



SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN DE
GÉNERO Y ESTUDIOS CULTURALES

Poeta y poeta: disidencias en la poesía infantil de Gloria Fuertes

Poeta and poeta: dissidences in the children's poetry of Gloria Fuertes

Yaiza Palomar Sánchez

Université de Liège

yaiza.palomarsanchez@doct.uliege.be

ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-5190-7415>

Fecha de recepción: 30/05/2024 Fecha de evaluación: 28/06/2024
Fecha de aceptación: 02/09/2024

Resumen:

Este artículo se centra en la poesía de Gloria Fuertes, poeta española con una extensa obra que suele ser dividida en poesía infantil y poesía para adultos. Fue su obra dirigida al público infantil la que dotó a Fuertes de un gran éxito mediático, relegando su obra para adultos a un segundo plano. En los últimos años, la crítica se ha centrado, sin embargo, en estudiar esta segunda vertiente para demostrar su importancia en la historia literaria del siglo XX. El objetivo de nuestro artículo es doble: por una parte, queremos mostrar en qué medida la poesía de Gloria Fuertes, que podemos considerar como una poeta disidente, tiene un carácter subversivo en lo que se refiere a los roles de género y a la diversidad sexual. Para ello, analizaremos varios poemas que revelan la fuerte crítica al orden establecido por el franquismo que la poeta llevó a cabo en toda su obra. Por otra parte, la focalización en temáticas de género nos permitirá demostrar que toda su poesía es un *continuum*, un todo en el que la división en poesía infantil y poesía para adultos se diluye, pues ambas vertientes comparten un carácter subversivo.

Palabras clave: Literatura, Siglo XX, España, Poesía, Infantil, Subversión, Género, Disidencias

Abstract:

This article focuses on the poetry of Gloria Fuertes, a Spanish poet with an extensive work typically divided into children's poetry and poetry for adults. It was the former that brought Fuertes considerable media success, while the latter was often pushed to the shadows. However, in recent years, critics have begun to study her poetry for adults to highlight its importance in the 20th Century literary history. Our article has a dual objective: on one hand, we aim to show to what extent Gloria Fuertes' poetry, which can be considered as a dissident poet, has a subversive character regarding

gender roles and sexual diversity. To this end, several poems will be analyzed revealing the strong critique of the establishment under Franco's Regime that the poet carried out in all her work. On the other hand, focusing on gender topics will allow us to understand all her poetry forms as a *continuum*, a whole in which the division between children's poetry and poetry for adults dissolves, as both share a subversive character.

Key words: Literature, 20th Century, Spain, Poetry, Children, Subversion, Gender, Dissidences

Al hablar de Gloria Fuertes, se suelen recordar versos provenientes de su poesía infantil, a menudo de temáticas pacifistas. También es habitual recordar el humor que teñía tanto sus poemas como sus intervenciones televisivas o su voz grave y cascada recitando versos de animales. Todo ello remite a la imagen de Fuertes como «la poeta de los niños», una suerte de visión pop de la vida y obra de la poeta que parece eclipsar la variedad, cantidad e importancia de toda la vertiente de su producción que los especialistas suelen calificar de «poesía para adultos».

La poesía para adultos de Fuertes es relativamente desconocida entre el público general¹ y suele dejarse de lado en los estudios literarios al haber sido «ninguneada por los poetas del *establishment* y las tendencias culturalistas de los setenta y ochenta» y antes, «durante la posguerra, por estar escrita por una mujer poeta que desde sus versos ejercía la resistencia al poder establecido», como explica Vila-Belda (2017b: 62).

Es precisamente esta «resistencia al poder establecido» –que parece no coincidir con la imagen de Gloria Fuertes en España– la que más ha interesado a varios especialistas de su obra, la mayoría de los cuales trabajan en Estados Unidos. Por ejemplo, Castro (2014: 8) define a la poeta como una disidente social, sexual y de género, aspectos que se pueden rastrear en su vida y en su obra y que pueden resultar sorprendentes si solo se tiene en cuenta una lectura a menudo superficial de su obra infantil (como es el caso del público general español).

Recordemos que Fuertes nació en el barrio de Lavapiés en el seno de una familia humilde. Recibió una educación mínima² y fue una poeta autodidacta. A pesar de todo ello, llegó a ser profesora universitaria en Estados Unidos sin haber recibido ningún tipo de educación superior y gozó de un gran éxito mediático gracias a sus apariciones en televisión. Pero Fuertes nunca ocultó sus orígenes humildes, algo que podemos apreciar

¹ No obstante, la publicación de antologías de poemas (*El libro de Gloria Fuertes* o *Lo que pasa es que te quiero*) por la editorial generalista Blackie Books desde la celebración del centenario de su nacimiento en 2017 parecen estar contribuyendo a un acercamiento de esta parte de su obra al público general. Si su obra no ha dejado de publicarse (en editoriales tan prestigiosas como Cátedra y Torremozas), todos los especialistas son unánimes al señalar que su alcance es menor.

² Como ella misma nos cuenta: «Mi madre, por fin, me matriculó en el “Instituto de Educación Profesional de la Mujer” [...] en todas las asignaturas propias de mi sexo [...] en Cocina, Bordados a mano y a máquina, Higiene y Fisiología, Puericultura, Confección y Corte» (Fuertes, 2017: 27).

en su poesía, donde defiende a los más humildes haciendo gala de un estilo sencillo e ingenioso, cercano al lenguaje popular. En opinión de algunos estudiosos, como Makris (2011), esta cercanía a lo popular le valió la calificación de poeta «poco seria», provocando una recepción ambigua de su obra.

Pero el recurso a lo popular es solo una de las formas que tenía Fuertes de resistir al poder establecido. Esta resistencia se declina en varias temáticas que fue desarrollando en su obra desde sus primeros poemarios —y, por tanto, a pesar de la censura—, como la reivindicación del pacifismo, la denuncia de las condiciones de los más humildes y marginados o la lucha contra la sociedad heteropatriarcal. Si los poemas que se engloban en las dos primeras temáticas son relativamente conocidos por la sociedad española, parece que las reivindicaciones feministas de sus poemas hayan sido olvidadas, tanto más cuanto que algunos de ellos abordan cuestiones de diversidad sexual. Así, varias estudiosas³ consideran que las razones del olvido de esta parte de su obra estarían relacionadas no solo con las temáticas abordadas, sino también con la orientación sexual de la poeta, abiertamente lesbiana (Castro, 2014: 44).

Si podemos postular que Gloria Fuertes fue una disidente sexual y de género (Castro, 2014: 8), es porque nunca siguió el modelo femenino marcado por el franquismo y transmitido a través de la Iglesia y de la Sección Femenina⁴. Dicho modelo limitaba el papel de la mujer al de «ángel del hogar», figura maternal sometida al hombre (primero, al padre, después, al marido). Fuertes no solo permaneció soltera toda su vida, sino que mostraba abiertamente su no conformidad con la norma social imperante. Ejemplo de ello es, como explica Vila-Belda (2017a: 53):

Su imagen de mujer moderna, que fumaba y bebía vino [...] o se desplazaba en bicicleta por las calles de la capital. [...] Más tarde, viajaba en Vespa hasta Vallecas [...], a donde iba a leer poemas [...] en una época en la que no había muchas mujeres que condujeran motos por las calles de Madrid.

No solo su vida fue un ejemplo de resistencia, sino que Fuertes escribió numerosos poemas durante el franquismo en los que denuncia el estatus inferior al que se relegaba a la mujer, exigiendo una igualdad de derechos. Esto ha sido estudiado en profundidad por especialistas estadounidenses.

En «No dejan escribir» (Fuertes, 2017: 72), publicado originalmente en 1954, el yo poético no puede realizarse al serle negada la escritura: «Trabajo en un periódico/ pude ser secretaria del jefe/ y soy solo mujer de la limpieza./ Sé escribir, pero en mi pueblo,/ no dejan escribir a las mujeres». Siguiendo una forma casi testimonial, el yo expresa la infelicidad que le produce la posición profesional a la que está relegada. Para Vila-

³ Payeras Grau (2003), Orellana Palomares (2014), Vila-Belda (2017).

⁴ La obra editada por Osborne (2012) analiza varias cuestiones relacionadas con el lugar de las mujeres lesbianas en la España franquista.

Belda (2017a: 116-117), que piensa que este poema «se le debió escapar» al censor, «esta afirmación audaz es un acto de rebeldía —está escribiendo el poema— y, con ello, contradice [...] la creencia de que la mujer era intelectualmente inferior al hombre».

Perteneciente a uno de sus libros «para adultos», este poema es tan solo un ejemplo entre tantos otros que subvierten el orden patriarcal del franquismo. Su crítica frontal explicaría su poca difusión en una época en la que la mujer estaba legalmente sometida al varón.

Pero ¿se limita esta subversión a la poesía para adultos? En general, los estudiosos de la obra de Fuertes se han centrado en esta vertiente de su obra, dejando de lado la producción dirigida al público infantil, probablemente porque estos poemas sí que gozaron de un gran éxito y reconocimiento desde su publicación, incluso en el extranjero⁵. Sin embargo, Makris (2011: 261), que ha estudiado las relaciones entre ambas vertientes de la poesía de la poeta madrileña, constata una coincidencia temática: «as in her poetry for adults, we see Fuertes's engagement as a social poet who writes about war, poverty, starvation, pollution and famine». Si bien es cierto que los temas citados por Makris son los más recurrentes, pensamos que algunos de sus poemas infantiles también tienen un potencial subversivo similar al de su obra para adultos en lo que se refiere al cuestionamiento y a la denuncia del orden patriarcal de la sociedad en la que vivió la poeta. Es por ello por lo que, a continuación, desarrollaremos un análisis de dos poemas pertenecientes a la producción infantil de Gloria Fuertes para entender en qué medida su obra infantil también puede considerarse subversiva en temas de género, lo que permite establecer una continuidad entre ambas vertientes de su obra.

Directamente relacionado con el poema «No dejan escribir» y la denuncia que este desarrolla en contra de la marginación de las mujeres escritoras, procedemos a citar «La poeta» (Fuertes, 2009: 100), poema interesante por condensar varios aspectos subversivos en tan solo tres versos:

La poeta se casó con el «poeto»
y en vez de tener un niño,
tuvieron un soneto.

En primer lugar, llama la atención la masculinización del sustantivo *poeta*. Según el *Diccionario de la lengua española*⁶, el nombre *poeta*, que se declina en el nombre femenino *poetisa*, es el nombre masculino y femenino para referirse a una «persona que compone obras poéticas». Si nos limitamos a la definición de la versión en línea de 2023, la masculinización puede parecer forzada, pues hoy en día se ha generalizado el uso del nombre *poeta* para referirse a las mujeres poetisas. Por ello, es necesario acudir a los diccionarios que Gloria Fuertes

⁵ En 1975 recibió el diploma de Honor del Premio Internacional Hans Christian Andersen por *Cangura para todo*.

⁶ Versión de 2023 consultada el 15/05/2024.

probablemente consultara entre los años 50 y 90⁷ para comprobar la historia de este sustantivo. En estos diccionarios leemos que *poeta* es un nombre masculino que se define como «el que compone obras poéticas y está dotado de las facultades necesarias para componerlas» en la primera acepción y «el que hace versos» en la segunda. En la misma página encontramos el nombre femenino *poetisa* definido como «mujer que compone obras poéticas y está dotada de las facultades necesarias para componer versos» y «mujer que hace versos». Esta búsqueda lexicográfica muestra la diferenciación genérica en el uso del sustantivo masculino o femenino, sin recoger una posible connotación negativa del nombre femenino. No obstante, sí parece apreciarse en su poema «Hago versos, señores» (Fuentes, 2017: 137), en el que el yo poético parece apropiarse la definición del diccionario para reclamar «Hago versos, señores, hago versos,/ pero no me gusta que me llamen poetisa». Quance (1998: 185) explica este rechazo del nombre femenino por «un temor por parte de las mujeres de que su obra no se tome en serio» en un contexto en el que la mujer y lo femenino se consideraban inferiores.

La explicación de Quance se confirma a la luz de las declaraciones de la propia Fuentes en una entrevista con Jesús Hermida⁸:

Cuando yo empecé a escribir, muy adolescente [...] eso de poetisa a mí me sentaba... Yo quería ser poeta. [...] Y yo creo que un buen poema no notas si lo ha escrito una mujer o un hombre. Y no es que yo me quiera parecer a vosotros, que estoy muy contenta de ser mujer. Pero la verdad, lo de poetisa me suena fatal. El espíritu no tiene género.

Así, si seguimos su razonamiento, el uso del masculino es una forma de reivindicar una igualdad que tiende a borrar las diferencias de género en el poema y, a la larga, en la sociedad, tal y como muestra su propio ejemplo: «ahora ya dicen [...] Gloria Fuentes es poeta. O sea, yo lo he impuesto»⁹.

Volviendo a «La poeta» y tras esta contextualización del término, comprendemos que el juego de géneros que resulta en la creación del neologismo *poeto* permite que la poeta-mujer pueda, de una vez por todas, apropiarse el sustantivo masculino tradicionalmente legítimo y otorgar al poeto-hombre un neologismo que concuerde con su género gramatical. Podríamos pensar que la poeta busca una revancha al separar ambos poetas y al otorgarles apelativos diferenciados, pero el análisis conjunto del poema no parece ir en esa dirección, ya que la poeta y el poeto se casan, es decir, se unen y crean, no un niño (como sería de esperar en una sociedad católica), sino un soneto. Por tanto, el poema termina con una suerte de final feliz de la creación poética en la que, lo que realmente importa, es el poema que resulta de todo ello.

⁷ Reunidos en el *Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española* por la Real Academia Española.

⁸ Recogida en el *Especial Gloria Fuentes* (1997). Disponible en: <https://www.rtve.es/play/videos/escritores-en-el-archivo-de-rtve/especial-gloria-fuentes-05-011997/6747573/>.

⁹ *Ibid.*

Estos juegos de géneros en los que se fuerza la masculinización de ciertos nombres han sido analizados por Castro (2014: 55) como una forma de evidenciar «la imposición social del binarismo social» a propósito de los versos siguientes, extraídos de su poesía para adultos: «Todo parejo,/ cada almeja/ con su almejo» (Fuentes, 2018: 320). Fuentes juega con el género tanto en su poesía infantil como en su poesía adulta, como si este no fuera una «sustancia constante» (en términos de Butler), sino algo performativo. Sus juegos genéricos ponen de manifiesto una performatividad que más tarde teorizará Butler (2007: 84): «el descubrimiento de esta producción ficticia está condicionado por el juego desreglamentado de atributos que se oponen a la asimilación al marco prefabricado de sustantivos primarios y adjetivos subordinados».

Por otro lado, esta performatividad de género también se aplicaba a Fuentes como personaje público. Recordemos qué imagen conserva la sociedad española de la poeta gracias a sus numerosas apariciones en televisión: aparecía con el pelo corto, a menudo ataviada con un traje masculino y corbata y leyendo sus poemas con una voz grave y ronca. La propia Fuentes jugaba con su apariencia a través de atributos que eran considerados como tradicionalmente masculinos. Como sucede a menudo en su caso, vida y obra van de la mano.

Pero «La poeta» no es el único poema infantil en el que encontramos estos juegos de género. Otro ejemplo relevante es el de «La búha y el búho» (Fuentes, 2009: 264). En este caso, y al contrario del poema analizado con anterioridad, estamos ante una feminización forzada del nombre masculino *búho*, lo que lleva a la creación del neologismo *búha* para referirse a la hembra de dicho animal. A partir del título, y dejándonos guiar, como lectores, por nuestro horizonte de expectativas podríamos pensar que se trata de un poema que busca visibilizar lo femenino (en este caso, la hembra del búho), incluso quizá mostrar su papel en esta pareja de animales antropomórficos. Veamos a continuación cómo se desarrolla el resto de la composición.

El poema narra la historia de la nueva familia que se crea con el nacimiento del «buhíto»: «La búha y el búho/ viven en el granero./ La búha y el búho/ tuvieron un huevo». Cabría imaginar que, en un poema que habla de un niño-ave recién nacido, la madre, es decir, la búha, tendría un papel principal; o también, ateniéndonos al título en el que tanto el padre como la madre se encuentran al mismo nivel, ambos progenitores se encontrarían en igualdad. No obstante, al leer el poema sorprende que la búha quede relegada a un papel secundario. Es más, apenas se menciona en el poema, exceptuando la estrofa inicial (ya citada) y la final, que reza así: «La búha volaba,/ y el búho cazó,/ y el pollo buhíto/ creció con amor». ¿Cómo podemos entender esta ausencia materna?

En este poema, es el búho-padre el que se hace cargo del hijo alimentándolo «te traigo alimento», «te traigo la cena,/ te traigo una rana/ muy verde y muy fresca», mientras que la búha está ausente y solo reaparecerá al final, donde la única referencia es «la búha volaba», es decir, ni siquiera se menciona su papel materno. De nuevo, sorprende la ausencia pero, sobre todo, sorprende que la única acción que realice la

búha-madre sea *volar*, es decir, alejarse del núcleo familiar sin ninguna razón familiar aparente, solo volar libremente, una búha-madre libre cuya vida no se limita a los cuidados de su buhíto-bébe. Así, detrás del recurso de la personificación de los animales, frecuente en literatura infantil, podemos vislumbrar una concepción diferente de la familia en la que se cuestionan los roles de género.

Este rol de madre libre no era el que exigía la sociedad franquista que, como ya hemos mencionado, relegaba la madre al hogar y al cuidado de los niños. Por ello cobra relevancia la subversión de los roles de género, citando, por ejemplo, «Poeta independiente» (Fuertes, 2018a: 280). En este poema, la voz poética afirma: «ni fui madre, ni esposa, / ni viuda ni religiosa;/ y sin embargo soy/ madre de todos los niños del mundo». A través de la experiencia enunciada por el yo, el poema transmite un modelo de mujer diferente y disidente en la España franquista. En opinión de Castro, si la poeta parece situarse a sí misma en muchos de sus poemas, es «para reafirmar como propia una identidad no normativa» (2014: 47). Así, tanto «La búha y el búho» como «Poeta independiente» consiguen visibilizar otras formas de ser mujer y de ser madre, proponiendo modelos alejados del papel tradicional del «ángel del hogar».

Cuando las mujeres (y, en general, cualquier persona) no seguían los roles establecidos por la sociedad franquista, eran marginadas y, al mismo tiempo, solían ser asimiladas a la locura. Es el caso de la patologización que llevó a cabo la psiquiatría española¹⁰ de aquellas personas que tenían ideas políticas contrarias al régimen o, simplemente, estilos de vida que no coincidían con los legítimos. Por ejemplo, González Duro (2010) ha analizado cómo los psiquiatras del régimen intentaron demostrar «“científicamente” que los “marxistas” eran inferiores mentales, morales y espirituales, psicópatas antisociales». Gloria Fuertes que, como ya hemos mencionado, no seguía los patrones de su género, formaba parte de este colectivo de marginados, de los raros. Para ilustrar la manera en que la sociedad veía a estos disidentes, es interesante mencionar el comentario que el censor de Fuertes escribió en el informe de censura de *Aconsejo beber hilo* que podemos leer gracias al trabajo de archivo realizado por Vila-Belda (2017a: 75): «Producción de una mente enferma —el subtítulo tachado lo confirma: Diario de una loca— lleno de incoherencias». El uso de la denominación «mente enferma» muestra la patologización de las personas que no obedecían a la norma y el desprecio hacia las mismas.

A propósito de la locura de las mujeres diferentes, resulta interesante analizar el poema «Cabra sola» (Fuertes, 2017: 21), el cual consigue darle la vuelta al insulto, reivindicado la locura que diferencia al yo del resto de la sociedad:

Hay quien dice que estoy como una cabra,

¹⁰ Campos (2016: 37-38) recuerda que se incluían «entre los sujetos peligrosos y anormales a los enemigos políticos, convirtiendo en política de estado la tendencia histórica de la psiquiatría y la criminología de patologizar los movimientos políticos contrarios al orden».

lo dicen, lo repiten, ya lo creo,
pero soy una cabra muy extraña
que lleva una medalla y siete cuernos.
¡Cabra! En vez de mala leche yo soy llanto.
¡Cabra! Por lo más peligroso me paseo.
¡Cabra! Me llevo bien con alimañas todas.
¡Cabra! Escribo en los tebeos.
Vivo sola. Cabra sola
—que no quise cabrito en compañía—,
cuando subo a lo alto de ese valle
siempre encuentro un lirio de alegría.
Y vivo por mi cuenta, cabra sola,
que yo a ningún rebaño pertenezco.
Si sufrir es estar como una cabra,
entonces sí lo estoy, no dudar de ello.

El poema se construye a partir de la expresión «estar como una cabra» y de la animalización del yo poético, en una inversión del insulto que conduce a su reapropiación. En palabras de Moreno (2004: 306) «es precisamente esta actitud de aceptación [...] lo que otorga a la poeta la libertad que desea [...], convierte la locura en una virtud». Esta inversión del insulto recuerda al mismo fenómeno que se operó en inglés con la palabra *queer*, que pasó de insulto a autodenominación de todo un colectivo. Bajo la bandera del nombre *cabra* la poeta reúne a todas aquellas personas independientes, diferentes, disidentes, por lo que podría incluso sugerirse una interpretación del poema como una reivindicación de una orientación sexual diferente.

Esta subversiva reivindicación de la diferencia no solo aparece en su obra para adultos sino que, de nuevo, podemos hallar posiciones similares en su poesía infantil. Es el caso del poema «No estoy chiflada» (Fuentes, 2008: 77-81) cuyo título permite relacionarlo directamente con «Cabra sola» por la temática y por el uso del yo. En este poema infantil, de tono más ligero, el yo juega con la polisemia del verbo *chiflar*. Consta de cuatro estrofas que retoman la misma estructura. Pongamos de ejemplo la segunda:

Me gusta la lluvia,
la nevada;
me gusta el bosque,
el duende, el hada.
Me chifla todo,
estoy chiflada.

Lo interesante del polisíndeton es la inclusión en las estrofas segunda y tercera de uno o varios elementos fantásticos que rompen con la normalidad de la enumeración: duendes, hadas y gamusinos se mezclan con sustantivos mayoritariamente pertenecientes al campo léxico de la naturaleza, rompiendo así la aparente normalidad del poema. Al final de cada estrofa, el yo declara estar «chiflada», a excepción del verso de conclusión en el que afirma precisamente lo contrario. Por un lado, esta

incoherencia (que recuerda al comentario del censor citado previamente) acompaña el juego loco del yo y refuerza la ruptura entre lo normal y lo anormal que se introduce mediante la enumeración; por otro lado, esta negación podría interpretarse como una inversión del paradigma, una forma de reivindicar que la incoherencia y la extravagancia son normales. En este sentido, tanto «Cabra sola» como «No estoy chiflada» contribuyen a la reivindicación de las diferencias desarrollando el tema de la locura.

Entre las personas que el discurso franquista relacionaba con la locura y la delincuencia se encontraban los y las homosexuales¹¹, personas que aparecen en la obra de Fuertes y con los que suele identificarse el sujeto poético. A continuación, analizaremos de qué manera se reflejan las disidencias sexuales en su obra.

En «Mendigos en el Sena» (Fuertes, 2017: 55), Fuertes visibiliza a un grupo de mendigos marginados:

Hay muchos.
Van despacio.
Cojean.
Comen pan mojado en el Sena.
Se afeitan si jabón mirándose allí mismo.
Los hay de todas las edades.
La mayor parte del día están echados,
fuman, fuman mucho
y ni siquiera tienen ideas de izquierdas.
Llegamos a lo más sorprendente,
también hay mendigas.

Para Castro (2014: 57), se trata de un poema en el que «Gloria Fuertes [...] juega con el lenguaje cifrado del orden franquista para defender su derecho a ser diferente, y así dejar constancia de su existencia y dar visibilidad a la lesbiana». Según este análisis, el nombre *mendigos* sería un eufemismo (Castro, 2014: 56) de homosexual procedente de la Ley de Vagos y Maleantes¹², que penalizó oficialmente la homosexualidad a partir de 1954. Con esta ley se equiparaba a los homosexuales con delincuentes entre los que se mencionaba a los «mendigos profesionales»¹³. Es decir, el uso de *mendigos* sería una referencia velada a los homosexuales cuya clave se halla en dicha ley.

Una vez instaurada la relación entre mendigos y homosexualidad, podemos vislumbrar otras referencias en el poema que refuerzan esta interpretación. Por un lado, el verso «y ni siquiera tienen ideas de izquierdas», que nos invita a entender, como sugiere Castro (2014: 56) que estos mendigos no fueron apartados de la sociedad por sus convicciones políticas, como fue el caso de tantos hombres y mujeres durante la

¹¹ Gahete Muñoz (2021: 193) afirma que «el discurso médico fue variando desde su concepción del homosexual como delincuente, a ser considerado, por la mayoría, como un enfermo».

¹² Ley de 15 de julio de 1954 por la que se modifican los artículos 2º y 6º de la Ley de Vagos y Maleantes, de 4 de agosto de 1933. Disponible en: <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1954/198/A04862-04862.pdf>

¹³ *Ibid.*

represión que se llevó a cabo en la posguerra, sino que se trata de otro tipo de delito que no se nombra directamente en el poema. Por otro lado, en el tercer verso la voz poética nos dice que estos hombres «cojean». El uso de este verbo posee, a nuestro juicio, una connotación relacionada con la homosexualidad, concretamente con la expresión «palomo cojo».

Si bien esta expresión no está registrada en los diccionarios de referencia (ni en el diccionario de la Real Academia Española ni en nuestra edición del María Moliner hemos hallado referencias), sí que podemos encontrarla en diccionarios online realizados por miembros del colectivo LGBTQ+ accesibles en Internet. Es el caso del *Diccionario gay*, un proyecto elaborado por el colectivo Moscas de colores, que nos proporciona la definición¹⁴ siguiente: «*palomo* es argot de hombre homosexual o afeminado, así como Palomar [*sic*] era cómo [*sic*] se llamaba el lugar de la cárcel destinado a los homosexuales¹⁵».

Finalmente, el verso que cierra el poema es, para Castro (2014: 56), la clave de la interpretación, pues el uso del femenino «mendigas», se relacionaría con las lesbianas por el «tono irónico [...] que reafirma la presencia de un grupo que ha sido sistemáticamente borrado del discurso de la autoridad, en este caso franquista». Por lo tanto, en este poema, que consiguió sortear el obstáculo de la censura, la voz poética se solidariza con los homosexuales, colectivo que se encontraba en los márgenes de la sociedad española. No es el único.

En «Yo en un monte de olivos» (Fuentes, 2017: 254) la voz poética, en una suerte de comparación con la figura crística, describe el agotamiento que le produce el proceso de escritura. Dicho agotamiento se explicaría por los numerosos actos incomprensibles e injustos que presencia el yo y que se traducen en expresiones oximorónicas (por ejemplo, «analfabetos con ayuda de cámara», «viudas con marido», «niños crueles»). En los tres versos que cierran el poema, unas voces hostiles al yo y que no entienden su cansancio la interpelan, manifestando la ausencia de consideración del yo-poeta en la sociedad en la que vive:

—Ahí va Gloria la vaga.
—Ahí va la loca de los versos, dicen,
la que nunca hace nada.

Es más, se la tacha de «loca de los versos», algo que remite al análisis que hemos efectuado anteriormente de los vínculos entre disidencia y locura, con el matiz, en este caso, del estigma que debían soportar las mujeres escritoras¹⁶.

Por otro lado, llama la atención la inclusión del sustantivo *vaga* por la posible connotación de este. De hecho, es el sustantivo que aparece en

¹⁴ Moscas de colores, «Palomo», *Diccionario gay*. Disponible en: <https://www.moscasdeclores.com/es/diccionario-gay/espanol/palomo/> [consultado el 16/05/2024].

¹⁵ Según la Ley de Vagos y Maleantes, los homosexuales debían separarse del resto de la sociedad, incluso en los centros destinados a la detención.

¹⁶ Esta asociación entre locura y mujeres creadoras ha sido estudiada por Gilbert y Gubar (1984).

la denominación de la ya citada Ley de Vagos y Maleantes. Por lo tanto, el uso del término *vaga* podría aducir aquí no solo a la situación de la poeta, sino a la homosexualidad del yo-poeta, siendo considerado dicho sustantivo como un eufemismo de *homosexual*. El yo-poeta es marginado por la sociedad porque rechaza el modelo femenino de su tiempo al escribir poesía y, quizá también, por ser lesbiana.

De la misma forma que podemos encontrar disidencias de género en su obra infantil, debemos preguntarnos si la homosexualidad aparece en esta vertiente de la obra de Fuertes. No hemos encontrado ejemplos claros que se brinden a dicha interpretación (al menos en las antologías consultadas). Se podría postular, sin embargo, que la razón de esta ausencia se debe a una autocensura más importante de la poeta en lo que atañía a la homosexualidad, probablemente en un intento de protegerse de la homofobia de la sociedad española. De hecho, Vicente Molina Foix (1998) cuenta en un artículo publicado después de la muerte de Fuertes que la poeta le pidió no publicar una anécdota en la que se revelaba su lesbianismo, alegando el impacto negativo que esta declaración podría tener en la venta de sus libros infantiles:

Le pregunté: «¿Puedo contar esto, Gloria?». «No. Ahora no. Yo vivo de mis libros infantiles, y estas cosas podrían asustar a los padres, que son los que los compran». Naturalmente, respeté su deseo.

Si tenemos en cuenta estas reflexiones de la poeta, entendemos la ausencia de esta temática en su obra infantil en un contexto homófobo en el que, según Molina Foix (1998) «la tentación de meter al homosexual en el saco de los pederastas psicópatas y agresivos es muy fuerte para la sociedad».

La poesía de Gloria Fuertes es irreverente, franca y subversiva, a su imagen y semejanza. La poeta no se guardó nunca de denunciar las injusticias que sufrían los más débiles. Sus poemas permitieron dar voz a las marginadas y a los marginados de la sociedad franquista: prostitutas, homosexuales, «mentes enfermas» o, simplemente, mujeres desobedientes que no toleraban su relegación a un nivel inferior al del hombre. En definitiva, escribió desde la disidencia para «gritar a los sordos, hacer hablar a los mudos», en sus propias palabras (Fuertes, 2017: 30). Su mensaje es límpido, como su lenguaje, «directo-comunicativo», afirmaba (Fuertes, 2017: 30). Consiguió acuñar un estilo propio que le valió a la vez el rechazo y la aceptación del público, pues durante su vida algunos «adultos» la consideraron una poeta inferior, poco seria, mientras que los niños y niñas la adoraron. Llama la atención una recepción tan opuesta de su obra, tanto más cuanto que, como hemos intentado demostrar, los puntos comunes son numerosos. Tan solo el estudio de una pequeña selección de poemas infantiles muestra que el carácter subversivo de su poesía aparece también en las composiciones destinadas a los niños a través del cuestionamiento de los roles de género y la reivindicación de la diferencia en una sociedad en la que disidir era peligroso. Estas conclusiones nos invitan a reflexionar sobre la pertinencia de separar

sistemáticamente su obra en dos vertientes y la necesidad de pensarla como un *continuum*.

Referencias bibliográficas

- BUTLER, Judith. *El género en disputa*. Barcelona: PAIDÓS, 2007.
- CAMPOS, Ricardo. "La construcción psiquiátrica del sujeto peligroso y la Ley de Vagos y Maleantes en la España franquista (1939-1970)". *Culturas Psi*, n.º 7 (2016): 9-44.
- CASTRO, Elena. *Poesía lesbiana queer*. Barcelona: ICARIA, 2014.
- FUERTES, Gloria. *Versos fritos*. Madrid: SUSAETA, 2008.
- . *Los mejores versos de Gloria Fuertes*. Madrid: SUSAETA, 2009.
- . *Obras incompletas*. Madrid: CÁTEDRA, 2017.
- GAHETE MUÑOZ, Soraya. "Ser homosexual durante el franquismo. Su rastro en los expedientes del Juzgado Especial de Madrid para la aplicación de la Ley de Vagos y Maleantes (1954-1956)". *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 43 (2021): 185-200.
- GILBERT, Sandra y GUBAR, Susan. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven y Londres: YALE UNIVERSITY PRESS, 1984.
- GONZÁLEZ DURO, Enrique. *Los psiquiatras de Franco*. Barcelona: PENÍNSULA, 2010.
- MAKRIS, Mary. "Transcending Boundaries: Gloria Fuertes's Poetry for Children and/or Adults". En *In Her Words: Critical Studies on Gloria Fuertes*, editado por Margaret Helen Persin, 221-241. Lewisburg: BUCKNELL UNIVERSITY PRESS, 2011.
- MOLINA FOIX, Vicente. "Gloria y los santos inocentes". *El País*, 8 de diciembre de 1998.
- MORENO, María Paz. "Gloria Fuertes y la superación del estereotipo de la escritora loca". En *Españolas del siglo XX promotoras de la cultura*, editado por María José Jiménez Tomé e Isabel Gallego Rodríguez, 286-312. Málaga: CENTRO DE EDICIONES DE LA DIPUTACIÓN DE MÁLAGA, 2004.
- OSBORNE, Raquel, ed. *Mujeres bajo sospecha: memoria y sexualidad, 1930-1980*. Madrid: FUNDAMENTOS, 2012.
- QUANCE, Roberta. "Hago versos, señores". En *Breve historia feminista de la literatura española*, editado por Iris Zavala, 5: 185-210. Barcelona: ANTHROPOS, 1998.
- VILA-BELDA, Reyes. *Gloria Fuertes: poesía contra el silencio*. Madrid y Frankfurt: IBEROAMERICANA VERVUERT, 2017a.
- . "La contradictoria recepción de la poesía de Gloria Fuertes". *Prosemas* n.º 3 (2017b): 43-66.