

Identidades poéticas: el universo nominal de Gloria Fuertes*

 Verónica Leuci**

Resumen

El trabajo propone leer la obra poética de la madrileña Gloria Fuertes (1917-1998) –una de las voces menos exploradas de la poesía social de la posguerra española– a partir de la recurrente inclusión de nombres propios en el universo textual. Esta incorporación –en la que sobresale especialmente el nombre propio de la autora– abre una constelación teórica problemática en el acercamiento a su poesía, pues se posiciona en una zona fronteriza: entre el estatuto imaginario de la enunciación poética y la referencia a la que remite la presencia de datos inequívocos de la esfera extratextual. Por eso, se plantea utilizar la categoría de “autoficción”, de gran vigencia en el panorama crítico actual, postulando su pertinencia para el estudio de esa identidad poemática que fluctúa entre la vida y la escritura, ratificando y, simultáneamente, complejizando su correlación con la figura autorial.

Palabras clave

*Poesía española contemporánea
Gloria Fuertes
nombre propio
autoficción*

Abstract

We intend to read the poetry of Gloria Fuertes (1917-1998) –one of the least explored voices of Spanish Post-war Poetry– focusing on the inclusion of proper names in the textual universe. This incorporation –especially the author’s proper name– opens a complex theoretical constellation in the approach to her poetry, because of its position in a border area: between the imaginary status of lyric subject and the “autobiographical” reference. Therefore, we propose to use the category of “autofiction”, postulating its relevance to the study of that verbal identity, between life and writing. This strategy calls into question the conventional and “romantic” identification between “lyric authorial figure” and the “real empirical poet”.

Key words

*Contemporary Spanish
Literature
Gloria Fuertes
proper name
autofiction*

* Fecha de recepción: 14 de junio de 2013. Fecha de aceptación: 30 de octubre de 2013.

** Conicet-Universidad Nacional de Mar del Plata.

¡Qué más quisiera yo que ser actriz
y no el autor de todos mis mil versos!
Soy anverso y reverso de mi verso.

Gloria Fuertes, MVP

Los versos elegidos como epígrafe a estas páginas pertenecen al poema “Parodiándome”, incluido en el último poemario de la poeta madrileña Gloria Fuertes (1917-1998), *Mujer de verso en pecho* (MVP).¹ A través de ellos, es posible comenzar nuestro itinerario a la luz de diversas matrices discursivas que confluyen en una “puesta en abismo” en la que se enhebran, en el eje autorreferencial de la poesía, reflexiones sugerentes en torno del ejercicio poético. En primer término, el título del poema nos emplaza ya en una escritura que se repliega sobre sí misma, a partir de esta llamativa operatoria cuyo origen y destino es, a la vez, la misma obra. Hipertexto e hipotexto –si seguimos el rigor disciplinar de Genette (1989)– conviven pues en la actualización lúdica y renovadora que la poesía realiza respecto de sí misma. No obstante, amén de este primer guiño metapoético que asoma en el nivel paratextual, la cita es interesante en especial porque pone en escena algunas cuestiones nucleares en torno de la construcción de la subjetividad en la poesía fuertiana. Allí, se hace manifiesta la coexistencia de dos figuraciones que habitan en la escena lírica: *actriz* y *autor*, ambas como caras complementarias del discurso poético que se proponen, al decir de la poeta –acudiendo a la paranomasia, tan cara a su escritura– como “anverso y reverso” del verso.

De este modo, el poema se proyecta hacia una controvertida constelación teórica que atañe al estatuto del sujeto poético, la enunciación lírica y la figura de autor, eje de nuestras reflexiones. Los versos citados explicitan la escisión identitaria entre dos orbes diferenciados: el del “autor” (o poeta) y el de la “actriz” (o personaje poético). Esta distinción conlleva en la esfera del género lírico un posicionamiento teórico interesante, pues permite desplazar las “malas lecturas” biografistas –en especial, asociadas al romanticismo– en cuya estela la poesía era leída en clave confesional, es decir, ligada a la verdad y, por tanto, a las efusiones sentimentales, anímicas o subjetivas del poeta –la “falacia patética”, al decir de T. S. Eliot–. Esta postura, como puede suponerse, privaba a la poesía del estatuto ficticio de la enunciación que sí concernía en cambio al resto de los géneros. Dentro de esta vertiente, sobresale sin duda el nombre de Käte Hamburger quien, en su libro *La lógica de la literatura* de 1957 y polemizando con el filósofo Ingarden, proclama la idea de una enunciación real, opuesta a la tesis del *sujeto lírico*. De acuerdo con ella, la poesía se concibe como un “enunciado de realidad”, equiparable al del discurso historiográfico o filosófico, planteando la identidad en el nivel lógico y postulando que “la vivencia puede ser ‘ficticia’ en el sentido de inventada, pero al sujeto vivencial y, por tanto, al yo lírico, solo cabe encontrarlo como sujeto real, jamás como sujeto ficticio” (Hamburger, 1995: 187).

Posteriormente, sin embargo, huelga señalar que desde enfoques diversos, múltiples autores han replicado esta tradición que ubica la poesía en el terreno de la “dicción” –a diferencia de la narrativa, emplazada en la “ficción”–, al refutar la idea de realidad o de veracidad de los enunciados del sujeto lírico, reivindicando en cambio su estatuto ficcional o imaginario (Mignolo, Herrstein Smith, Lázaro Carreter, Pozuelo Yvancos, etc.). Como señala Combe, incluso, ya con la crítica al pensamiento romántico, en el debate filosófico de la Alemania de los años 1815 y 1820, en especial de la mano de Schopenhauer y Nietzsche, ingresará la reflexión sobre un sujeto lírico distinto de un sujeto empírico o real. En el encuentro de la filosofía posromántica con la poesía simbolista francesa se profundizará el debate en torno al yo lírico alejado de las concepciones biografistas (Combe, 1999: 131-133).

1. Las Obras incompletas (Cátedra) compiladas por la propia Fuertes en 1975 –que dejan afuera su primer poemario *Isla ignorada*, de 1950– contienen los siguientes libros: *Antología y poemas del suburbio* (1954), *Aconsejo beber hilo* (1954), *Todo asusta* (1958), *Ni tiro, ni veneno, ni navaja* (1966), *Poeta de guardia* (1968), *Cómo atar los bigotes del tigre* (1969) y *Sola en la sala* (1973). Luego, en 1980, la misma editorial publica *Historia de Gloria (amor, humor, desamor)* y, finalmente, también Cátedra editará su último poemario, de 1995, *Mujer de verso en pecho*. Posteriormente, y hasta el momento, la editorial madrileña Torremozas ha publicado en forma póstuma los siguientes libros inéditos: *Glorias* (2001), *Garra de la guerra* (2002), *Es difícil ser feliz una tarde* (2005), *Se beben la luz* (2008), *Los brazos desiertos* (2009) y *Poemas prácticos más que teóricos* (2011). En este trabajo, utilizaremos siglas para referirnos a sus tres primeros libros, nuestro objeto de estudio: *OI* (*Obras incompletas*), *HG* (*Historia de Gloria [amor, humor, desamor]*) y *MVP* (*Mujer de verso en pecho*).

La cita de Fuertes, pues, –con aparente ingenuidad– se estaciona, y nos estaciona como lectores, en un cruce sugerente: el de un sujeto que habita en el borde –provocativo, inquietante– de la vida y la literatura, entre el poema y la serie histórica (el extratexto). Anverso y reverso son, entonces, dos caras imbricadas en las que la construcción identitaria fluctúa, en el vaivén incesante de ser “poema” y ser “poeta” a la vez, si recordamos la frase de Jaime Gil de Biedma con que culmina su “Nota autobiográfica”, incluida en *Las personas del verbo*: “Yo creía que quería ser poeta, pero en el fondo quería ser poema” (1982: 208).

Ahora bien, estas especulaciones y tensiones que inauguraba la poeta permiten aproximarnos de modo preliminar al complejo territorio que se propone asediar en este trabajo: la autoficción. La crítica coincide en ubicar el nacimiento de este novedoso rótulo de la mano del escritor francés Serge Doubrovsky, creador de este neologismo en su novela *Fils* de 1977, a la que define en contraste con la autobiografía, que es “explicativa y unificante, que quiere recuperar y volver a trazar los hilos de un destino, la autoficción no percibe la vida como un todo. Ella no tiene ante sí más que [...] un sujeto troceado que no coincide consigo mismo” (citado en Pozuelo Yvancos, 2010: 12). Como indica Pozuelo, debemos ubicar el surgimiento de la autoficción así definida en la Francia de los años 60 y 70, teniendo en cuenta dos antecedentes: por un lado, la famosa “casilla vacía” propuesta por Lejeune en su estudio de la autobiografía y que Doubrovsky se propone “llenar”²; por otro, la crisis del personaje narrativo que había sido postulada por el *Nouveau Roman*. Estas dos líneas convergerán primero en la conocida “autobiografía” –¿o “anti-autobiografía”– de Barthes, el maestro de Doubrovsky, *Roland Barthes por Roland Barthes*, en 1975, y dos años más tarde, *Fils*, que continúa el programa diseñado por su maestro, el de la fragmentación del sujeto (Pozuelo Yvancos 2010:15). Como indica Manuel Alberca, uno de los teóricos principales abocados a su estudio en el panorama peninsular, la autoficción se sitúa en el plano de un “pacto ambiguo” entre el autor y el lector, “entre el pacto autobiográfico y el novelesco, en su zona intermedia, en un espacio vacilante” (2007: 65). Se utiliza el principio de identidad postulado por Lejeune en su célebre trabajo, “El pacto autobiográfico” (1975), en la coincidencia del nombre propio entre autor-narrador-personaje, pero a la vez se imbrican y enfatizan guiños de ficción desde paratextos o procedimientos concurrentes (Scarano, 2007: 91). La autoficción, pues, “mezcla de realidad autobiográfica, metáforas y fragmentos inventados, [...] determina un espacio fronterizo, a medio camino entre dos realidades, indeciso y confuso” (Puertas Moya, 2003: 299- 302). Esta oscilación y juego de espejos que propone el autor reclama a su vez un lector cómplice, que se deleite en la ambigüedad y en la imposibilidad de resolución entre los pactos (autobiográfico o novelesco), en un vaivén inquietante y pendular (Scarano, 2007: 91).

Molero de la Iglesia aludirá por su parte a su surgimiento y a su carácter narrativo para postular una definición que tiene a la invención o a la falsedad como clave genérica, como contracara de la “verdad” autobiográfica: “Lo que se viene denominando desde 1977 autoficción corresponde a una falsa enunciación que contiene el relato de unas circunstancias más o menos históricas y cuyo protagonista señala al propio autor”; como argumenta la autora, “esto le separa de la mención directa y la responsabilidad que tiene el hablante en el enunciado autobiográfico, pero también de variadísimas ejecuciones novelescas en primera persona” (Molero de la Iglesia, 2010: 3).

Otros referentes fundamentales que han estudiado esta categoría son, entre los principales, Vincent Colonna, Manuela Ledesma Pedraz, Jacques Lecarme y, en el panorama más próximo, José Amícola, Leonor Arfuch, entre otros. Todos ellos, aún con sus disidencias, confluyen en la difundida visión que ata esta categoría –concebida como género– a la narrativa, en primer término, y luego rescatan la presencia del nombre propio –es decir, la coincidencia nominal entre autor-narrador-personaje dentro de un proyecto explícitamente novelesco (o ficcional)– como el principal asidero para este nuevo “pacto ambiguo autoficcional”.

2. Como indica Manuel Alberca, la “historia reciente” de la autoficción se inicia con Doubrovsky y su intento de llenar la casilla vacía propuesta por Lejeune, que generaba la pregunta: ¿El protagonista de una novela puede tener el mismo nombre del autor? Sin embargo, en la “historia legendaria” de la categoría se pueden observar obras previas que responden también a la modalidad autoficcional, que antes de Doubrovsky se incluían en el “cación de sastrer” de las novelas autobiográficas o novelas del yo. Ejemplos: Unamuno, Azorín, Manuel Azaña, Sender, Arturo Barca, Corpus Barga tienen obras que entran perfectamente en la categoría de autoficción. En Latinoamérica también: Borges, Lezama Lima, Vargas Llosa (y asimismo escritores más jóvenes: Severo Sarduy, Jaime Bayley, Juan Pedro Gutiérrez, Roberto Bolaño, César Aira, Fernando Vallejo) (2007: 143). Para Alberca, la fuente del origen de la autoficción es el *Libro del Buen Amor*, pionero en la literatura española de la presencia del autor en su obra, bajo su nombre propio y con un calculado artificio de doblez moral, doctrinal y biográfica. Luego, señala en esta “pre-historia” de la categoría que también se puede observar la presencia de la autoficción en el *Quijote*, en los *Sueños* de Quevedo hasta llegar a Diego de Torres Villarroel en libros como *Correo de otro mundo* (1725) (2007: 143-146).

La utilización de la categoría de autoficción en el género lírico, en cambio, representa una apuesta novedosa, que propone superar y desplazar el cuestionado rótulo de “poesía autobiográfica”, en la senda abierta por algunos pocos trabajos recientes que redefinen esta categoría a la luz del discurso poético. Entre ellos, sobresalen los trabajos de Laura Scarano, como sus libros *Palabras en el cuerpo* (2007), *Ergo sum. Blas de Otro por sí mismo* (2012), junto con recientes artículos y capítulos en torno de la articulación de la poesía y el nombre de autor y la inscripción del autor en el poema, en lo que ha denominado “metapoeta” (2011).³ Y en Alemania, por su parte, el grupo de Vera Toro, Ana Luengo y otros ha propuesto el neologismo –próximo pero diferente– de “auto(r)ficción” para referirse a esas modalidades en las que el autor puede aparecer en la narración, “*in corpore o in verbis*”. Es decir que el autor ficcionalizado ni siquiera tiene que hablar, sino que puede ser una presencia simplemente aludida o mencionada en el texto (Schlickers 2010: 21).

3. Recientemente, Laura Scarano ha diseñado la categoría de “metapoeta” para aludir a la figura del “autor que escribe al autor que escribe”, es decir, “el poema abocado a exhibir y poner en primer plano al personaje autor” (2011: 3). Asimismo, Liliana Swiderski propone el neologismo de “autorema”, definido como los “índices de autor” en los que resulta perceptible el enlace con el contexto social. Esta nueva propuesta, pues, revisa la noción de autor conjugando dos esferas, la del contexto social y el rol social del escritor y la del sujeto en la escritura, a través de sus estrategias discursivas de autorepresentación.

La apropiación de esta categoría en el acercamiento crítico a la poesía, pues, repensada no como un género ni supeditada al ideario de la posmodernidad asociada al pensamiento posestructuralista y deconstruccionista al que la acerca su surgimiento en la Francia de los 70, permite postular su funcionalidad como una operatoria (transgénica y transhistórica) que admite la indeterminación y la oscilación entre el testimonio y la invención. Sus alcances incumbrarán, en el plano que nos concierne, a aquellos poemas que, inscriptos en los protocolos de la ficción por su pertenencia genérica, incluyen no obstante, y de modo ostensible, datos que el lector puede leer en correspondencia con la biografía del autor, por un lado, y, en especial, porque incorporan su nombre propio (que coincide con la firma de la portada) como categoría textual. No se trata de sumergirnos en una empresa detectivesca en busca de semejanzas y pistas de la vida del autor esparcidas en la poesía, sino en reconocer los guiños que asoman de manera manifiesta en la obra y que exceden su estatuto puramente verbal, proyectando una (re)creación de la figura de escritor en el discurso literario.⁴

4. Como bien argumenta Alberca –situándose siempre en el terreno de la narrativa–, ya Lejeune había advertido que no debe confundirse “identidad” con “parecido”; es decir que el personaje novelesco –sujeto poético, en nuestro caso– puede compartir rasgos (físicos, ideológicos, etc.) con el autor, de manera tal que podamos encontrar pistas de semejanza entre ambos, sin embargo, “eso no nos permitiría decir ni tan siquiera de manera simplificadoramente o imprecisa que tal personaje es el autor. El parecido es una cuestión de grado, la identidad se produce o no se produce, es o no es, y el signo textual más preciso de la identidad entre autor y personaje está cifrado en la común onomástica de ambos” (Alberca, 2007: 224).

Estas estrategias han sido abordadas frecuentemente como parte de un territorio refractario: la “lirica autobiográfica”. Este rótulo, empero, conlleva posibles lastres confesionales o genéticos, convirtiéndose entonces en una *redundancia*, para las posturas “confesionales” del género, o, en el otro extremo, el sintagma se convierte en un imposible *oximoron*, desde las visiones que conciben la imposibilidad de la referencia o la naturaleza lingüística y tropológica del sujeto (de Man, Derrida, el Barthes de “La muerte del autor”...). La posibilidad de hablar de autoficción en poesía –de *poesía autoficcional*, de *sujeto autoficcional*– opera en el borde, en el cruce entre la “verdad” y el “simulacro”, consintiendo una lectura que no exige posicionamientos éticos (que atañen a la verdad y a la sinceridad) pero que tampoco aboga, en el polo opuesto, por la anulación y vaciamiento de toda huella o traza autorial en el discurso.

Entre lo singular y lo plural: (auto)reflexiones poéticas

*Por fin me conociste de verdad
en carne y verso.*

Gloria Fuertes, HG

El derrotero que iniciamos en el nivel poemático tiene su correlato, a la vez, en la esfera ensayística de su producción, en lo que Arturo Casas ha denominado la clase de textos “autopoéticos” (2000). En especial, en el “Prólogo” a sus *Obras incompletas (OI)*, cuya primera edición se fecha en 1975, la autora introduce algunos guiños elocuentes para desbrozar en diálogo con su quehacer escriturario. Ya desde las primeras líneas de su prosa advierte:

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 “yoista”, que soy muy “glorista” (1977: 22).

En primer término, podemos destacar la paranomasia inicial que nos remite a la conocida sentencia de Antonio Machado, en cuya estela la poesía será concebida como “canto” y como “cuento”: es decir, entrelazando a los cauces rítmicos del verso una marcada narratividad del que quiere *contar*, es decir, *comunicar*. Luego, no obstante, se alude a un ejercicio poético caracterizado como “yoista” o “glorista”, que se traduce desde la óptica de la poeta como un cariz pretendidamente autobiográfico. Más adelante, sin embargo, la autora sorteará estas “trampas” confesionales –antitéticas y paradójicas respecto de su marcado afán comunicativo– al conciliarlas en un “yoismo” que, no obstante, no es “egoísta”, sino “expansivo” (1977: 30), delineando así los perfiles de un proyecto poético testimonial, social y contestatario que se mantendrá a lo largo de toda su obra, durante casi medio siglo: “Me parecen incompletos, aunque sean buenos, los poetas que escriben y confiesan escribir para sí mismos. La útil expresión es más importante que la inútil perfección” (1977: 30). Se pone de relieve pues la formulación plural de la enunciación, que abandona el espacio de la experiencia privada, particular, para funcionar, en cambio, como representativa de un acontecer generacional, colectivo: el poeta se concibe como guardián de la humanidad, es quien vela por nosotros, como sugiere el título de su libro *Poeta de guardia*, de 1968 (Acereda, 1999: 158).

En este sentido, una primera llave de ingreso permite pensar entonces de qué modo se enlazan en su obra poética la carga “autobiográfica” de una poesía que la propia autora definía como “glorista”, con el compromiso intrínsecamente social de la escritura, que quiere exceder los límites egocéntricos para ampliarse en la voz plural del pueblo, al que pertenece y del cual es vocera. En cuanto a la primera cuestión –centro de nuestros intereses– ya una primera lectura de sus sucesivos poemarios permite ratificar esta pulsión referencial y nominal a partir de la obsesiva inclusión de su nombre propio, marca sobresaliente de una individualidad singularizada, que reenvía, desde la ficción, a una “figura de escritora”.⁵

Esta inquietante superposición nominal –estrategia recurrente también en otros poetas coetáneos, como Ángel González, Blas de Otero, José Hierro, Gabriel Celaya, Jaime Gil de Biedma, etc.– es el principal asidero para las lecturas autobiográficas del género, en particular, siguiendo el camino del “contrato autobiográfico” propuesto por Lejeune, al que nos hemos referido. Sin embargo, se torna factible postular la pertinencia de un planteo autoficcional para este sujeto nominado que se traslapa con el poeta, ya que abre el espacio vacilante y dinámico de la ficción y la vida, se tensa entre su estatuto ficticio y el “efecto de realidad” que una lectura pragmática no puede omitir.

Este espacio de indeterminación y dualidades se sostiene especialmente por un singular orbe de estrategias que se conglomeran en la utilización del nombre propio en la poesía de la madrileña. Este irrumpe no solo en su carácter onomástico sino también a partir de múltiples “juegos” que, a través de la dilogía especialmente, explotan sus alcances semánticos y anudan su valor designativo con su carga connotativa como nombre común, en una vertiente lúdica –que recorre su producción en diversos niveles– y que aquí elige la cantera retórica para desdibujar los contornos nítidos de una figuración autobiográfica.

5. En su conocido estudio, “La construcción de la imagen”, Ma. Teresa Gramuglio señala que “los escritores, con gran frecuencia, construyen en sus textos “figuras de escritor”, y que estas figuras suelen condensar imágenes que son proyecciones, autoimágenes, y también anti-imágenes o contrafiguras de sí mismos” (1988: 3); “a través de estas figuras el escritor proyecta entonces una imagen de sí mismo (en cuanto escritor) y su idea acerca de lo que es la literatura, lo cual involucra por un lado una ideología literaria, y por otro una ética de la escritura que compromete una estética del escritor, que llega a convertirse en una moral de la forma” (1988: 4).

6. Múltiples poemas establecen desde sus títulos un “espacio autoficcional” a lo largo de toda su producción, especialmente en sus dos últimos libros (*HG* y *MVP*), tal los abundantes textos denominados “Autobio”, junto a múltiples “Autos”, o poemas titulados “Autobiografía”, “Autoepitafio”, “Autoclase”, “Autoeutanasia”, “Autoprólogo”, “Autocuración”, “Autorretrato”, etc.

7. Este concepto, utilizado por Mignolo (1982) y redefinido por Laura Scarano en 1994, cuya propuesta suscribimos, se propone como un recurso que “hace emerger en el texto un yo con nombre propio verificable, el del autor empírico, que se hace cargo de la voz enunciativa a la vez que se apropia y explota la biografía del autor real” (Scarano, 1994: 78). Esta estrategia produce una ilusión de identificación entre ambos sujetos, el textual y el empírico. La autonominación, que se plantea como estrategia discursiva y que permite una proyección biográfica hacia el autor, es planteada empero como una *función o categoría verbal* inscripta en el orbe poético. El correlato autoral funcionaría entonces en el gozne y en la tensión irresuelta entre sujeto poético y poeta, entre vida y poesía, conceptos y problemáticas claves para nuestros objetivos.

8. Incluido en el poemario póstumo *Es difícil ser feliz una tarde*. Madrid, Torremozas, 2005, 45.

Así, hablar de autoficción en poesía puede concernir a dos tendencias –diferenciadas o complementarias–: por un lado, la creación de un “espacio autoficcional” (con la inclusión de otros nombres propios, circunstancias vitales o paratextos que remiten de modo inequívoco al autor)⁶ y, por otro, la construcción identitaria de un *sujeto autoficcional*, compuesto en el enlace de dos ejes: el autobiográfico y el autorreferencial. Es decir, la figura poemática con el nombre del autor que se define a la vez como sujeto-poeta, como una *ficción de autor* o *correlato autoral*.⁷ El sujeto autoficcional se compondrá entonces en una intersección paradójica, en el medio dinámico y bifronte que, sin afán de resoluciones, conjuga tanto los contornos del *bios* como de la *graphé*.

Contorsiones gramaticales: el nombre propio como correlato autoral

En la calle me preguntan:
¿Es usted Gloria Fuertes?
—De vez en cuando.

Gloria Fuertes⁸

En primer lugar, nos ocuparemos del diseño de un sujeto autoficcional, que delinea una proyección del poeta en la poesía. Este se revela, como dijimos, por dos condiciones insoslayables: por la coincidencia nominal con el autor y su biografía, y por definirse por su oficio de sujeto-poeta. En la confluencia de ambas matrices, esta figuración se perfilará esencialmente como un *yo* pero que, a la vez, en una interesante vuelta de tuerca, abrirá el juego hacia un ejercicio refractario y especular de perspectivas múltiples.

En el poema que abre sus *OI*, “Nota biográfica”, aparecido originalmente en su *Antología y Poemas del suburbio* de 1954, la presencia inaugural del nombre propio, emplazado en un escenario urbano puntualizado, nos sitúa en el énfasis de la configuración de un rostro histórico que, a través de una marcada carga biográfica, enunciada en tercera persona –acorde con el título del poema– se proyecta desde la poesía hacia lo extraliterario. Sin embargo, los versos siguientes truecan y desautomatizan la presentación inicial, “en un juego conceptista al estilo clásico” (Benson, 2000: 7). Por un lado, con la ruptura de una temporalidad lógica y previsible y, por otro, con el desdoblamiento enunciativo en el que coexisten un “ella” y un “yo” que implica, simultáneamente, el desplazamiento, a través de los deícticos, desde la impersonalidad biográfica hacia una enunciación “autobiográfica” en primera persona:

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
(1977: 41).

Este juego pronominal insinúa pues ya desde este poema inicial la constitución de un sujeto que se distancia y coexiste, a la vez, con un personaje poético. No obstante, es importante destacar esa ambigüedad verbal en su configuración, que impide radicalizarlo en un hablante tajantemente escindido y autónomo respecto del sujeto (como vemos, por ejemplo, en la creación de un “doble” que se crea y muere en la poesía de Jaime Gil de Biedma). Esta bivalencia del “ser y no ser” en simultáneo, que superpone e imbrica ambas figuras, será la clave de lectura que se propone desde este texto inaugural, y que signará la lectura de toda su obra.

Los versos siguientes dan cuenta de distintos rasgos identitarios que responden en gran medida a los predecibles en la tradición clásica de la autobiografía. A los datos témporo-espaciales del nacimiento, proseguirán entonces, cronológicamente, la educación infantil—que responde tanto a la escolarización como a los saberes femeninos estereotipados—, junto con la imagen de una niñez signada por las pérdidas familiares, la pobreza, las experiencias sentimentales y la guerra, despojada en la visión infantil de la carga crítica para ser presentada desde la óptica ingenua de lo cotidiano:

*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 me pilló un carro
y a los catorce me pilló la guerra;
a los quince se murió mi madre
(1977: 41).*

Luego, el ingreso a la adultez se caracteriza por el posicionamiento ideológico frente al conflicto bélico (“quise ir a la guerra, para pararla”), y por la entrada al universo laboral y, particularmente, al oficio de la poesía: “Escribo por las noches [...] / he publicado versos en todos los calendarios, / escribo en un periódico de niños” (41-42). El relato retrospectivo de la propia vida señala algunos de los hitos principales en la constitución de una subjetividad que, como lectores, reconocemos en afinidad con la biografía de la autora. No obstante, es interesante destacar su posición marginal respecto de los modelos de autobiografía clásicos quienes, como ha ironizado Doubrovsky, constituyen “un privilegio reservado a las personas importantes de este mundo, en el ocaso de su vida, y con un estilo grandilocuente” (citado en Alberca, 2007: 146). En este caso, quien inicia la escritura en clave autobiográfica presenta la imagen antiheroica y humanizada de una poeta que es, simultáneamente, una persona común, con un nombre que la designa en su carácter civil y con una vida y experiencias triviales y corrientes. Así, el sujeto autoficcional que levanta el telón se aleja de las imágenes sacralizadas de cuño romántico-simbolista del poeta y la labor creadora, para enfatizar el rostro humano del escritor que es, al decir de Celaya, un “hombre de la calle” con un oficio como cualquier otro, el de la escritura poética.

Este rostro “popular” de su figuración se hace visible asimismo a través del nombre propio en uno de los primeros poemas del poemario *Todo asusta* (1958) (*OI*), un texto que prosigue el énfasis autoficcional, esta vez, en una línea genealógica: “Carta de mi padre a mi abuelo”. El título suscribe el afán comunicativo del ejercicio poético que, en reiteradas ocasiones, utiliza el género epistolar como una de las formas literarias más explícitas en la interrelación del emisor y el destinatario. La enunciación, en primera persona, está a cargo de este nuevo hablante poético, “el padre”, y “Gloria” será enunciada, aquí, desde una tercera persona que la objetiva como poeta: “Los chicos han crecido y quieren ser actores. / María se ha casado y Gloria escribe versos” (1977: 120). En esta sucinta caracterización se manifiesta el rostro histórico y familiar del personaje “Gloria” que, a la vez, parece contraponerse, en la contigüidad enunciativa, al modelo femenino esperable representado por María, el de la mujer casada. De maneras múltiples, la poesía de la madrileña representa un contramodelo en los “usos y costumbres” adecuados o reservados para el mundo femenino en la posguerra. Como apunta Payeras, el trabajo de la mujer era siempre una excepción y no precisamente honrosa, a la vez que la soltería era percibida socialmente como una “incapacidad” para encontrar marido: “La exaltación de la maternidad y la retórica idealizada de domesticidad femenina centraba el discurso oficial en torno a la mujer. El modelo de austeridad, recato, laboriosidad y prudencia descrito por Fray Luis en *La perfecta casada* era el modelo por excelencia” (2009: 30).

Contrariamente, la subjetividad desplegada a lo largo de su obra se singulariza por mostrar otra cara posible de la mujer: poeta, en primer término, y soltera; personaje amigo del suburbio, de los bares, del tabaco, de una vida amorosa profusa, de los giros chabacanos, de los saberes populares y del mundo obrero y suburbial al que la acerca su nacimiento humilde. Así, la construcción de un sujeto femenino que enfatiza su labor poética, que se autorrepresenta como poeta, constituye uno de los rostros más polémicos en la configuración subjetiva de la poesía de Fuertes. El oficio del poeta –de la poeta– se concibe próximo al pueblo y a los sectores sociales más humildes, lo cual desemboca en un bosquejo “juglaresco” y “popular” de su figura, alejado de visiones mitificadas y sacralizadas.⁹ La propia escritora y diversos críticos, por ejemplo, han leído en la imagen de la cabra utilizada en el curioso poema “Cabra sola” (*Poeta de guardia*) un correlato de este carácter “extraño”, “otro” de su figuración, cuyos primeros versos dicen: “Hay quien dice que estoy como una cabra,/ lo dicen, lo repiten, ya lo creo/ pero soy una cabra muy extraña” (1977: 25). La elección de dicho animal, asociado en sus usos coloquiales, tan caros a la poeta, a la locura –“estar como una cabra”– ratifica una lectura antipoética del yo, a la vez que será esta condición la que permita, de nuevo retomando el universo de los saberes populares, decir “la verdad”, condición insoslayable de su pintura poética figurativa. La escritora, en el ya citado “Prólogo”, aludía a esta singular equiparación: “Atraída únicamente por el lenguaje popular, por el saber popular, me he agarrado varias veces al dicho ‘De poetas y de locos todos tenemos un poco’, y transformándolo a mi manera, vuelvo a reconocer que estoy algo ‘cabra’” (1977: 25).

La poeta será pues la “cabra”, es decir, la “loca” y, asimismo, compartirá con otros hablantes cierta atmósfera circense: payasos, mimos, equilibristas conviven en sus páginas con los actores más relegados y marginales del espectro social (prostitutas, mendigos, buhoneros, travestis, etc.). El de poeta entonces se funde como un rostro y oficio más en ese mundo urbano y periférico, con el cual el lector puede reconocerse y del que puede sentirse participe. Un pueblo que se escinde en la doble valencia de fuente y destinatario: las referencias e influencias elegidas en la poesía fuertiana se apropian casi exclusivamente del acopio tradicional, del romancero, de las coplas, del refranero y de giros y expresiones coloquiales y, muchas veces, vulgares. A la vez que, como hemos destacado, la poesía se plantea, sin concesiones, dirigida a un público mayoritario, como sintetiza el elocuente y sentencioso pareado de *Historia de Gloria* (HG): “Un poeta no es poeta/ hasta que el pueblo nos lee” (1980: 246).

Múltiples textos diseminados a lo largo de su producción –en especial, los provenientes del eje autoficcional– persistirán de modo insistente en la ratificación de estas concepciones en torno del ejercicio poético y de la función del poeta, de la utilidad de la poesía, etc. Por ejemplo, podemos citar en primer lugar el texto que inicia el libro *Sola en la sala* (1973) (OI): “Carta explicatoria de Gloria”. El poema se bifurca entre su pertenencia genérica epistolar y el *ars poética*, ya que esta “carta a los lectores” explicita las características de su escritura y de su propia imagen de poeta a través de las seis estrofas que constituyen una verdadera autopoética. En ella, por un lado, se alude a un ejercicio poético signado por su pertenencia al mundo femenino, actualizando en este sentido una analogía que, como ha estudiado María Payeras (2009: 254), es abundantemente visitada en la escritura de mujeres en la posguerra: la equiparación poesía-parto, en este caso, reforzando una configuración heterodoxa de la figura materna, a través del juego semántico del segundo verso:¹⁰

Más siento yo que vosotros
que mis versos hayan salido a su puta madre;

9. Este diseño juglaresco de la subjetividad en el plano literario, tiene su correlato, a su vez, en la imagen de escritora pública de Gloria Fuertes, en su “rol social” (Mignolo), como puede observarse en sus prolíficas actuaciones tendientes a la incidencia social: abundantes apariciones en radio y televisión, frecuentes recitales de poesía, conformación del grupo “Versos con faldas” en la temprana posguerra, creación de la primera Biblioteca infantil ambulante, entre otros.

10. En el mencionado “Prólogo” a sus *OI*, la autora postula de modo explícito esta analogía, en la sección denominada “Proceso creativo”. Allí, alude a esta metáfora que equipara la creación poética con el “parto” y al poeta con la “madre”: “Primero siento, después pienso, en ese sentir-pensar se engendra el poema y, veloz, se inicia el recorrido mágico: corazónmente-dedos, y entre los dedos –muslos creadores– se produce el parto, el asombroso nacimiento del nuevo poema. Lo que no me ha sucedido nunca es que el poema se retrase horas, días... si el poema se atraviesa, algo va mal en la madre –en el poeta” (32-33).

*más siento yo que vosotros
lo que me han dolido al salir,
quiero decir, la causa por la que,
me nacieron tan alicaídos y lechosos
(1977: 293).*

Luego, los versos siguientes dan cuenta de algunas claves de una labor poética desacralizada, presentando al poeta –evocando los ecos del “Retrato” machadiano– como un *trabajador* y a la poesía como un *oficio* al servicio de causas múltiples: denuncia, confesión, llamado de atención, entretenimiento y resistencia, que parecen reivindicar, a través de la cadencia que aporta la conversión, la utilidad del ejercicio poético, más allá de trabas u obstáculos:

*Me pagan y escribo,
me pegan y escribo,*

[...]

*Me viene la indiferencia y escribo.
Lo mismo me da todo y escribo.
No me escriben y escribo.
Parece que voy a morir y escribo
(1977: 293-294).*

Por su lado, “Minucursi”, del mismo libro, diseña nuevamente una sucinta “arte poética” en la cual, de modo recurrente, se apuesta a singularizar la identidad con la utilización del nombre propio, delineando un retrato literario que objetiva a la escritora en tanto mujer y en tanto poeta: “Gloria Fuertes/ antipoeta/ teóloga-agrícola [...] puericultora/ archivera/ hechicera de cartas/ perita en dulce” (1977: 329).

Por último, entre múltiples poemas más tardíos que incluyen el nombre de la autora –de los cuales citamos el siguiente, de *MVP*– el sujeto autoficcional irrumpe en uno de los breves textos denominados explícitamente “Poética” –frecuentes a lo largo de su obra– en una aparición que hace ostensible ese interés innegociable que asocia poesía con comunicación y testimonio: “Si hay poetas que escriben bien/ y no dicen nada/ es que no escriben bien./ Lo afirma Gloria Fuertes” (1994: 34). A la vez, en la sentencia del último verso, por su emplazamiento en el final del poema, este sujeto parece tanto *afirmar* como *firmar* la elocuente poética que le antecede, escindido por tanto en una voz en la que coexisten, superpuestos, el *yo* y el *ella*, traslapados en la rúbrica del nombre de autor.

Estos breves ejemplos –elegidos de una serie profusa de poemas en los que aparece el nombre de la autora como correlato autoral– bastan para ilustrar un ejercicio constante a través del cual la poesía se vuelca hacia la proyección autobiográfica y, de modo simultáneo, despliega estrategias distanciadoras que transgreden dicha identificación. Entre ellas, como vimos, sobresalen especialmente las “contorsiones” y corrimientos gramaticales, al abandonar la primera persona del singular y desplazarse hacia un “ella”, que objetiva al sujeto “Gloria Fuertes” como personaje enunciado en el poema, no como sujeto de la enunciación. En esta línea –como anticipamos– en su poesía prolifera asimismo un nuevo abanico de procedimientos que desdibujan la referencialidad de esta categoría lingüística y nos emplazan, en cambio, en el orbe lúdico y pluralista de la polisemia.

Designación y connotación en la polisemia nominal

Sea para ti una gloria en la Tierra
haber conocido a Gloria.

Gloria Fuertes, MVP

A lo largo de toda su obra, son cuantiosos los poemas en los que el nombre propio excede su valor onomástico, su carga antroponímica que lo asocia a un designador fijo pero a la vez carente de significado, para renovarse en cambio en una utilización que se apropia también del valor semántico de dos lexías que funcionan, a la vez, como nombre propio y nombre común: *gloria* y *fuertes*. Tales “juegos” se formalizan retóricamente a través de figuras de cuño anfibológico que abonan el terreno de la polisemia y el equívoco: la *dilogía* y la *antanaclasis* (llamada también *diáfora*), que enfatizan su valor connotativo más que denotativo a través de la polisemia y la homonimia, respectivamente. El sustantivo *gloria*, especialmente, se esparce en la escena poética recuperando algunas de sus principales acepciones. De acuerdo con el Diccionario de la RAE, entre sus alcances principales, este puede referir, por un lado, al “estado de los bienaventurados en el cielo, definido por la contemplación de Dios”, o bien al “cántico o rezo de la misa en latín, que comienza con las palabras *Gloria in excelsis Deo*”, ambas en su sentido religioso. Asimismo, su significado atañe también al “honor, la fama o la reputación resultante de buenas acciones o grandes cualidades” y, por su parte, puede hacer referencia al “gusto o placer vehemente”. Luego, el adjetivo “fuertes” remite asimismo no solo a su “nombre familiar”, sino que también se juega con su carga semántica, remitiendo a “fortalezas” de índole diversa.

Así, entonces, podemos ilustrar estos usos plurales y metafóricos del nombre en poemas que juegan con su acepción religiosa, como el titulado “Como siempre”, incluido en *HG*. Aquí, la memoria del pasado se actualiza en la escritura poética a través del acto escolar en el rito litúrgico que evoca el cántico religioso: “(Ahora recuerdo la oración de mi colegio) ‘Gloria, Gloria, por los siglos de los siglos...’” (1980: 138). En esta misma línea, el brevísimo poema “Cuando me sonrieron los chavales de las chabolas”, recupera la dilogía en un uso metafórico que alude tanto al canto como a la propia poeta: “...sentí como si todas las campanas del mundo tocaran a Gloria” (1980: 84). Por su parte, el “Telegrama celestial donde hay niños”, configura, desde sus dos versos y emulando el género anunciado, una crítica punzante a situaciones bélicas; en él, la gloria, de modo irónico, recupera metonímicamente, desde su valor religioso, la idea de muerte: “No disparar donde haya niños. Stop./ En la gloria no necesitamos más ángeles” (1980: 202). Por último, “En la noche”, renueva la carga religiosa en clave urbana y metafórica, en un juego explícito de desplazamientos y cruces entre el nombre propio y su valor semántico. Aquí, la figura elegida es la antanaclasis, que nuclea los dos términos homónimos con significados diversos, explicitados en este caso por la presencia y ausencia de mayúscula, que evocan el nombre como correlato de la autora y como sustantivo, respectivamente: “(rascacielo de Madrid, piso séptimo)/ la Gloria está en la gloria/ en el séptimo cielo” (1980: 323).

Luego, la semántica litúrgica se desplaza también hacia su uso coloquial, que se resemantiza bajo la fórmula de la frase hecha. Esta se hace presente, por ejemplo, en el “Menú de guerra”, uno de los textos más “sociales” de *HG*, en donde la vida privada, en este caso la mesa familiar, funciona como metáfora de los pesares de la guerra: “Cereales de Franco y Negrín (que Dios les perdone, si puede)/ pero me sabían a mí/ a Gloria pura” (1980: 113). En el mismo libro, el poema titulado “Autoepitafio”, por su lado, se estaciona asimismo en la incorporación poemática del universo popular a través del “dicho”, en el que de nuevo conviven lúdicamente, en el sintagma conocido, designación y significado, esta vez, en remisión a la fama o al honor de una persona:

“Me alegra poder decir/ para la futura historia,/ que no pasé por la tierra/ sin *pena* ni *Gloria*” (1980: 364). Esta acepción se enuncia como una cuestión recurrente a lo largo del mencionado poemario: “La gloria no la busco, ya la tengo en mi nombre” (1980: 68) –dice uno de los primeros textos. También, en el poema “A modo de autoepitafio”, en el cual convergen la alusión semántica del nombre junto a su valor onomástico, estrategia enfatizada por la explicitación del apellido: “Cargada de espaldas/ de amores/ de años/ y de gloria/ ahí queda la Fuertes” (1980: 151).

Por último, el poema “Poética” (*MVP*) introduce a su vez un guiño elocuente, a través del cual el lector –interlocutor explícito del texto, en la conjugación del verbo “saber”– reconoce en la utilización del adjetivo su correspondencia autorial, confirmada –en la línea autoficcional de la poesía– por su estatuto de poeta: “Soy fuerte lo sabéis,/ pero a veces me resquebrajo/ y me salen los versos furiosos/ y acojonados” (1994: 79).

Estos sucintos ejemplos permiten vislumbrar la recuperación, en clave metafórica, “seria” o lúdica, del concepto-nombre. Asimismo, en usos menos habituales, “Gloria” remitirá también a la conocida canción de Umberto Tozzi, en el texto “Después de todo” (1980: 254), o constituirá el neologismo “Gloriería” –remedando las “greguerías” de Gómez de la Serna– en el poema homónimo que se utilizará, luego, como título de uno de sus libros póstumos, *Glorierías* (2001).

Los múltiples juegos con el nombre propio, así, se adicionan a las contorsiones gramaticales que hemos visto antes, en torno al extrañamiento y el distanciamiento que alientan la configuración identitaria en la poesía de la madrileña. Aún con la ineludible filiación onomástica, ambas vertientes confluyen en una propuesta en la que se habilita la conexión con la figura autorial, por un lado, en las sugerentes correspondencias que se imbrican en la poesía, pero que mantiene empero su estatuto autónomo y exhibe ostensiblemente su andamiaje verbal. No obstante, es interesante asimismo dar cuenta de una tercera matriz discursiva que recorre, junto a las anteriores, la enunciación poética, en una nueva flexión de ese universo nominal que enhebra su producción.

Junto al sujeto “Gloria Fuertes”, actante protagónico de la escena lírica, intervienen asimismo otros personajes que acompañan su itinerario, incluso con nombre propio: estos se apropian del pronombre *yo* y también piden la palabra a lo largo de su poesía. Estas nuevas presencias que se intercalan a la dicción poética principal se incluyen, como puede intuirse, bajo la fórmula del monólogo dramático. A través de este procedimiento se habilita un corrimiento enunciativo hacia nuevos “hablantes”: la primera persona replica el tenor intimista, ya no puede identificarse con la voz de la poeta, sino que es acaparada por voces heterogéneas que intercalan historias *otras* y puntos de vista diferentes en la escena lírica.

Historias intercaladas: otras voces en singular

¿Y qué voy a hacer yo
–por muy Dios que yo sea–,
Hombre,
si no me amas?

Gloria Fuertes, *OI*

La poesía fuertiana despliega una galería de nuevas “personas” –utilizando este término en su remisión dramática– que representan visiones y versiones “otras” respecto de la “norma” (moral, estética, etc.). Vendedores ambulantes, mendigos,

11. La técnica del monólogo dramático (cuyos orígenes nos remontan a la poesía inglesa, en especial a Tennyson y Browning), tiene, como señala el crítico Thanon (2009), algunas características definitorias, entre las que sobresalen la inclusión de un *hablante* —marcadamente distinto al autor—, la presencia de un interlocutor y, en tercer lugar, la relación entre ambos, tensada entre la empatía y el enjuiciamiento crítico. Asimismo, la naturaleza de los hablantes del monólogo dramático presenta características particulares, ya que corresponde mayoritariamente a “personas censurables cuyas perspectivas (éticas, estéticas, intelectuales, etc.) están en desacuerdo con el sistema de valores de sus sociedades” (Thanon 2009). En este sentido, se revela el carácter “extraordinario” de la perspectiva adoptada por estas nuevas voces, cuestión que nos envía al trabajo de Langbaum, al señalar que la enunciación formulada en el *monólogo dramático* genera o busca una simpatía (o empatía), y no un juicio de valor dogmático o un compromiso intelectual, tanto en el lector como en el propio hablante del monólogo (193).

prostitutas serán las dicciones elegidas para recortar los “fragmentos de realidad” que quiere estampar, insistentemente, su poesía.¹¹ Es interesante, no obstante, recurrir al célebre estudio de Robert Langbaum, quien en una de sus reflexiones más reveladoras advierte que entre la experiencia y la idea que se enuncian en el monólogo dramático, se produce la reintegración de esos dos mundos posibles, a través de una conciencia “intelectual o histórica, que supera todo ámbito reivindicado por el hablante. Esta conciencia es la traza de la proyección del poeta en el poema; y es también el polo que atrae nuestra proyección, pues descubrimos en él la imagen de nuestra propia conciencia” (1996: 178).

Es decir que el punto de vista adoptado por el hablante del monólogo dramático, si bien marcadamente distinto al del autor en su identidad, esconde y suscribe en realidad, como advierte Langbaum, la conciencia del poeta. Así, en Gloria Fuertes, no es casual que las voces preferidas sean las correspondientes a las de ese elenco marginal de actores secundarios y “censurables”, con los cuales el personaje “Gloria Fuertes” se identifica, por un lado, en el plano poemático, y, de modo más amplio, conforma el sector del público hacia el cual se inclina la poeta en su quehacer escriturario.

A partir del empleo de esta técnica, la enunciación se desplaza, por ejemplo, para otorgar la palabra a “José García” en el poema “Pobre de nacimiento” (*OI*). Este texto es fundamental porque incluye la voz nominada de este emisor —un mendigo—, recortando y poniendo de relieve una práctica y un hablante oculto, silenciado, que increpa en el imperativo a un interlocutor marcado:

Señorito,
dé una limosna al mendigo,
que el hombre que le pide no le quita nada

[...]

Soy pobre de solemnidad según este recibo
José García, para servirle, sin domicilio.
Los guardias me apuntaron, para darme una casa con grifo
(1977: 65).

Por su parte, el obrero anciano y enfermo en su lecho de muerte se apropia de la voz en el texto “La ida del hombre” (*OI*). En él, observamos el relato retrospectivo de la propia vida, en una enunciación dotada de cierto patetismo que, de modo recurrente, se estacionará en las penurias, sacrificios y resignaciones inherentes a la pobreza: “Ya no te despertará mi tos de madrugada,/ ya no pasará más frío en la obra,/ se cicatrizarán mis sabañones...” (1977: 64).

Luego, sobresale en esta línea la original inclusión de unos de los más conocidos poemas de la autora: “Puesto del Rastro” (*OI*). Este texto emula el pregón de los mercaderes en el Mercado del Rastro, de Madrid. Los treinta y cuatro versos que lo componen despliegan un inventario aleatorio a través de la cual se yuxtaponen los objetos más diversos, remedando en esta especie de enumeración caótica tanto la curiosa práctica discursiva de los buhoneros —el aludido pregón— como el desorden intrínseco que presentan los puestos de los mercados callejeros: “Hornillos eléctricos brocados bombillas/ Discos de Beethoven sifones de selt/ Tengo lamparitas de todos los precios,/ Ropa usada vendo en buen uso ropa...” (1977: 66).

A su vez, en el poema titulado “Yo” (*OI*), quien detenta la palabra poética es también un hablante nominado, “Ramona”, que se instala en la dicción singular y que, incluso,

refuerza este posicionamiento con el pronombre del título. Las paranomasias de los versos construyen una subjetividad distinta, prostituta y poeta, que enfatiza el distanciamiento, en especial con la inclusión de su nombre, respecto del sujeto “Gloria Fuertes”:

Yo,
 remera de barcas/
 ramera de hombres/
 romera de almas
 rimera de versos,
 Ramona,
 pa’ servirles
 (1977: 223).

La poesía fuertiana, entonces, permite la muestra en primera persona de un repertorio social variopinto, que hemos ilustrado con algunos ejemplos, elegidos de entre muchos otros (“Dios llama al fontanero”, “Canción del negro”, “Habla el reo”, “La arrepentida”, “El sacamuelas”, etc.) que asoman a lo largo de sus libros. El sujeto no es solo mediador o funciona como testimonio y muestra de estas voces solapadas sino que, en una postura más polémica, permite su ingreso protagónico a una escena lírica que se vuelve, así, plural y heterogénea.

La introducción de nuevos emisores, junto con los múltiples juegos nominales, así, se adicionan a los desplazamientos gramaticales que hemos visto a propósito de la configuración de la subjetividad, y que nos impelen a distanciarnos del efecto especular. Estas constelaciones –que intentamos asediar en el acercamiento a su poesía– permiten entonces polemizar desde el corazón mismo del ejercicio poético fuertiano con los cauces referenciales que habilitarían, sin más, una concepción autobiográfica del sujeto. Contrastivamente, su poesía esparce indicios reveladores que se traducen –en la participativa intervención de un lector activo– como reparos a dicha identificación, abriendo el juego hacia un terreno polifacético de dualidades, imprecisiones e incertidumbres.

En una de sus postulaciones más sugerentes, el ya citado Combe propone una nueva lectura para los problemas que suscita la enunciación lírica, que podemos poner en diálogo con nuestras reflexiones:

Más que inscribir las obras en categorías fijistas como autobiografía y ficción [...] sin duda sería recomendable abordar el problema desde un punto de vista dinámico, como un proceso, una transformación, o un juego. Así, el sujeto lírico aparecería como un sujeto autobiográfico ficcionalizado o en vías de ficcionalización y, recíprocamente, un sujeto ficticio se reinscribe en la realidad empírica, según un movimiento pendular que da cuenta de una ambivalencia que desafía toda definición crítica, hasta la aporía (1999: 145).

En proximidad con estos planteos, el crítico y poeta Luis García Montero insinúa asimismo un cruce sugerente en su acercamiento a la obra de Ángel González, al señalar que “la poesía no es la vida, sino una elaboración de la vida. La voz del poeta no ofrece un documento notarial de carácter biográfico, sino la maduración estética, a sílabas contadas y a sentimientos confeccionados, de una biografía” (citado en Neira, 2007: 7); sin embargo, esta aseveración, que ratifica la factura estética y ficcional del discurso poético, será matizada sobre el final en un giro interesante que, con el adversativo, abre el espacio hacia las sospechas, las intuiciones y suspicacias: “No podemos confundir al yo biográfico y al personaje literario, pero tampoco es bueno separarlos del todo” (2007: 7).

Autobiografía y ficción, pues, no constituyen extremos antagónicos e irreconciliables, sino que –en la línea esbozada por Combe y continuada por el poeta granadino– admiten ser repensadas en la síntesis unificadora y pendular de la categoría de autoficción. Esta –llave abierta, dinámica, provocativa de lectura–, entrelaza vida y creación, como “anverso y reverso” de una identidad que, de modo simultáneo, se refleja y se construye –y nos construye, como lectores– en el espejo del poema.

Bibliografía

- » Acereda, A. (1999). “Autobiografía y sentido en el mundo poético de Gloria Fuertes”, *Letras femeninas*, 25, 155-172.
- » Alberca, M. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- » Amícola, J. (2007). *Autobiografía como autofiguración*. Rosario, Viterbo.
- » Arfuch, L. (2002). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires, FCE.
- » Barthes, R. (1978). *Roland Barthes por Roland Barthes*. Caracas, Monte Ávila.
- » Benson, D. (2000). “La voz inconfundible de Gloria Fuertes, 1918-1998: poesía temprana” *Hispania*, vol. 83, N° 2, mayo, 210-221.
- » Casas Valés, A. (2000). “La función autopoética y el problema de la productividad histórica”. Romera y Gutiérrez Carbajo (eds.). *Poesía historiográfica y (auto) biográfica (1975-1999)*. Madrid, Visor, 209-218.
- » Combe, D. (1999). “La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía” en Cabo, Fernando (ed.). *Teorías sobre la lírica*. Madrid, Arco/ Libros, 127-153.
- » Colonna, V. (2004). *Autofiction&Autres Mythomanies Littéraires*. Paris, Tristram.
- » De Man, P. (1991). “La autobiografía como des-figuración”, *Suplemento Anthropos* 29, 113-118.
- » Derrida, J. (1984). “Nietzsche: Políticas del nombre propio” en *La filosofía como institución*. Barcelona, Juan Granica, 61-91.
- » Doubrovsky, S. (1977). *Fils* París, Galilée.
- » Fuertes, G. (1977 [1975]). *Obras incompletas*. Madrid, Cátedra.
- » ——— (2004 [1980]). *Historia de Gloria*. Madrid, Cátedra.
- » ——— (2006 [1994]). *Mujer de verso en pecho*. Madrid, Cátedra.
- » ——— (2001). *Glorierías*. Madrid, Ediciones Torreozas.
- » ——— (2005). *Es difícil ser feliz una tarde*. Madrid, Torreozas.
- » Genette, G. (1989). *Palimpsestos*. Madrid, Taurus.
- » Gil de Biedma, J. (1998 [1982]). *Las personas del verbo*. Barcelona, Lumen.
- » Gramuglio, M. T. (1992). “La construcción de la imagen” en Tizón Héctor y otros, *La escritura argentina*. Santa Fe, Ediciones de la Cortada, 35-64.
- » Hamburger, K. (1995 [1957]). *La lógica de la literatura*. Madrid, Visor.
- » Herrnstein Smith, B. (1971). “Poetry as Fiction”. *New Literary History* II, 2, 259-281.
- » Lázaro-Carreter, F. (1990). *De poéticas y poetas*. Madrid, Cátedra.
- » Langbaum, R. (1996). *La poesía de la experiencia*. Granada, Comares.
- » Lecarme, J. (1997). *L'Autobiographie*. Paris, Armand Colin.

- » Ledesma Pedraz, M. (ed.) (1999). *Escritura autobiográfica y géneros literarios*. Torredonjimeno, Universidad de Jaén.
- » Lejeune, P. (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid, Megazul-Endymion.
- » Mignolo, W. (1982). “La figura del poeta en la lírica de vanguardia”, *Revista Iberoamericana* 118-119, enero-junio.
- » Molero de la Iglesia, A. (2000). *La autoficción en España*. Berlín, Peter Lang.
- » Neira, J. (ed.) (2007). “Vida, poesía y biografía poética”, González, Ángel, *Biografía*. Córdoba, Cajasur.
- » Payeras Grau, M. (2009). *Espejos de palabra. La voz secreta de la mujer en la poesía española de posguerra (1939-1950)*. Prólogo de José Romera Castillo. Madrid, UNED.
- » Pozuelo Yvancos, J. M. (2009). *Poéticas de poetas. Teoría, crítica y poesía*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- » ——— (2010). *Figuraciones del yo en la narrativa*. Javier Marías y Enrique Vila-Matas. Valladolid, Cátedra Miguel Delibes.
- » Puertas Moya, F. E. (2003). *La escritura autobiográfica en el siglo XIX: El ciclo novelístico de Pío Cid considerado como la autoficción de Ángel Ganivet*. Tesis doctoral, Universidad de La Rioja.
- » Scarano, L., Romano, M., Ferrari, M. (1994). *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*. Buenos Aires, Biblos y Universidad Nacional de Mar del Plata.
- » ——— (2007). *Palabras en el cuerpo: Literatura y experiencia*. Buenos Aires, Biblos.
- » ——— (2011). “Metapoeta: el autor en el poema”, *Boletín Hispánico Helvético*. Historia, teoría(s), prácticas culturales. Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos. Otoño, No. 17-18, 321-346.
- » ——— (2012). *Ergo Sum. Blas de Otero por sí mismo*. Binges, Orbis Tertius.
- » Swiderski, L. (2010). *Poética y Sociedad: Los autoremas en Antonio Machado y Fernando Pessoa*. Mar del Plata, Eudem.
- » Thanoon, A. J. (2009). “Los requisitos formales del género del monólogo dramático”, *Revista Espéculo*, 41, publicado en Internet, www.ucm.es.
- » Toro, V., Schlickers, S., Luengo, A. (eds.) (2010). *La obsesión del yo. La auto(r) ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.