

Humor y poesía: complicidades lúdicas en el mundo poético de Gloria Fuertes

por Verónica Leuci
(Universidad Nacional de Mar del Plata - CONICET)¹

RESUMEN

El presente trabajo propone leer la obra poética de Gloria Fuertes (Madrid, 1917-1998) en relación con el controvertido concepto de "humor". Para ello, se rastrearán los mecanismos y estrategias tendientes a lograr un efecto humorístico en muchos de sus poemas, y la construcción de un ethos poético determinado, a partir de la necesaria intervención de un lector activo y "cómplice" que interactúe con el sujeto poético en el establecimiento de un "pacto lúdico".

POESÍA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA — GLORIA FUERTES — ETHOS — HUMOR

*Mi sitio es estar en medio del pueblo
y ser un medio del pueblo
para servir sólo al pueblo.*

Gloria Fuertes, *HG*, 2004²

Pregoneros, mendigos, vendedores ambulantes, prostitutas, poetas callejeros, payasos, mimos y múltiples personajes arrabaleros y excéntricos acompañan al sujeto poético que abre con nombre y apellido el primer libro de la poeta Gloria Fuertes (1917-1998), *Antología y poemas del suburbio* (1954):

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. (*OI*, 41)

Este sujeto nominado recorrerá el mundo poético de la madrileña, acompañado por los actores mencionados y otras presencias suburbanas, y también feriantes y circenses, que definen el escenario intrínsecamente popular que construyen sus libros.³ Un pueblo que se escinde en la doble valencia de fuente y destinatario: las referencias e influencias elegidas se apropian casi exclusivamente del acopio tradicional, del romancero, coplas, soleares, del refranero y de giros y expresiones coloquiales y, muchas veces, vulgares y chabacanas. A la vez que la poesía se plantea, sin concesiones, dirigida a un público mayoritario, como puede verse en la elocuente "Poética" que elegimos como epígrafe y que establece claramente el destinatario privilegiado de su proyecto poético. La obra de Fuertes se caracteriza desde sus primeros libros por un interés comunicativo, una "obsesión de comunión-comunicación con el lector" (Fuertes 2011: 29-30). La poeta será la representante de un acontecer general, voz plural del pueblo, al que pertenece y del cual es vocera: "Estoy con los que nadie está./ Con los que tienen vómitos de lágrimas/ y

¹ El presente trabajo fue escrito en el marco de una Beca Postdoctoral de Conicet, bajo la dirección de la Dra. Laura Scarano, con sede en el Centro de Letras Hispanoamericanas (CELEHIS), Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata.

² Utilizaremos abreviaturas para referirnos a los libros de Fuertes: *Obras incompletas (OI)*, *Historia de Gloria. Amor, humor y desamor (HG)* y *Mujer de verso en pecho (MVP)*.

³ Múltiples textos de su obra, sobre todo en los primeros poemarios, manifiestan estas conexiones con el mundo del circo, introduciendo presencias curiosas como payasos, mimos, equilibristas o clowns. Pueden verse por ejemplo en esta línea singular poemas de las *OI* como "Autobiografía", "Oración", "Nací para poeta o para muerto", "Circo", "El mimo", "Equilibrista", "El clown", entre otros.

nadie les va a visitar” (2011: 183), “Yo pido pan y vino/ para el que hace el pan y el vino” (2011: 308), “Vengo de abajo,/ quizás por eso nunca dejaré a los del barrio” (2004: 79).

El de “poeta” se muestra como un rostro y oficio más en ese mundo periférico, con el cual el lector puede reconocerse y del que puede sentirse partícipe. Por eso, se acudirá a la “cantera” biográfica, al incorporar su nombre de autora como parte del universo poético o abundantes referencias a su propia biografía; ésta será la fuente más prolífica en el pretendido trazado humano del “personaje de poeta” que recorre la poesía, toma la palabra, y rehúye imágenes mitificadas y heroicas de escritor. En Gloria Fuertes la ascendencia humilde y la infancia suburbial permiten traducir desde la experiencia privada hechos y reflexiones de índole histórica que se proyectan hacia dramas existenciales y universales. Se reafirma así una imagen de poeta que habla para el pueblo, para los débiles y marginados, porque conoce sus miserias y pesares. En este sentido, hará explícita la distancia con otros compañeros de generación, en una de las “Autobio” de *MVP*:

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). (59)

De este modo, hablante y destinatario se encuentran en la poesía de Fuertes bajo coordenadas compartidas, en un orbe entramado por temas y personajes provenientes de los estratos más bajos del espectro social, como señalábamos al comienzo; 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 de las fiestas populares (día de reyes, semana santa, navidad, noche vieja, verbenas, ferias, etc.). Así, el mundo poético de Fuertes delinea una “escena de enunciación”, al decir de Maingueneau, de contornos nítidamente populares: “el destinatario es convocado, en efecto, a un lugar, inscripto en la escena de enunciación que implica el texto” (2002: 63). Como señala el autor, esta “escena de enunciación” se compone de tres escenas: la *englobante* (en nuestro caso, la literatura), la *genérica* (aquí, el género lírico) y la *escenografía*, definida no como un marco o un decorado sino como lo que “la enunciación instaure progresivamente como su propio dispositivo de habla” (2002: 63).

Esta escena de enunciación y, con ella, la escenografía puntual que construye la poesía fuertiana y que contiene a hablante(s) y lector(es), es configurada como indica el mismo autor a través del *ethos*. Esta categoría compleja, presente ya en el mundo antiguo y que atraviesa la reflexión retórica hasta nuestros días, remite en Aristóteles, como señala Amossy, a “la imagen de sí que proyecta el orador” (2000: 1), una imagen “producida por el discurso”. Como dirá Maingueneau, “el *ethos* (del locutor) está ligado al ejercicio de la palabra, al papel que corresponde su discurso y no al individuo ‘real’” (citado en Amossy 2000: 1). Extrapolando estas nociones al discurso poético —en la senda abierta por Ballart— y, en nuestro caso, a la obra de la madrileña, es interesante advertir que el hablante nominado que orchestra la escena poética cede el turno de palabra a hablantes diversificados y explicita casi obsesivamente la voluntad testimonial de su escritura, enfatiza a lo largo de su obra la voluntad de equipararse con el pueblo, con sus prácticas, escenarios y costumbres. Así, delinea a través de sus múltiples poemarios un *ethos* confiable, convincente: es decir, la búsqueda de “un perfil de confianza” (Ballart 2005: 76). Para ello, resulta crucial la mencionada incorporación de su nombre de autora y la insistente recreación poética de datos familiares y biográficos. Cuantiosos poemas esparcidos en sus libros (especialmente los denominados “Autobio” de *HG* y *MVP*) se incorporan como “retratos” fragmentarios y encadenados que dan cuenta de experiencias, costumbres, vicios, virtudes, etc. del hablante poético; constituyen así, “poemas-etopeyas” (noción evidentemente emparentada en su etimología con el *ethos*) que dan cuenta del “mundo

interior” de la poeta, a partir de un relato retrospectivo y poetizado de su propia vida.⁴ El sujeto por tanto proyecta una imagen de sí con la cual el destinatario pueda sentirse identificado en la mencionada “escenografía”, en la que coexisten poeta y lector, “como cómplice de sus planes” (Nash citado en Ballart 2005: 75).

En este mundo, afín al de un “retablo popular” —tal la luminosa imagen propuesta por Benítez—, la poesía propone cuestionar y subvertir hábitos, normas y discursos hegemónicos y establecidos. Y, como puede suponerse, esta mirada contestataria y renovadora utiliza uno de los recursos privilegiados en este afán desacralizador: el humor. El sujeto nominado puede ser equiparado desde esta perspectiva con algunas figuras curiosas que aluden a un humor desmitificador e incluso agridulce. La imagen del saltimbanqui, de la *enfant terrible*, de Mafalda (Pellarolo), de Charlot y Pierrot (Benson) e, incluso, de la “cabra” (en su poema “Cabra sola”), remiten al carácter lúdico, en especial, en alusión 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 a la crítica y a la reflexión.

La óptica humorística concierne tanto al plano formal como a la producción de un contradiscurso o un discurso contestatario respecto de prácticas, dogmas o costumbres dominantes. De tal suerte, como ha advertido Margaret Persin, un primer nivel “superficial” del humor, caracterizado por los juegos de palabras, incongruencias y cambios en el nivel del lenguaje, se imbrica a un segundo nivel, que excede lo meramente textual para proponer al lector un distanciamiento intelectual, incitándolo a ver no sólo la poesía sino también la realidad desde una nueva luz (1986: 150-151). De manera que, “el propósito de este primer tipo de humor [...] es sorprender y captar la atención del lector” (152), pues, “ríe de los trucos, los cambios y las bufonadas del poeta” (151); pero, luego, en “un segundo nivel semiótico”, se sugieren nuevas dimensiones interpretativas: “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” (159).

Dentro del “primer nivel” encontramos cuantiosas figuras tendientes al equívoco y la ambigüedad: juegos polisémicos y retóricos que instalan el disparate, el absurdo, la incongruencia y la sorpresa como claves de lectura. Sin embargo, como decíamos más arriba, este orbe irreverente y conceptista acompaña otras formas en que el humor se hace presente, en particular a partir de géneros afines, como la parodia o la sátira. El humor evoca también pues el mundo popular, más específicamente, la “risa popular”, sobre la que ha teorizado Bajtín. Como señala el ruso en su conocido estudio dedicado a Rabelais, el humor carnavalesco, cifrado en la idea de la “risa popular”, es un humor *universal*, es del *pueblo* y es *ambivalente*. Una de las cualidades de esta risa festiva es que es una risa que “expresa una opinión sobre un mundo en plena evolución en el que están incluidos los que ríen” (Bajtín 1998: 17). Ésta es una de las principales diferencias con la risa satírica (negativa), cuyo autor se posiciona por fuera del mundo aludido y se opone a él; en cambio, si bien la risa popular es ambivalente —alegre pero al mismo tiempo burlona y sarcástica— es esencialmente universal, contiene a todos, incluso a los mismos burladores (Bajtín 1998: 17).⁵

El humor en Fuertes es antes que nada una *actitud*, una cosmovisión crítica que atañe tanto a “la vida” (la religión, el patriarcado, el orden social, etc.) como al propio sujeto y su poesía. Los alemanes denominan *Weltanschauung* a esta concepción personal del mundo (Casares 1961: 29), una manera particular de ver el mundo sobre la que convergen la mayoría de los autores abocados a la temática.⁶ Una actitud desmitificadora que tiñe la mirada crítica con

⁴ Como advierte Miraux, esta “figura del pensamiento” se conecta con la autobiografía, ya que el relato retrospectivo de una vida puede componerse como una extensa etopeya, es decir, como un relato moral desplegado a lo largo del relato autobiográfico (2005: 49). Mientras que el retrato físico (prosopografía) es puntual, el retrato moral es continuo, jalona el cauce del relato (2005: 49).

⁵ Remitimos al imprescindible trabajo de Sylvia Sherno sobre esta temática, de 1989, titulado “Carnival: Death and Renewal in the Poetry of Gloria Fuertes”, en el que explora minuciosa y lúcidamente las conexiones entre la cultura del carnaval y la poesía de Fuertes.

⁶ Fernández Flórez, por ejemplo, señala que “el humor es, sencillamente, una posición ante la vida” (1945: 5), cuestión sobre la que discurrirá también Vilas en su estudio sobre el humor en la novela

una nueva luz antiolemne, como indica el poema “Libérate de la angustia”, de *HG*: “Libérate de la angustia/ huyendo de la quema/ sobre los lomos del humor” (2004: 77).

El humor se apropiará de formas canónicas y establecidas para producir versiones innovadoras de dogmas, ritos y creencias que, en todos los casos, serán repensados y 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” (1998: 16). 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 trocarlas en propuestas asociadas a la esfera popular, desde una original visión que asocia la religión con el suburbio: “Qué no soy mística porque canto el suburbio?/ Y canto el suburbio porque en él veo a Cristo” (2011: 55). Poemas como “La pica”, “Oración para ir tirando” u “Oración”, por ejemplo, parodiarán el rezo del padrenuestro: “Dios, torero nuestro de cada día”, dirá el primero; “Padre nuestro que estás en los cielos,/ ¿por qué no bajas y das un garbeo?” (228) el segundo; y, por último, “Oración” comenzará con los famosos versos que dan título a la *Antología* que realizará Gil de Biedma en 1962 para la colección Colliure: “Que estás en la tierra, Padre nuestro” (2011: 47). 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 museo del Prado” (333). A su vez, el poema “Virgen de plástico” desplegará una propuesta satírica respecto del culto religioso, a través de una visión desencantada y ácida de una “Virgen pura de plástico”, “con su manto de nylon/ y la corona eléctrica” (2011: 283).

Es importante destacar que en este mundo popular con ribetes carnavalescos e irreverentes, la religión, Dios, los santos y la muerte se presentan desacralizados y humanizados, como parte del escenario suburbial que baja a las deidades de sus altares e invierte jerarquías. Dan cuenta de ello múltiples poemas, como “Dios llama al fontanero”, por ejemplo, “Zambra celestial”, o versos que evocan a la muerte y los muertos sin grandes ademanes ni patetismo, sino con un peculiar 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” (81), “la Muerte que yo vi no era delgada,/ ni huesuda, ni fría” (126).

Por su lado, también será parodiado el discurso administrativo, en un poema como “Ficha Ingreso Hospital General” (2011: 135) que pone de relieve la pobreza de la España de posguerra: “Nombre: Antonio Martín Cruz./ Domicilio: Vivía en una alcantarilla./ Profesión: Obrero sin trabajo./ Observaciones: Le encontraron moribundo./ Padecía: hambre” (2011: 135). Luego, se parodiará el discurso monológico y dictatorial del franquismo en el elocuente “Es obligatorio” (2011: 136) y serán también develados hábitos e hipocresías burguesas, que la poeta propone expresar a través de su lupa contestataria:

Sigue habiendo casados con querida
a los déspotas duros nadie les dice nada,
y leemos que hay muertos y pasamos la hoja.
[...]
Esto pasa señores y yo debo decirlo. (2011: 137)

Ahora bien, como señalábamos más arriba con Bajtín, es importante destacar que esta “risa festiva”, liberadora y subversiva, propia de la cultura popular alcanza también al propio humorista. En este sentido, podemos aludir a un poema de su último libro, con el llamativo título “Parodiándome”. En él, se retoman los versos iniciales del mencionado “Cabra sola” (*OI*): “Hay quien dice que estoy como una cabra;/ lo dicen, lo repito, ya lo creo;/ pero soy una cabra muy extraña” (2011: 212). En el nuevo texto “paródico”, esta sentencia será recogida y modificada: “Hay quien dice que soy como una cómica./ Lo dicen, lo censuran ¡ya lo creo!/

española contemporánea: “el humorista actúa movido por una *actitud* ante la vida, por una concepción ‘sui generis’ del mundo y de la vida” (1968: 53, cursiva en el original).

pero soy una cómica extraña/ que poco actúo en el televideo” (2006: 110). Este poema tardío trueca la imagen de “locura” que alumbraba el tramo inicial de su producción —“estar como una cabra”—, para incluir en cambio el humor —la comicidad, en este caso— como un elemento vertebrador de su escritura y de su *ethos* autoral.

Juglar, cabra, cómica, serán entonces algunos de los rostros que confluyen en la figuración identitaria de la poeta “Gloria Fuertes”, que interactúa en ese “retablo popular” tanto con animales y deidades como con pobres y menesterosos: personajes y destinatarios de su obra. Así, subvertirá y desacralizará cultos, ritos y normas y, a través de la lógica liberadora y carnavalesca, entronizará en cambio las voces más relegadas y marginadas de la sociedad. En este proyecto, estrategias discursivas, juegos lingüísticos, tópicos, temas, tonos, lenguaje coloquial y vulgar, alusiones al santoral católico y a las fiestas populares, la inclusión de su nombre propio y datos de su biografía, entre otros, se funden y confunden en el mundo poético de Fuertes, en la convergencia de un *ethos* que permite el reconocimiento y la aludida “comunidad-comunicación” con el lector, cómplice de su poesía.

Gloria Fuertes levanta la voz, como losregoneros de la plaza pública, y desenmascara desde el humor, en su pintura realista, las leyes opresoras, los discursos de poder, las normas oficiales y establece con el lector un “mundo ético” (Mainueneau) contestatario y revulsivo, que revierte representaciones sociales y estereotipos. Como señala en “Consejos juveniles” (*OI*), “Todo es cuestión, de saber sacar la lengua/ a la Zorra de la Seriedad” (2011: 238). Así, la poesía apuntará, como el carnaval medieval, a la renovación y resurrección, en la esperanza de justicia y mejoras sociales, políticas o económicas que proyectan, desde la palabra poética, un provenir mejor.

BIBLIOGRAFÍA

- Acereda, Alberto (1999). “Autobiografía y sentido en el mundo poético de Gloria Fuertes”. *Letras femeninas* 25: 155-172.
- Acereda, Alberto (2000). “Crítica y poesía en Gloria Fuertes. Intertextualidades culturales de una poética contestataria”. *Monteagudo. Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura* 5: 143-157.
- Acereda, Alberto (2002). “Gloria Fuertes: del amor prohibido a la marginalidad”. *Romance Quarterly* 49: 228-240.
- Amossy, Ruth (2000). “El *ethos* oratorio o la puesta en escena del orador”. *La argumentación en el discurso*. París, Nathan, 1-11.
- Aristóteles (1971). *Retórica*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos.
- Bajtín, Mijail (1988). *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, FCE.
- Bajtín, Mijail (1998). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza.
- Ballart, Pere (2005). “Una elocuencia en cuestión o el *ethos* contemporáneo del poeta”. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica* 14: 73-104. Disponible en: <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/91383841878605943754491/029207.pdf?incr=1>
- Benítez, Rubén (1980). “El maravilloso retablo popular de Gloria Fuertes”. *Mester* 9: 21-33.
- Benson, Douglas (2000). “La voz inconfundible de Gloria Fuertes, 1918-1998: poesía temprana”. *Hispania* 83/2: 210-221.
- Casares, Julio (1961). *El humorismo y otros ensayos*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Fernández Flórez, Wenceslao (1945). *El humor en la literatura española. Discurso Ingreso RAE*, 14 de mayo de 1945, 1-29.
- Fuertes, Gloria (2011) [1975]. *Obras incompletas*, Madrid, Cátedra.
- Fuertes, Gloria (2004) [1980]. *Historia de Gloria. Amor, humor, desamor*, Madrid, Cátedra.
- Fuertes, Gloria (2006) [1995]. *Mujer de verso en pecho*, Madrid, Cátedra.

- Maingueneau, Dominique (2002). "Problèmes d'ethos". *Pratiques* 113/114: 55-67.
- Mirau, Jean-Philippe (2005). *La autobiografía. Las escrituras del yo*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Monje Margelí, Pilar (2005). *El humor en la poesía de Gloria Fuertes*. Tesis doctoral. Universitat Rovira i Virgili, Facultat de Lletres. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10803/8782>
- Payeras Grau, María (2003). *El linaje de Eva. Tres escritoras españolas de postguerra: Ángela Figuera, Celia Viñas y Gloria Fuertes*, Madrid, Sial.
- Payeras Grau, María (2009). *Espejos de palabra. La voz secreta de la mujer en la poesía española de posguerra (1939-1959)*, Madrid, UNED.
- Pellarolo, Silvia (1991). "La poesía de Gloria Fuertes o el ingenioso distanciamiento de sí misma". *Literatura Femenina Contemporánea. VII Simposio Internacional*. Instituto Literario y Cultural Hispánico, 69-78.
- Persin, Margaret (ed.) (2011). *In Her Words. Critical Studies on Gloria Fuertes*, Bucknell University Press.
- Persin, Margaret (1986). *Poesía como proceso. Poesía española de los años 50 y 60*, Madrid, Porrúa.
- Quintiliano (1916). *Instituciones oratorias*, Tomo I y II, Madrid, Imprenta de Perlado Páez y Compañía.
- Sherno, Sylvia (1989). "Carnival: Death and Renewal in the Poetry of Gloria Fuertes". *MLN* 104/2: 370-392.
- Vilas, Santiago (1968). *El humor y la novela española contemporánea*, Madrid, Guadarrama.
- Ynduráin, Francisco (1979). "Prólogo". Gloria Fuertes, *Antología poética. 1950-1969*. Barcelona, Plaza & Janés, 9-45.