo «La maja de Solana», de *Cómo atar los bigotes del tigre*, o «Ejercicio», de *Sola en la sala*. En el primero, la rima consonante y machacona acompaña con su ritmo particular la breve estampa poblada de aliteraciones: «la maja de la Plaza de la Paja, / cuando el chulo de la raja, / se desgaja / la refaja» (2011: 287). En «Ejercicio», los seis versos rebasan de retruécanos y figuras que privilegian la oralidad: «repasa el pasado. / Recuerda el recuerdo. / Remata la mata», dicen sus tres primeras líneas (ibíd.: 359). No obstante, los juegos son especialmente abundantes en *HG* y también en *MVP*. En el libro de 1980, equívocos, silepsis, políptotos, etc. pueblan textos como «Me gustaría tener una amiga», «Definiciones», «Encajar la queja», «Títulos para futuros libros», «Mejoría», «Si de algo positivo», «Qué facha de fecha» y algunas de las cuantiosas «Autobio»: «Pronto me di cuenta / de que era una errata eso / de que los niños venían de París. / A los seis años cambié la ese por erre. / Los niños vienen de Parir...» (2004: 78).

Esta tendencia alcanza su punto descollante en textos que hacen de la repetición de fonemas y divertimentos fónicos su tema central: «Carta de la eme», «Poema a la eñe», «Poema en ón» o «Todas las efes tenía la novia que yo quería (popular)», cuyos versos iniciales dicen: «Fea, fascista y fulana / formidable era de cuerpo / (frío me dejó en el alma); / flato, flojera y más efes...» (ibíd.: 124).

En *MVP*, poemas como «Querido Gorge», «Concierto en ti menor» o, de modo reiterado, alguna de las «Autobio» acuden asimismo a esta propensión que eclosiona en estos libros finales pero representa una constante en la escritura de la autora, tanto en el plano textual como desde los paratextos, en títulos que hacen explícito el potencial lúdico del ejercicio poético. Calambures, paranomasias o retruécanos se eligen para titular las creaciones («Nana al nene», «Estribillo sin brillo», «Especial espacial», etc.) y se subvierten y deslexicalizan

proverbios o frases tópicas: *Obras incompletas* y *Mujer de verso en pecho* trastocan los sintagmas esperables «obras completas» y «hombre de pelo en pecho»; asimismo, «Año nueva, piedra nueva», «No doy al César lo que es del César», «Hablando bien y tarde. Hablando mal y pronto», entre otros, vehiculan también este énfasis transgresor⁶.

«Yo soy así [...] / mis músculos / más fuertes que García» (2006: 32), «éramos nueve hermanos, / quedamos tres, / —los más fuertes—» (2004: 87), «Soy fuerte lo sabéis, / pero a veces me resquebrajo» (2006: 79), «yo, la fuerte / —que de los Fuertes vengo—» (2004: 144) son muestras de la incorporación de su apellido como parte del poema, apelando en ocasiones a su carga adjetiva. Esta intrusión halla su esplendor con el nombre de pila, acudiendo a la dilogía y jugando con su carácter sustantivo, aludiendo a la canción de Umberto Tozzi (2004: 254), como su hipocorístico «Glorita» e, incluso, renovado bajo la forma del neologismo «Gloriería», titulando un aforismo a la manera de las greguerías de Gómez de la Serna que asoma solitario en *HG* («Con dinero no se puede ser todo, / por ejemplo: no se puede ser pobre» (ibíd.: 350) y luego reaparece como título en el libro póstumo de 2001.

Como sinónimo de «fama o reputación», como «estado de los bienaventurados en el cielo», como «gusto o placer», como «cántico o rezo de la misa», citando algunos de los significados que reseña el Diccionario de la RAE, el nombre «Gloria» atraviesa la obra de la poeta y se incorpora textualmente más de cincuenta veces: «La gloria no la busco, ya la tengo en mi nombre» (2004: 68), «Sea para ti una gloria en la Tierra / haber conocido a Gloria» (2006: 141), «Algunos podían estar en la Gloria, / pero estoy sola» (2011: 347), «Mi nombre me condiciona, / es dar Gloria, / es darme» (2001: 148), etc.

Dicho vocablo funciona también para construir un personaje objetivado bajo la forma pronominal de la segunda o tercera persona; es decir, no solo ostenta la voz poética sino que se presenta como un «tú» o un «ella». La escena se torna polifónica y el yo poético no sigue únicamente la tradición lírica de la primera persona, sino que se desglosa en un abanico coral y diversificado: «El obrero tosió: / —Como Gloria se entere, / esta noche cenamos Poesía» (2011: 116), «Quien construye / se destruye / (ya lo dijo Gloria Fuertes)» (ibíd.: 276), «Gloria Fuertes / antipoeta / teóloga-agrícola» (ibíd.:

6 Al respecto, se recomienda el minucioso estudio de Mario García-Page (1993).

329), «A pesar, / salió, / con vida, / Gloria Fuertes» (2004: 147), «Querida Glorita: / Hace mucho tiempo que no me gusta cómo estás» (2011: 189), «—Dios. / Tú dirás, Gloria» (2001: 155).

Este personaje que se entretiene con malabares gramaticales y nominales levanta el telón de su obra en «Nota biográfica», uno de sus poemas más conocidos, que pone en escena, desde el comienzo de sus *OI*, los juegos conceptistas y anfibológicos: «Gloria Fuertes nació en Madrid / a los dos días de edad, / pues fue muy laborioso el parto de mi madre» (2011: 41). Junto a este sujeto nominado, se observan diversos poemas en los que se intersectan las coordenadas biográficas y el acto poético ficcional, como las numerosas «Autobio» o textos denominados «Autos», «Autoepitafio», «Autobiografía», «Autoprólogo», etc. Estos dan cuenta desde la propia poesía del acto creador y la dicción poética en una propuesta autorreferencial; pero a la vez, remiten al «exterior», a la figura de escritora que diseña paratextos y metatextos y que se singulariza en la firma de la portada y en las múltiples fotos y retratos de la autora que se incorporan en sus libros⁷.

Ahora bien, en este cruce que enfatiza los juegos en torno de la identidad, parece más atinado hablar de *autoficción* que de autobiografía, con su —problemática— carga de veracidad o «sinceridad». En cambio, la modalidad de poesía autoficticia o la posibilidad de autoficción poética resultan interesantes para pensar la poesía de Fuertes porque fluctúa en la doble senda de la referencialidad y la invención, de la autobiografía y la ficción⁸. Como ha estudiado con

7 La inclusión de fotografías de la autora en sus poemarios (en la cubierta, en *OI* y *HG*, y también dentro del libro, en *MVP*) refuerza desde estas decisiones editoriales la atmósfera autoficcional, a través de estos retratos que funcionan como «realemas» (Barthes), enfatizando la dimensión humana e histórica de la poeta en su rol «civil». También se incluyen fotos en los textos editados póstumamente, en la solapa de *Se beben la luz*, *Isla ignorada*, *Poemas prácticos más que teóricos*, *Es difícil ser feliz una tarde* (y, también, en la cubierta de este último).

8 Las declaraciones de la autora han sido el soporte principal para los estudios críticos que han leído su obra a la luz de su biografía. Dice por ejemplo en el «Prólogo» a sus *OI*: «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» (2011: 22); en la «Introducción» que escribe González Rodas para *HG* (1980), se cita una carta de la poeta en la que refuerza este carácter confesional de la escritura: «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,

lucidez María Payeras —partiendo del mencionado poema «Nota biográfica» y advirtiendo en él los núcleos que se mantendrán a lo largo de toda la obra—, el retrato moral del personaje «Gloria Fuertes» establece un juego de desvelamientos y ocultaciones —propios de su estatuto literario— que el lector percibe, por encima de todo, de modo *veraz* (2012: 10). Como apunta más adelante, si bien este personaje entrecruza datos autorreferenciales con otros ficcionalizados, genéricos, y también con datos incompatibles respecto de la autora «real» o aun insólitos, «el conjunto, no obstante, tiende a la construcción de un sujeto poético existencial caracterizado por la soledad y la independencia de criterio y de un sujeto poético social vinculado a rasgos morales como la ternura, la bondad y la solidaridad» (ibíd.). Este personaje con nombre propio se rodea de un grupo de otros actores y presencias —a veces también nominadas, como la propia «Gloria»— que se caracterizan por su posicionamiento social excéntrico y su marginalidad, a los que incluso se les otorga la voz en primera persona.

OTRAS VOCES EN EL MUNDO POÉTICO: HISTORIAS INTERCALADAS

Diversos hablantes funcionan como emisores paralelos a la voz principal, acentuando el carácter provisorio de la enunciación. En «Poemas del suburbio», sección de *Antología y poemas del suburbio*, de 1954, se otorga la palabra por ejemplo al mendigo «José García» en el poema «Pobre de nacimiento»: «Señorito, / dé una limosna al mendigo, / que el hombre que le pide no le quita nada / [...] José

están sentidos (sufridos), están cual salieron de la punta del “boli”» (2004: 35). Por último, en la «Introducción» a la primera edición de *Isla ignorada* (1950), diseñaba ya algunos de los caminos de lectura que pervivirán hasta sus poemarios más tardíos: «Gloria Fuertes soy yo [...] Mi poesía está aquí, como nació —sin ningún ropaje de retórica— [...] Mi poesía recuerda y se parece a mí» (2007: 5). Sin embargo, la categoría de «autoficción» y su cuota de ambigüedad parece una llave atractiva para analizar de qué modo se imbrica ese sesgo autobiográfico con posicionamientos discursivos que, a la luz de la teoría, matizan y replican ese tenor confesional que implicaría una correspondencia casi directa entre vida y obra. Estas cuestiones han sido estudiadas en mi tesis doctoral, *Poetas in-versos: ficción y nombre propio en Gloria Fuertes y Ángel González*, del año 2014, dirigida por la Dra. Laura Scarano en la Universidad Nacional de Mar del Plata, y actualmente en prensa en editorial Eduvim (Argentina).

García, para servirle, sin domicilio» (2011: 65). El poema transmite el carácter testimonial del poemario y, en especial, de este apartado, que agrupa a personajes relegados del espectro social: el niño con ganglios, la prostituta, el obrero en su lecho de muerte, pregoneros, etc. En «La buena uva (Poemas de buena uva)», de *Poeta de guardia*, nuevas voces acaparan el protagonismo discursivo, como un coro de voces marginales: el sacamuelas, la prostituta, el guía de la abadía, el mendigo o, incluso, un Dios profundamente humanizado en «Dios llama al fontanero». Dice «El sacamuelas», por ejemplo: «Mozas, mocitas, / esto no es una oferta es un regalo: / Cajitas de píldoras mensuales para los días duros. / ¡A duro! / Y a quien lleve tres, le regalo dos» (ibíd.: 240); y el Dios cercano al suburbio que aparecerá en reiteradas ocasiones a lo largo de sus textos: «—Escuche usted buen hombre... / se me ha roto este grifo de llanto» (ibíd.: 253).

En el apartado «Tipos ilustres», de *MVP*, se otorga voz a un nuevo poeta, «Arturo», en el poema «Versos de Arturo a Filomena». Junto a él, se incluye una constelación singular de personajes arrabaleros: «Tomasa la payasa», «La Paca», pitonisas, sibilas, pordioseros, rameras y travestis, como «La destrozona (Carnaval años 30)»⁹:

Mascarita destrozona
era un muchacho con faldas.

Ahora lo llaman travesti,
entonces (Lavapiés zona)
lo llamaban destrozona (2006: 184).

9 En los libros publicados tras la muerte de Franco, se observan referencias —como la citada— a personajes con los que ingresan referencias sexuales y también alusiones homoeróticas en relación con la propia poeta, prácticamente ausentes o presentadas de modo bastante elíptico en sus primeros libros. «A Jenny» (*MVP*) rescata a un personaje travesti: «Nadie le ayudó, / pero él se hizo mujer. / Cantar cantaba, / era la preferida de los hombres del night-club» (2006: 105). «Cinco jóvenes», del mismo libro, incorpora por su lado, entre las diversas voces oprimidas, la de un homosexual: «—Me escapé de casa, / mi padre borracho / me pegaba con el cinturón, / ahora soy maricón» (ibíd.:179). En «Mis amigas los hombres» (*HG*), con el elocuente subtítulo «con comprensión y ternura», se destaca el tema del travestismo y la sugerencia más tangencial a la orientación sexual de la poeta: «—Te quiero porque eres poeta / Y porque eres un hombre... / —No, mira, no soy un hombre, / pero bueno sí, / es igual...» (2004: 354-355). Se recomiendan, en este sentido, el trabajo de Acereda (2002) y, en especial, los más recientes compilados por Margaret Persin en su libro de 2011, como el de Elena Castro, «Lesbian identity: (Dis)appearing Act in Gloria Fuertes's Poetry».

Luego, repartidos a lo largo de sus libros, «Canción del negro», «Otra chica del alterne», «Carta de mi padre a su abuelo», entre otros, incorporan también dicciones ajenas bajo la original técnica del monólogo dramático que abre la poesía hacia un bastidor original de voces con una nota común: su origen popular. La poeta será la voz del pueblo, al que pertenece y del cual es vocera: «Estoy con los que nadie está. / Con los que tienen vómitos de lágrimas / y nadie les va a visitar» (2011: 183), «Vengo de abajo, / quizás por eso nunca dejaré a los del barrio» (2004: 79).

El de poeta se presenta como un oficio entre otros en ese mundo periférico, con el cual el lector puede reconocerse. La ascendencia humilde y la infancia suburbial permiten traducir desde la experiencia privada situaciones de índole histórica que se proyectan hacia preocupaciones existenciales y generales. Se reafirma así una imagen de poeta que habla para el pueblo porque conoce sus falencias y pesares, rompiendo con prejuicios y dictámenes genéricos y sociales, que se tematizan de modo frecuente en su poesía: «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*» (2004: 240; el subrayado es nuestro). En la senda del maestro Machado, en especial en la semblanza que presenta en su famoso «Retrato» y que funcionaría como faro para las poéticas temporalistas y sociales, la poeta se presenta profundamente humanizada, reivindicada en su cotidianidad, en sus labores diarias, dentro de las cuales ingresa también la escritura poética.

Por otro lado, es importante destacar que se subraya en Fuertes la distancia con otros compañeros de generación, en particular a los que Gil de Biedma definió como «compañeros de viaje», «señoritos de nacimiento / por mala conciencia escritores / de poesía social» (1982: 84):

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)
(Fuertes, 2006: 59).

Hablante y destinatario se encuentran en la poesía de Fuertes, en un orbe entramado por temas y personajes provenientes de los estratos más bajos del espectro social, como señalábamos antes; también, al incorporar abundantes estrategias tendientes a la oralidad, a partir del uso del lenguaje coloquial, con la alusión a fechas del calendario litúrgico y las fiestas populares (día de Reyes, Semana Santa, Navidad, Nochevieja, verbenas, ferias, etc.). En este mundo, afín al de un «retablo popular» (Benítez, 1980), la poesía propone cuestionar hábitos, normas y discursos hegemónicos y establecidos. Y, como puede suponerse, esta mirada contestataria y renovadora utiliza el humor como uno de los recursos privilegiados en su afán desacralizador.

La óptica humorística concierne también, pues, a la producción de un contradiscurso respecto de prácticas, dogmas o costumbres dominantes. De tal suerte, un primer nivel «superficial» del humor, caracterizado por las incongruencias y cambios en el plano del lenguaje, se conecta con un segundo nivel, que supera lo textual para proponer al lector un distanciamiento intelectual, incitándolo a ver no solo la poesía sino también la realidad desde una nueva luz (Persin, 1986: 150-151). De manera que «el propósito de este primer tipo de humor [...] es sorprender y captar la atención del lector» (ibíd.: 152), pues «ríe de los trucos, los cambios y las bufonadas del poeta» (ibíd.: 151); pero luego se sugieren nuevas lecturas: «el humor de la poeta significa una cosa e induce a la risa, pero al mismo tiempo señala otra cosa e incita a que se consideren las cosas gastadas por el tiempo desde una perspectiva diferente» (ibíd.: 159).

Se dice en «Consejos juveniles» (*OI*) que «todo es cuestión, de saber sacar la lengua / a la Zorra de la Seriedad» (2011: 238). En *MVP*, retornará esa idea al afirmar que «la vida en broma hay que tomarla» (2006: 85). El humor en Gloria Fuertes es una postura vital, una lupa desmitificadora con la cual observar y contar/cantar —como quería Machado— la realidad. Con una risa festiva y un talante jocosos, amable, risible, que no es, en ningún caso, hostil (posicionándose así en una tradición concreta en la historia teórica del humor, descrita por muchos autores como «humorismo»¹⁰), la

10 Wenceslao Fernández Flórez, por ejemplo, en su Discurso de Ingreso en la Real Academia, de 1945, diferenciaba el «humor» del «sarcasmo» y la «ironía», concibiéndolos como flexiones distintivas dentro del orbe más amplio de la «burla». Contrastándolo con los dos primeros —a los que sumará luego la sátira—, el

poesía de Fuertes mira la realidad, la sociedad, la propia poesía, sus temas y actores desde una luz antiolemne e irreverente que, sin embargo, no omite lo serio. Como señala Bajtín, la verdadera risa no excluye lo serio, sino que «lo purifica de dogmatismo, de unilateralidad, de esclerosis, de fanatismo y espíritu categórico, del miedo y la intimidación, del didactismo, de la ingenuidad y de las ilusiones, de la nefasta fijación a un único nivel» (1990: 112).

LA MÍSTICA DEL SUBURBIO Y EL ELOGIO DE LO BAJO: EL REINO DEL REVÉS

El humor se apropiará de formas canónicas para producir versiones innovadoras de dogmas, ritos y creencias que, en todos los casos, serán resemantizados en diálogo con el universo popular. Es interesante destacar con Bajtín que «la parodia carnavalesca está muy alejada de la parodia moderna puramente negativa y formal; en efecto, al negar, aquella resucita y renueva a la vez» (ibíd.: 16)¹¹. De este modo, especialmente en lo que el ruso denomina «parodia sacra», se parodian a lo largo de los libros de Fuertes oraciones provenientes del culto católico, para trocirlas en propuestas asociadas a la esfera popular, desde una original visión que asocia la religión con el suburbio: «Que no soy mística porque canto el suburbio? / Y canto el suburbio porque en él veo a Cristo» (2011: 55).

«La pica», «Oración para ir tirando» u «Oración», por ejemplo, parodiarán el rezo del padrenuestro: «Dios, torero nuestro de cada día», «Padre nuestro que estás en los cielos, / ¿por qué no bajas y das un garbeo?» (2011: 228), «Que estás en la tierra, Padre nuestro» (ibíd.: 47), versos que dan título a la antología que realizara Gil de Biedma en 1962 para la colección «Colliure». Por su lado, «Virgen de la leche» o «Nuestra Señora de la Mayor Soledad» parodiarán la oración a la Virgen: «¡Oh, Virgen de la leche! / palomita valiosa del

humor será para este autor «el tono más suave del iris. Siempre un poco bondadoso [...] sin acritud, porque comprende. Sin crueldad, porque uno de sus componentes es la ternura. Y si no es tierno ni comprensivo, no es humor» (1945: 8).

- 11 Remitimos al ya citado y clásico trabajo de Sylvia Sherno que estudia la poesía de Fuertes en relación con la antigua tradición del carnaval: «in Gloria Fuertes' vision, life is an open-ended cycle of death and rebirth, just as poetry itself is the continuing process by which she denounces official culture and reaffirms her faith in popular renewal» (1989: 372).

museo del Prado» (ibíd.: 333). En *EDFT*, aparece también una paródica invocación a «San Algo»: «San Algo del aire / a quien clamo, llamo y amo. / Bendito San Algo / libranos de algo» (2005: 19).

Es importante destacar que en este mundo popular, carnavalesco e irreverente, la religión, Dios, los santos y la muerte se presentan desacralizados y humanizados. Dan cuenta de ello poemas como el citado «Dios llama al fontanero», «Zambra celestial» (2011: 227), «El camello (*Auto de los Reyes Magos*)» (ibíd.: 240), «A San Juan de la Cruz» (ibíd.: 220) o versos que evocan a la muerte y los muertos sin grandes ademanes ni patetismo, sino con sentido del humor y respeto, de grotesco y macabro (Ynduráin, 1979: 29): «Yo la vi / vestida de cuervos / La Muerte / iba por el hospital / afilando narices» (Fuentes, 2011: 81), «Me crucé con un entierro / —el de la caja iba muerto—» (ibíd.: 90), «—la Muerte que yo vi no era delgada, / ni huesuda, ni fría» (ibíd.: 126), «Amiga de lo ajeno, / ¡lame tumbas! / loquita filahuésica incansable» (ibíd.: 143), entre otros.

Ingresarán también críticas que se deslizan en clave risible —o al menos lúdica— sobre temas como el nazismo, la bomba atómica, la pobreza, etc. «Contra la atómica», por ejemplo, acude a la anfibología en la polisemia de las siglas «USA»: «Contra la atómica, / hay que luchar sin descansar / para que la “USA” no la vuelva a usar» (2004: 73). Por su lado, «El robot nazi» satiriza la manera de marchar de los soldados nazis y su parafernalia característica: «Al andar extendía las patas en línea / sin jugar con la rodilla, / el brazo derecho le alzaba bruscamente» (ibíd.: 72). «Al señor ministro», de *MVP*, utiliza la dilogía con las connotaciones plurales de «cuarto»:

También desconocéis
los problemas de las familias del cuarto mundo,
(digo cuarto mundo
porque toda la familia vive en un cuarto) (2006: 89).

Se referirá a los países del tercer mundo en un poema de *EDFT*, un curioso texto que utiliza el calambur para enfocar la denuncia: «El tercer mundo está ya... / está ya... / (tartamudeo), está ya... ¡Que estalla!» (2005: 24). Y en el mismo libro, «Principio de cuento» congregará la hipérbole, el disparate y un tono cercano a la literatura infantil, con ecos postistas, en un poema que hace del extrañamiento y el humor sus elementos centrales:

Era un país tan pobre
 que el arco iris era en blanco y negro.
 Y había un hombrecito
 que había trabajado tanto
 en una plantación de café
 que acabó molido (ibíd.: 52).

El contexto franquista se hará presente en «Yo era caperucita» (*MVP*), en donde se apela a las connotaciones de índole política del color rojo y los elementos característicos de la historia tradicional, famosa por su versión infantil, tendrán un correlato de tenor histórico-político: «En el bosque de cemento / pasé un miedo atroz. / Yo era una caperucita roja / y “el Franco” un lobo feroz» (2006: 83). La situación bélica será leída también en asociación con la infancia en una de las «Autobio» en que Fuertes introduce en clave autoficticia y fragmentaria retazos de su biografía. Se relata de manera irónica un «segundo nacimiento», a partir de una experiencia traumática que es presentada desde una óptica pueril que logra un efecto de ingenuidad en los sucesos narrados:

También nació a primeros del treinta y ocho
 [...]
 Yo entonces me peinaba hacia atrás
 y pasó una bala que me hizo raya al medio,
 del susto me caí de culo
 y con aquel humor que aún tenía
 pregunté a mi hermano: ¿Me he muerto? (ibíd.: 167).

El ya mentado «Consejos juveniles» representa una original recreación de tópicos clásicos, harto revisitados en la tradición lírica de todos los tiempos: *tempus fugit* y *carpe diem*. Bajo la forma de la alegoría —que nos remonta a las creaciones medievales, pero también al universo de la literatura infantil tan caro a nuestra autora—, «Don Tiempo» y su tía, «la Doña Alegría», cifran en esta propuesta los motivos clásicos desde un tenor humorístico y desenfadado:

En vez de pensar que Don Tiempo
 momento a momento te lleva a la Muerte,
 piensa que su tía
 la Doña Alegría
 minuto a minuto te lleva a la Vida (2011: 238).

Diversas cuestiones, pues, de índole social y política serán puestas sobre el tapete pero no desde un tono altisonante, grave o «hinchado» —como algunas dicciones propias de la poesía social—, sino que se optará por un cauce humorístico que quita solemnidad y propone un distanciamiento sobre los temas tratados. Como advierte Payeras —y vislumbraba Persin en su trabajo temprano ya citado—, en Fuertes puede reconocerse un espíritu irreverente que le quita dramatismo a temas graves, como parte de una manera singular de observar el mundo, destacando que todo —aun lo más terrible— tiene su lado risible (2003: 91). Con ironía, con sencillez, con un talante desenfadado, risueño y muchas veces burlesco, el sujeto poético subraya la similitud entre su mundo y el del lector (Persin, 1986: 158-159). Apelando de modo privilegiado al mundo emocional —en una poesía de explícita voluntad antiintelectual—, a través del humor el lector se acerca al punto de vista del hablante.

Indica Bioy Casares, en «El humor en la literatura y en la vida» —en la senda de corrientes psicológicas que han reflexionado al respecto—, que el humorismo «interpone primero una distancia entre el autor y la situación y después entre la situación y el lector» (1989: 8). De esta manera, Fuertes permite que ocurra un distanciamiento intelectual que, acaso paradójicamente, provoca una respuesta benévola en el receptor: no se siente amenazado o desconcertado frente a temáticas que, quizás enunciadas de otro modo —didáctica, moralista, patética o directamente—, provocarían rechazo; mediante el humor Fuertes nos hace reír de nosotros mismos y nos revela los lazos que nos acercan a todos (Persin, 1986: 171).

ELOGIO DE LA LOCURA O LAS BURLAS SE VUELVEN VERAS

Señala Luis Beltrán que las figuras de la farsa (el tonto, el bufón, el pícaro, etc.), que surgen en los espectáculos populares como parte del mundo de la risa popular, dejan la plaza y se incorporan al universo literario para desenmascarar la convencionalidad del mundo oficial (2002: 249-250). En afinidad con esta risa popular, pública y festiva, payasos, clowns (Fuertes, 2011: 289), mimos (ibíd.: 258), equilibristas (ibíd.: 226) ingresan también en la poesía de Fuertes y dialogan con la labor de la poeta. Numerosos textos, sobre todo en los primeros poemarios, manifiestan conexiones puntualmente

con el mundo del circo: «Yo quisiera haber sido del circo / y solo soy esto» (ibíd.: 71), «haz un milagro más, / dame la risa, / ¡hazme payaso, Dios, hazme payaso!» (ibíd.: 128), «estaba hecho polvo / y no se podía reír, / y no se podía quitar la careta / de hombre feliz» (ibíd.: 258), o el titulado «Nuevo empleo», de *Se beben la luz*: «Estamos ensayando. / El circo está en silencio, / ¡por fin! me han admitido y estoy aquí de tonta» (2008: 62).

Amén de estas presencias estrafalarias que dan cuenta de rostros y afinidades plurales del sujeto, se incorporan también otros grupos excéntricos, como las locas que acompañan a la poeta en textos como «Poema sin ton ni son» o «Canción de las locas» (*Aconsejo beber hilo*), o los borrachos, introducidos en relación con la propia poeta: «me gusta el vino, como a los albañiles» (2011: 137). Así, los locos, los borrachos y también los niños (presentes estos últimos de muchas y plurales formas en su poesía: temáticamente, formalmente, en la utilización de niveles de lengua, tipologías y géneros específicos, etc.) son los colectivos a los que se equipara la poeta: voces confiables y creíbles (Payeras, 2003: 119). Dice de modo elocuente el poema «Todo es mentira», de *EDFT*: «Miente el mendigo y el Presidente / miente / miente la gente / miente. // Solo un niño / y el espejo del pasillo / me dicen la verdad» (2005: 21).

Es interesante pensar a la poeta vinculada con algunas figuras curiosas que remiten a un humor desmitificador e incluso agrídulce asociado con una enunciación naif o una aparente ingenuidad. Diversos críticos (Pellarolo, Benson, Payeras, etc.) han leído al personaje «Gloria Fuertes» como una *enfant terrible*, una niña precoz, Mafalda, Charlot, Pierrot, loca-buhonera-saltimbanqui y también «cabra» (por su poema «Cabra sola»), que alude en su utilización coloquial a la idea de «locura» («está loca como una cabra»). Estos se enlazan al carácter lúdico de este «sujeto lírico-performativo» (Pellarolo, 1991) que construye su poesía, en especial, en referencia a una curiosidad impertinente y una sabiduría que, bajo la apariencia de la ingenuidad, el desparpajo, el asombro o la maravilla vinculadas con la mirada infantil, promueve la crítica y la reflexión (Payeras, 2003: 98).

En asociación con estos personajes, entonces, y también como payaso, cabra, juglar, cómica, maletilla, Quijote y Sancha, Gloria Fuertes levanta la voz y desenmascara desde el humor los discursos de poder, las normas oficiales, y establece con el lector un diálogo que

pone del revés y cuestiona representaciones, prejuicios y estereotipos. Quijote —justiciera y vocera— que lucha por los necesitados y desvela injusticias, la poesía se emplaza en un mundo profundamente popular que entroniza a los sectores más oprimidos y desacraliza, en su revés, a poderosos, santos y deidades; Sancha —siempre en femenino—, que recurre a la cantera del acervo tradicional y gnómico, al refranero, a las formas breves y decires sentenciosos, tacos, paremias y giros vulgares que traducen en clave popular y frecuentemente cómica el bastidor de los más diversos tópicos.

Eduardo Mendoza ha rescatado recientemente, en su discurso de recepción del Premio Cervantes, la importancia fundamental del humor en la obra cervantina, «un humor que no está tanto en las situaciones ni en los diálogos, como en la mirada del autor sobre el mundo»; de este modo, el autor destaca no la comicidad en determinados episodios o la parodia a las novelas de caballerías, sino «un humor que camina en paralelo al relato y que reclama la complicidad entre el autor y el lector. Una vez establecido el vínculo, pase lo que pase y se diga lo que se diga, el humor lo impregna todo y todo lo transforma. Es precisamente el *Quijote* el que crea e impone este tipo de relación secreta» (Mendoza, 2017).

En el centenario de la poeta, podemos ver esta «relación secreta» que reivindicaba Mendoza para el texto cervantino en la obra de Gloria Fuertes. «Por la mancha, / Sancho se aquíjota / y Quijote se ensancha» (2004: 354), dice un poema de HG. En la suma de ambos linajes, en la unión complementaria de ambas estirpes literarias, la poesía de Fuertes hace estallar marcos y límites y, en una apuesta original, la poesía social se cruza con el humor; la crítica y el testimonio van de la mano de giros y juegos que tienen a la sorpresa y la incongruencia como clave de lectura; los temas serios, graves o solemnes ingresan en el suburbio y se equiparan con los sectores y actores más extravagantes y arrabaleros. La propia poeta descrea de imágenes mitificadas de escritor y se funde con otras voces usualmente silenciadas a las que orquesta en su original escena poética, con «historias intercaladas» que se imbrican en la fábula central, visión de un *theatrum mundi* en pequeña escala. Los contrarios se solapan y coexisten en la fusión constante que propone su poesía: «escribo sobre mí, / sobre la gente, / como un trágico juego» (2004: 58).

La «niña precoz», ese sujeto malabarista e incisivo que toma el turno de palabra y con una curiosidad impertinente nos interpela como lectores, permite descubrir nuevas caras a temas antiguos y alumbrar con la luz antisolemne e innovadora del humor las capas que se imbrican en la escritura. Un mundo, en fin, popular y maravilloso que abre sus puertas a la fantasía, la invención, la muerte, la naturaleza, el amor, la soledad, la guerra, la paz, bajo modalidades plurales en una poesía accesible a todos.

BIBLIOGRAFÍA

- ACEREDA, Alberto (1999). «Autobiografía y sentido en el mundo poético de Gloria Fuertes», *Letras Femeninas*, 25, pp. 155-172.
- (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.
- (2002). «Gloria Fuertes: del amor prohibido a la marginalidad», *Romance Quarterly*, 49, pp. 228-240.
- ALBERCA, Manuel (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- BAJTÍN, Mijail (1990). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza.
- BARTHES, Roland (1982). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Gili.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis (2002). *La imaginación literaria. La seriedad y la risa en la literatura occidental*, España, Ediciones de Intervención Cultural.
- 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*, vol. 83, n.º 2, mayo, pp. 210-221.
- BERGER, Peter (1999). *Risa redentora. La dimensión cómica en la experiencia humana*, Barcelona, Kairós.
- BERGSON, Henri (2009). *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, Buenos Aires, Losada.
- BIOY CASARES, Adolfo (1989). «El humor en la literatura y en la vida», *La Época*, Santiago de Chile, 31 de diciembre, p. 8.
- BOUSOÑO, Carlos (1976). *Teoría de la expresión poética*, 6.ª ed., Madrid, Gredos.
- CASTRO, Elena (2011). «Lesbian Identity: (Dis)appearing Act in Gloria Fuertes's Poetry», en *In Her Words. Critical Studies on Gloria Fuertes*, ed. Margaret Persin, Bucknell University Press, pp. 82-99.
- FERNÁNDEZ FLÓREZ, Wenceslao (1945). *El humor en la literatura española. Discurso de Ingreso en la RAE*, 14 de mayo, pp. 1-29.
- FUERTES, Gloria (2001). *Glorierías. Para que os enteréis*, Madrid, Torremozas.

- (2004). *Historia de Gloria (Amor, humor, desamor)*, ed. Pablo González Rodas, Madrid, Cátedra.
- (2005). *Es difícil ser feliz una tarde*, Madrid, Torremozas.
- (2006). *Mujer de verso en pecho*, prólogo de Francisco Nieva, Madrid, Cátedra.
- (2007). *Isla ignorada*, Madrid, Torremozas.
- (2008). *Se beben la luz*, Madrid, Torremozas.
- (2009). *Los brazos desiertos*, Madrid, Torremozas.
- (2011). *Obras incompletas*, Madrid, Cátedra.
- GARCÍA-PAGE, Mario (1993). «Texto paremiológico y discurso poético (el ejemplo de Gloria Fuertes)», *Paremia*, 1, pp. 45-53.
- GIL DE BIEDMA, Jaime (1982). *Las personas del verbo*, Barcelona, Lumen.
- HUIZINGA, Johan (1957). *Homo Ludens*, Buenos Aires, Emecé.
- JIMÉNEZ FARO, Luzmaría (2009). «Palabras previas», en *Los brazos desiertos*, Madrid, Torremozas, pp. 7-10.
- LEJEUNE, Philippe (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid, Megazul-Endymion.
- LEUCI, Verónica (2015). *Poetas in-versos: ficción y nombre propio en Gloria Fuertes y Ángel González*, Villa María (Argentina), Eduvim (en prensa).
- (2016). «Humor y poesía: trayectoria genealógica y voces poéticas», *Poéticas. Revista de Estudios Literarios*, 3, diciembre. <http://poeticas.org/index.php/poeticas/article/view/33/35>, pp. 31-57.
- LÓPEZ CRUCES, Antonio José (2000). «Introducción» a *Poesías jocosas, humorísticas y festivas del siglo XIX*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc7d2s6>
- (2016). «Introducción» a *La risa en la literatura española*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0v8r2>
- MENDOZA, Eduardo (2017). «Discurso del Premio Cervantes». https://www.elconfidencial.com/cultura/2017-04-20/discurso-premio-cervantes-mendoza_1369902/
- NÚÑEZ RAMOS, Rafael (1984). «Semiótica del mensaje humorístico», en *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos*, vol. 1, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 269-275.
- PAYERAS GRAU, María (2003). *El linaje de Eva. Tres escritoras españolas de postguerra: Ángela Figueroa, Celia Viñas y Gloria Fuertes*, Madrid, Sial.

- (2009). *Especios de palabra. La voz secreta de la mujer en la poesía española de posguerra (1939-1959)*, Madrid, UNED.
- (2012). «Autoficción y autorrepresentación en las poetisas españolas del 50», en *Critical Discourse and Linguistic Variation: European Perspectives*, 2, eds. Rodica Nagy y Mírcea A. Diaconu, Suceava, Editura Universitatii «Stefan cel Mare», pp. 6-16.
- PELLAROLO, Silvia (1991). «La poesía de Gloria Fuertes o el ingenioso distanciamiento de sí misma», en *Literatura Femenina Contemporánea. VII Simposio Internacional. California State University, Northridge, 22-24 de febrero de 1990*, Westminster, Instituto Literario y Cultural Hispánico, pp. 69-78.
- PERSIN, Margaret H. (1986). «El humor como semiosis en la poesía de Gloria Fuertes», en *Poesía como proceso. Poesía española de los años 50 y 60*, Madrid, Porrúa.
- (ed.) (2011). *In Her Words. Critical Studies on Gloria Fuertes*, Lewisburg, Bucknell University Press.
- PONT, Jaume (1987). *El postismo*, Barcelona, Llibres del Mall.
- SHERNO, Sylvia (1989). «Carnival: Death and Renewal in the Poetry of Gloria Fuertes», *MLN*, vol. 104, n.º 2, pp. 370-392.
- VILAS, Santiago (1968). *El humor y la novela española contemporánea*, Madrid, Guadarrama.
- YNDURÁIN, Francisco (1979). «Prólogo» a Gloria Fuertes, *Antología poética. 1950-1969*, Barcelona, Plaza & Janés, pp. 9-45.
- ZUBIETA, Ana María (1995). *Humor, nación y diferencias. Arturo Cancela y Leopoldo Marechal*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.