

Cómo citar este trabajo: Gómez Vegas, Miriam (2025). Intertextualidad y humor como fundamentos de la poesía queer de Gloria Fuertes. *Revista del Laboratorio Iberoamericano para el Estudio Sociohistórico de las Sexualidades*, 14. 1–20: <https://doi.org/10.46661/relies.11852>

Intertextualidad y humor como fundamentos de la poesía queer de Gloria Fuertes

Intertextuality and humour as the foundations of Gloria Fuertes' queer
poetry

Míriam Gómez Vegas

Universitat de les Illes Balears

miriam.gomez@uib.es

ORCID 0000-0002-5171-1975

Academia.edu: <https://uib-es.academia.edu/M%C3%ADriamVegas>

Resumen

El presente artículo examina la intertextualidad como uno de los componentes fundamentales de la poesía para adultos de la escritora madrileña Gloria Fuertes (1917-1998), vinculada a algunas de sus principales estrategias y manifestaciones, a saber: el humor, la religiosidad, la voluntad comunicativa, lo carnavalesco o el fracaso. En el imaginario poético de esta autora queer cohabitan un cristianismo tamizado por la cultura popular, personajes marginados, un intenso y particular empleo del humor y la parodia y un abundante y variado paisaje afectivo. Esta cohabitación de discursos, subjetividades y textos fruto de una intensa intertextualidad da lugar a imaginarios y lenguajes poéticos inevitablemente heterodoxos en su producción literaria. En este sentido, este trabajo propone un acercamiento a la poesía de Fuertes entendiendo la cualidad compleja y contradictoria de su espiritualidad, su humor y su representación de identidades disidentes como intertextos de su obra. Como argumentaré a través de los distintos apartados, por radicalmente contestataria, dialógica y resistente a las clasificaciones canónicas rígidas, la de esta autora constituye una poética queer.

Palabras clave: Gloria Fuertes, poesía española del siglo XX, intertextualidad, humor, poesía queer

Abstract

This article examines intertextuality as one of the fundamental components of the adult poetry of the Madrid-born writer Gloria Fuertes (1917-1998), as well as its main strategies and manifestations: humour, religiosity, a will to communicate, the carnivalesque and failure. In the poetic imagery of this queer author, a form of Christianity filtered through popular culture coexists with marginalised characters, an intense and distinctive use of humour and parody, and an abundant and varied affective landscape. This convergence of discourses, subjectivities and texts, the result of an intense intertextuality, produces poetic imaginaries and expressive forms that are inevitably heterodox in her literary production. In this sense, this paper proposes an approach to Fuertes' poetry by understanding the complex and contradictory quality of her spirituality, her humour and her representation of dissident identities as intertextual elements. As I will argue throughout the different sections, Fuertes' poetry, being radically contestatory, dialogic and resistant to rigid canonical classifications, constitutes queer poetry.

Keywords: Gloria Fuertes, 20th-century Spanish poetry, intertextuality, humour, queer poetry

1 Introducción

En su estudio introductorio al volumen *Ellas tienen la palabra: Dos décadas de poesía española*, Noni Benegas da cuenta de que, mientras los poetas de la segunda mitad del siglo XX habían visto reconocido su magisterio al ser unificados bajo rótulos de generaciones, grupos y movimientos bien caracterizados, las poetas de aquellos años habían sido excluidas del retrato de familia oficial y su genealogía exclusivamente masculina (Benegas, 1997:18). Como consecuencia de esta circunstancia, repetida a lo largo del tiempo y el espacio, se producen fenómenos como el que acuña Brené Brown con el término “cicatrices de la creatividad” y que Gloria Fortún recoge en su capítulo del volumen colectivo *Gloria. La poeta de los amores prohibidos*. Estas cicatrices de la creatividad son el resultado de que las mujeres —y por extensión, las identidades sexo-genéricas disidentes— afronten su carrera creativa sin modelos previos, de que lo hagan sabiendo que sus experiencias son percibidas como marginales, e incluso, que resulten marginadas o juzgadas por su búsqueda de agencia creativa (Fortún, 2024:56). Con este concepto, la conciencia de herida colectiva que ya abordan autoras como bell hooks a propósito de la búsqueda femenina del amor en el contexto de misoginia estructural (2023) se examina en el ámbito de las prácticas artísticas de las mujeres para tomar conciencia de sus particulares circunstancias de creación y recepción —particulares por su condición a menudo subalterna, en tanto mujeres de clase trabajadora, pero también porque la exclusión de la tradicional unificación en grupos, generaciones y canon que señalaba Benegas ha favorecido históricamente la falta de redes de apoyo y colaboración entre ellas¹—. Como continúa Fortún al hilo de dicho concepto, “[t]odo eso ha dejado huella en nuestro ADN creativo y solo podemos sanarlo en comunidad. Gloria Fuertes escribe sobre su vida porque así se crea a sí misma y consigue ser libre” (2024a:56).

Así, como señala Brenda Logan Cappuccio, la atención crítica que ha recibido la poesía para adultos de Gloria Fuertes desde sus inicios hasta la década de los setenta supone “contemplar su variedad de juicio, que abarca desde la indiferencia al menosprecio y desde un disfrute algo perplejo hasta la plena admiración” (1993:90). Por su parte, Reyes Vila-Belda (2017a:62) y María Payeras Grau (2009:96) han señalado el cuestionamiento y escasa repercusión que el ámbito académico ha brindado a esta autora en las últimas décadas. Aunque no me detendré en señalar los casos de indiferencia y menosprecio crítico ni académico, resulta relevante apuntar el cambio significativo de esta deriva, especialmente a raíz del año 2017, momento en el que se llevaron a cabo diversas conmemoraciones académicas y culturales con motivo de la celebración del centenario del nacimiento de Fuertes². Prueba de ello es la aparición de antologías y recopilaciones como las varias publicadas por la editorial Blackie Books (2017a, 2017b, 2023, 2024), *Me crece la barba. Poemas para mayores y menores* de Reservoir Books (2017c) o *Geografía humana y otros poemas*, de Nórdica (2017d), entre otros ejemplos. En materia de estudios críticos, es necesario destacar el dossier monográfico de la revista *Prosemas. Revista de Estudios poéticos* dedicado a esta autora,

¹ Por esta razón, Gloria Fuertes, junto a Adelaida Las Santas y María Dolores de Pablos, organiza la tertulia “Versos con faldas” en los años 50, a fin de que mujeres poetas pudieran reunirse para leer y comentar sus poemas y crear comunidad. Para saber más al respecto, véase la ya citada obra de Reyes Vila-Belda (2017a:172).

² No deja de ser significativa la reciente viralidad de contenidos breves que se han difundido en las plataformas *Instagram* y *Tik Tok*. Se trata de *reels* o *tik toks* con diversas imágenes tras las que, en la mayoría de casos, se reproduce el audio original de Gloria Fuertes recitando poemas de amor en sus apariciones televisivas. Uno de los casos más paradigmáticos de viralidad es el del titulado “Pienso mesa y digo silla”, publicado originalmente en 1958 y recogido posteriormente en la antología *Obras incompletas*, editada por la propia Fuertes (1983:133). A continuación, dos ejemplos representativos de este fenómeno: <https://www.instagram.com/reel/DDUV64DO9CE/?igsh=MXdpNWF3YTdqYWsyNw==> y <https://www.tiktok.com/@natrecords/video/7425381424716369185>. Accedidos el 20 de febrero de 2025.

que citaré en las siguientes páginas, así como los diversos trabajos a los que acudo a lo largo del presente artículo. De algún modo, la escritora Luna Miguel constata también este cambio de valoración de la obra de esta poeta cuando afirma: “Vale la pena recalcarlo: contra todo pronóstico, ella es, hoy en día, una de las afortunadas, algo que tiene que ver con el trabajo incesante de quienes la recuerdan sinceramente y por lo que fue, sin desmerecer, ni apropiarse de su obra” (Miguel, 2024:34).

En el presente artículo expondré por qué, a partir de la vida de su propia autora, pero más allá de ella, la poesía de Gloria Fuertes puede considerarse una poesía queer. Más allá de la posible inscripción de esa “herida de la creatividad” en la producción de esta autora, y quizá en parte, debido a ella, existe en su escritura una voluntad explícita de originalidad, autenticidad y resistencia ante normas y estructuras constrictoras e injustas: “Ahora una minoría vendrá a catalogarme, a ‘etiquetarme’ o a encasillarme literaria o sociológicamente. La etiqueta se me desprenderá con el sudor de mis versos, y si me encasillan, me escapo” (Fuertes, 1983:33). Como propondré en el tercer apartado de este trabajo, el adjetivo “queer”, lejos de “encasillarla”, consigue más bien “desencasillarla”, pues da cuenta de la acusada singularidad de su propuesta literaria: “Creo que a Gloria Fuertes la describían como ‘poeta de los niños’ (que lo era) por no hablar de ella como ‘poeta de las lesbianas’ [...]. Poeta de las niñas, de los niños, de las lesbianas, de la gente rara, pobre, noctámbula, incomprensida, solitaria, enamorada, triste y disidente” (Fortún, 2024:50). La poética de Fuertes es queer porque es voluntariamente heterodoxa: lleva a cabo constantes ejercicios de crítica social, parodia y desmitificación de temas tabú, siempre con una marcada pulsión lúdica e incluso, antipoética.

Como argumentaré en el segundo apartado, el componente heterodoxo o queer de la poética de Gloria Fuertes reside en su intenso ejercicio con el lenguaje, si bien no en el sentido habitual de esta expresión, puesto que este se caracteriza por el registro coloquial, ligero, oral y muy vinculado a textos e imaginarios de la cultura popular. Como digo, esta autora pone en marcha su poética heterodoxa a partir de un intenso ejercicio con el lenguaje, que descansa principalmente en la acusada intertextualidad que encontramos a lo largo de su producción poética para adultos. Estrechamente vinculada al humor, en tanto que dialógica y destinada a romper el horizonte de expectativas, y a la religiosidad, en tanto que paródica, tierna y desmitificadora, la intertextualidad empleada por esta poeta es clave en la condición queer de su poesía y su visión del mundo. Si, como veremos más adelante, la intertextualidad implica ambigüedad y desestabilización, Fuertes aprovecha estas facultades para orillar hallazgos poéticos y con ellos, políticos: “[...] para poder transmitir los problemas del mundo moderno, Gloria Fuertes crea juegos intertextuales que dan lugar a múltiples tensiones, destruyen las visiones convencionales y producen nuevas formas de expresión (Debicki, 1986:148). En este sentido, el humor, lo carnavalesco y un tratamiento paródico y desmitificador de Dios y de la muerte funcionan como manifestaciones de intertextualidad en la poesía queer de esta poeta madrileña.

Aunque la nómina de poemas analizados es breve debido a que he optado por dar cuenta de la bibliografía teórico-crítica que ha estudiado estos asuntos en la obra de Fuertes y tratar de articular, en consecuencia, un discurso elaborado al respecto, los poemas mencionados proceden de tres de los libros principales de la autora —el primero por ser una profusa antología de las obras de la primera mitad de su vida; el segundo, por su generosa extensión y porque podría relacionarse con un momento de madurez vital y poética; el tercero, por su riqueza poética y su puntual pero valiosa representación de personajes queer y marginales, algo que ya había sucedido en libros anteriores—, a saber: *Obras incompletas* (1983 [1975]), *Historia de Gloria. Amor, humor y desamor* (1981 [1980]) y *Mujer de verso en pecho* (2016 [1995]). La bibliografía secundaria está centrada en los asuntos de la intertextualidad, el humor y la religiosidad en la poesía para adultos de Gloria Fuertes.

2 Humor y religiosidad y otros intertextos en la poesía para adultos de Gloria Fuertes

Ante una obra poética basada en la musicalidad, lo lúdico, la ambigüedad y una voluntad radicalmente crítica y comunicativa, resulta productivo revisar las premisas de la noción de intertextualidad para poder constatar el alcance y caracterizaciones en la misma. Como sabemos, Julia Kristeva propone este término en 1967 a partir de los postulados de Mijaíl Bajtín, quien a la hora de clasificar las categorías de las palabras del relato novelesco había identificado la palabra directa, la objetal y un tercer tipo: una en la que el autor habría utilizado “la palabra de otro para poner en ella un sentido nuevo, al mismo tiempo que conserva el sentido que ya tenía la palabra” (Kristeva, 1981:201)³. Se trata de la palabra ambivalente, una que adquiere dos significaciones y que es el resultado de la junción de dos sistemas de signos que provocan una relativización del texto. Esta palabra se opondría a la imitación, que tomaría lo imitado repitiéndolo, apropiándose sin problematizarlo. En cambio, las palabras ambivalentes se caracterizan porque “el autor explota el habla de otro, sin topar con su pensamiento, para sus propios fines; sigue su dirección al mismo tiempo que la hace relativa” (Kristeva, 1981:201). Como veremos más adelante, esta indeterminación y ambivalencia verbal no solo se relaciona con lo carnavalesco, como Kristeva señala y como expondré en el apartado dedicado a la poética queer de Fuertes, sino también con los mecanismos del humor, la parodia y la desmitificación que también abordó Bajtín y que, como vengo anunciando, resultan claves en la poesía para adultos de Gloria Fuertes.

Como decía, Kristeva parte de la propuesta de Bajtín de que toda escritura es un cruce de textos en los que se producen procesos de polifonía, diálogo y ambivalencia para perfilar estas categorías inicialmente desdibujadas y llevar estas ideas un paso más allá: “[t]odo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee, al menos, como *doble*”⁴ (Kristeva, 1981:190). Poco después, en 1973, Roland Barthes en su “Texto (teoría del)” reproduciría este concepto, dando cuenta de nuevo del carácter dialógico, heterogéneo y ambivalente del texto:

[...] [T]odo texto es un intertexto; otros textos están presentes en él, en niveles variables, con formas más o menos reconocibles; los textos de una cultura anterior y los de la cultura circundante; todo texto es un tejido nuevo de citas pasadas. Pasan al interior del texto, redistribuidos en él, trozos de códigos, fórmulas, modelos rítmicos, fragmentos de lenguajes sociales, etc., pues siempre hay lenguaje antes del texto y a su alrededor (Barthes, 2002:146).

En su libro *Poesía del conocimiento: La generación española de 1956-1971*, Andrew Debicki incluye a Fuertes como la única mujer poeta entre una nómina conformada por nueve autores más. Aunque puede resultar, en principio, llamativa la selección de esta autora de poesía a menudo catalogada como social y radicalmente comprometida con la denuncia social y la comunicación, lo cierto es que si bien lo anterior es constatable, también lo es, como apuntaba al inicio de este trabajo, su intenso

³ Kristeva publica esta aportación por vez primera en su artículo “Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman” en la revista *Critique* en 1967, como vemos, inicialmente aplicado al género de la novela, aunque posteriormente retomado por ella misma y otros autores y, en consecuencia, ensanchado en su alcance y aplicaciones. Se incluyó, menos centrado en las propuestas de Bajtín, en un volumen de 1969 que puede encontrarse editado y traducido al español en el volumen *Sèmeiotikè. Semiótica* que he citado aquí. Para revisar más detalladamente los orígenes de la noción de intertextualidad y su impacto en las escuelas de crítica literaria de su momento, puede consultarse el artículo “Sobre el concepto de intertextualidad: teoría y práctica” de Sultana Wahnón (2022).

⁴ Las cursivas son del texto de Kristeva.

ejercicio —aunque heterodoxo— con el lenguaje⁵. Es decir, si bien la propia Fuertes relaciona su poética con una “obsesión de comunicación” y explicaba que para ella era necesario “obtener comunión-comunicación con el lector u oyente para conseguir conmover y sorprender” y que “[q]uería comunicar el fondo, no [le] importaba la forma, tenía prisa” (Fuertes, 1983:29;30;28), también reivindica el componente más experimental y vanguardista de su poética: “Fui surrealista, sin haber leído a ningún surrealista; después, aposté, ‘postista’ —la única mujer que pertenecía al efímero grupo de Carlos Edmundo de Ory, Chicharro y Sarnesi” (Fuertes, 1983:27). Como vengo apuntando, la poesía queer de Gloria Fuertes lo es porque su marcada ambivalencia, originalidad y heterogeneidad no solo funcionan como parte de procedimientos intertextuales puestos en marcha en sus versos, sino que forman parte de su misma poética: “Aunque [...] leí y leo poetas, a mí no hay quien me influya, así que, como en 1934, sigo siendo huérfana e independiente” (Fuertes, 1983:29).

Precisamente por la relevancia de la intertextualidad en la obra de Gloria Fuertes, Debicki titula dicho capítulo “Intertextualidad e inversión de expectativas”, y es que, como señala, sus poemas abordan temas significativos de la vida humana o de motivos poéticos convencionales haciendo uso de un lenguaje que juega a ser inadecuado —por ende, ambivalente— mediante expresiones populares, eslogans comerciales o referencias a sucesos triviales. Si todo texto es un intertexto, los poemas de Fuertes ponen en práctica intensa y deliberadamente esta cualidad en pos de su particular propuesta poética a través del humor y el extrañamiento, o lo que es lo mismo, una ruptura del horizonte de expectativas: “este lenguaje inapropiado introduce, por así decir, un ‘texto’ nuevo y diferente, que choca con el que el lector pudiera esperar a la luz del tema tratado. [...] El concepto de intertextualidad [...] funcion[a] para modificar las expectativas del lector implícito y para producir nuevos significados” (1987:141;142). Un buen ejemplo de ello es el breve poema titulado “Ficha ingreso Hospital General”⁶ (Fuertes, 1983:135). En él, se superponen dos textos: el del marco comunicativo de un registro hospitalario y el de un poema de denuncia social. El primero implica unas expectativas burocráticas, puesto que este tipo de documentos contienen información y su registro es breve, directo y marcadamente pragmático. En este caso, la poeta aprovecha esas cualidades para producir un poema de denuncia social. La presencia de ese registro breve, directo y pragmático por un lado, la presencia de una ruptura en el horizonte de expectativas del lector debido a la yuxtaposición de dos marcos comunicativos tan distantes por otro, y, finalmente, la inclusión de detalles demasiado explícitos —y, en definitiva, poéticos— acerca de las malas condiciones de vida del paciente, dan lugar a un poema que pretende sacudir la percepción y la conciencia sociopolítica del lector a través de un ejercicio de intertextualidad. Siguiendo a Kristeva y a Barthes, Fuertes incorpora un segundo texto o marco comunicativo al poema —la ficha de hospital— para sus propios fines —poéticos, artísticos y críticos—, y lo hace siguiendo su dirección, —reproduce las diferentes casillas propias de dicho documento, así como su tono telegráfico—, al mismo tiempo que relativiza el texto, que adquiere la condición de ambivalente.

FICHA INGRESO HOSPITAL GENERAL

Nombre: Antonio Martín Cruz.

Domicilio: Vivía en una alcantarilla.

Profesión: Obrero sin trabajo.

OBSERVACIONES: Le encontraron moribundo.

⁵ Aunque apunte esta circunstancia brevemente para señalar la riqueza y heterogeneidad de la poética de Fuertes, no puedo detenerme en exponer y matizar la famosa “querella poesía del conocimiento/poesía de la comunicación”, por lo que remito a trabajos como el de Rosa Benítez Andrés (2016) para revisar el asunto y obtener una visión más contextualizada y matizada del mismo.

⁶ Publicado originalmente en el poemario *Todo asusta* (1958), Lirica Hispana: Caracas.

Padecía: Hambre.

Otro ejemplo interesante de marcada intertextualidad lo encontramos en el poema “Ciego en Granada”⁷ (Fuertes, 1983:183-184). En este caso, el ejercicio intertextual puede detectarse en varios procedimientos: la reproducción de la rima y sonoridad propia del romance, la introducción del marco comunicativo de la bendición o alabanza religiosa, la fugaz pero decisiva alusión a figuras del Nuevo Testamento y, por supuesto, de la alusión a la famosa copla del mexicano Francisco A. de Icaza, cuya autoría fue diluida en la cultura popular andaluza y española: “Dale limosna, mujer / Que no hay en la vida nada / Como la pena de ser / Ciego en Granada”⁸. La autora convoca todos estos textos en su poema para dar lugar a un poema con características habituales en sus composiciones: dotado de sonoridad, afectividad, lúdico y con un mensaje ético, en este caso, en pos de la generosidad.

CIEGO EN GRANADA

Todos somos ciegos en Granada,
tú, yo, y ese que se come su tajada;
esta noche la luna anda menguada,
pero a mí, particularmente, no me importa nada.

¡Malhaya quien solo se esmera
para ser topo de golpe o escalar por la lendrera!

¡Bendito tú,
ser luciente,
que das sal por la arena
o el azúcar por un niño.
—¡Por eso yo te doy el pimentón!—

¡Bendecido sea quien deja lo que ama por iluminar.
... aunque pueda morir Uno de Oscuridad!...
¿Qué importa si quedan once apóstoles
y no muere el Maestro?

Por su parte, el poema “La vieja pasitas y el viejo pasitos”⁹ (Fuertes, 1983:92), en un tono marcadamente más lúdico y humorístico que los anteriores, se hace eco del imaginario de la poesía y canción popular, incluso del cuento infantil, tanto por su jocoso y sencillo argumento como por su sonoridad, atravesada por el uso de endecasílabos y rima asonante encadenada. El juego de corte intertextual sobre el que se construye este poema es un recurso muy habitual en la poesía de Fuertes, esto es, el juego semántico, que, en este caso, propone que las palabras ‘pasa’ y ‘paso’ parecen la versión femenina y masculina de la misma, lo cual relaciona y personifica con una curiosa pareja de novios —ancianos, además, aprovechando que ‘pasa’ posee la connotación de ‘arrugado’ y ‘paso’ remite a una acción que una persona con dificultades de movilidad lleva a cabo con problemas—. Destaca también una alusión a Don Juan Tenorio, de nuevo un elemento literario extensamente popularizado, prototipo de hombre atractivo y mujeriego que, aplicado a un anciano, busca un choque en el horizonte de expectativas del lector y, en consecuencia, resultar divertido.

⁷ Publicado originalmente en el poemario *Poeta de Guardia* (1968), El Bardo: Barcelona.

⁸ Dicha copla se publicó en el libro *Cancionero de la vida honda y de la emoción fugitiva* en 1920 y actualmente puede consultarse en *Obras* (1980), Fondo de Cultura Económica: México D. F.

⁹ Publicado originalmente en el poemario *Aconsejo beber hilo* (1954), Arquero: Madrid.

En definitiva, se trata de un ejemplo de intertextualidad centrada en el léxico pero que participa de también de un esquema artístico con connotaciones populares y musicales.

LA VIEJA PASITAS Y EL VIEJO PASITOS

El cuerpo de la vieja era una pasa,
las manos de la vieja eran dos pasas
dos pasas, pero suaves como rasos,
—lo que andaba el viejo era dos pasos—.

Tenían casi un siglo y eran novios;
la vieja le llamaba su Tenorio.

El viejo le miraba las encías
—la muerte les miraba noche y día—.

El viejo para andar daba pasitos,
la vieja era un reuma dando gritos;
los palos retorcidos de sus dedos
movían las agujas del lanero.

Un niño cantaba: ¡Las flores de abril!
El viejo decía: Me quiero morir,
y después tosía y gruñía al fin.

Un procedimiento intertextual similar de recreación de un marco popular, musical e infantil pero en este caso mucho más declarado y concreto lo constituye el poema “‘Tengo, tengo, tengo, tú no tienes nada’ (Popular)” (Fuertes, 1981:153), que consiste en un procedimiento de apropiación y reescritura de dicha canción. En esta ocasión, si la letra popular posee un registro ligero y divertido, relacionado con la abundancia que otorga a la voz poética unos animales de los que obtiene beneficios¹⁰, Fuertes contrapone este marco y registro con un tono vinculado al pesar y a la desolación a causa de los malestares —y tan solo alguna alegría— que le trae el transcurrir cotidiano de los días de la semana. La autora, que escribe con frecuencia acerca del carácter agrídulce del amor, utiliza dicha premisa como símbolo de lo agrídulce de la cotidianidad y de la vida misma a través de una discreta personificación.

“TENGO, TENGO, TENGO, TÚ NO TIENES NADA” (Popular)

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

Tengo, tengo, tengo,
yo no tengo nada.

Aunque dada la relevancia, diversidad y profusión de la presencia de la intertextualidad en la obra poética para adultos de Gloria Fuertes podría seleccionarse una larga nómina de poemas para analizar, lo cierto es que algunos como los anteriores dan cuenta de ciertas formas de la misma que

¹⁰ Puede consultarse la letra de la canción en el siguiente enlace: <https://www.chiquipedia.com/canciones-infantiles/tengo-tengo-tengo/>. Accedido el 20 de febrero de 2025.

enumera Debicki en su estudio: “en ocasiones, el segundo texto aparece como un símbolo que el poeta aplica al nivel literal, en otros como una alusión literaria específica y en otros más como una palabra aislada que introduce una forma de expresión distinta, y aun en otros como todo un sistema (o código) de palabras y expresiones que evoca una realidad distinta” (1987:142). Por su parte, otros autores y autoras se detienen en el componente intertextual de la poesía de Fuertes, aun cuando su análisis esté centrado en temas de su poesía tales como la muerte, Dios, o el humor.

Tal es el caso de la ya mencionada Reyes Vila-Belda, quien en su artículo “Construcción imaginaria de la muerte en la poesía de Gloria Fuertes” identifica la ironía, el humor y la intertextualidad como los recursos textuales fundamentales de la obra de Gloria Fuertes, con los que, en el caso del tema de la muerte, consigue ofrecer un nuevo tratamiento de un tema clásico y esbozar un gesto de resistencia cultural y política (2006:35). Como expone esta autora, “Fuertes emplea el intertexto como uno de los recursos que le permite vincular su poesía con la tradición poética”, algo que hemos visto ejemplificado en los poemas citados mediante las referencias bíblicas o a motivos de la cultura popular y que constituye un recurso característico de la poesía de corte social (2006:43). Señala además que Fuertes emplea la cotidianidad como intertexto, algo que sin duda puede atribuirse a sus poemas de cualquier tono y tema, pero que Vila-Belda afirma a propósito de la conjunción intertextual que resulta al combinar motivos clásicos mortuorios con objetos perfectamente cotidianos (2006:44).

Con todo, resulta importante subrayar que los procedimientos intertextuales de la poesía de Fuertes que recuperan temas clásicos o asimilan la cultura o tradición populares, lejos de esbozar un gesto nostálgico o reivindicar una vuelta al pasado, son los que hacen posible, como planteo en el presente trabajo, su condición de poesía heterodoxa y poesía queer. Esto se debe, en primer lugar, a que renovar temas tradicionales o tabú y hacerlos accesibles a la realidad mayoritaria del siglo XX supone un ejercicio voluntario de apertura de este género “a otras clases sociales, logrando transgredir las fronteras de la poesía como género elitista”, pues “[e]s una preocupación que comparte con otros poetas de la poesía social, con Celaya, Otero y Figueroa, entre otros” (2006:44), y en segundo lugar, algo que ya venimos señalando de la mano de varios autores: “Por medio de los intertextos, la poeta [...] abre horizontes y plantea nuevas preocupaciones al lector. De este modo, [...] propone nuevas alternativas que atentan contra las impuestas por el rígido sistema social” (2006:43). Así, la polifonía, la ambivalencia o la ruptura del horizonte de expectativas funcionan como lo que son: elementos con un potencial destabilizador en el plano lingüístico, pero también en el de la visión del mundo y sus estructuras. Ahondaré más en este asunto a propósito de lo carnavalesco en el siguiente apartado. Por ahora, menciono algunos poemas relevantes que ponen la intertextualidad al servicio de la denuncia social y la desacralización de la muerte, a saber: “Qué facha de fecha” (1981:66); “A la muerte” (1983:143), poema que combina, con ironía y pesar, el marco comunicativo de la definición y el de la interpelación directa de una carta; o “Los muertos”¹¹, que se apropia de expresiones populares como en los versos “nos caemos sin caernos / —es un caer—”¹² y menciona

¹¹ Los dos últimos publicados originalmente en el poemario *Ni tiro, ni veneno, ni navaja* (1965), El Bardo: Barcelona.

¹² Evidentemente, resuena la expresión popular “es un decir”, que expresa que algo que se ha dicho, o bien es una suposición, o bien constituye un uso metafórico del lenguaje. Llama la atención que César Vallejo también emplease esta expresión como intertexto en uno de sus poemas, aunque desconozco si este ejercicio intertextual es a su vez un intertexto añadido en el poema de Fuertes. *España, aparta de mí este cáliz* (2012 [1939]:61), Árdora: Madrid. Para saber más acerca del empleo recurrente de la frase hecha por parte de la poesía social, véase el artículo “Las expresiones fijas en la última Poesía de Gloria Fuertes” de Lidio Jesús Fernández Rodríguez (1999).

con humor elementos del imaginario cristiano: “tiene que haber un Juicio / o una Rifa Final de alguna cosa” (1983:150).

Como puede observarse a la luz de los usos de la intertextualidad que los mencionados trabajos dedicados a ello caracterizan en la poesía para adultos de Gloria Fuertes, así como de los breves análisis de poemas que he realizado hasta ahora, esa polifonía, ambivalencia, ruptura del horizonte de expectativas, reapropiación de la tradición y la cultura popular —en suma, esa intertextualidad— descansan fundamentalmente sobre dos elementos, que se encuentran, además, entrelazados: me refiero al humor y a la religiosidad en la poesía de esta autora. En su tesis doctoral dedicada al humor en su poesía, María Pilar Monje, quien también aborda el asunto de la intertextualidad, observa que uno de los procedimientos más interesantes que vehiculan el humor en la poesía de Fuertes es el de la transgresión de la coherencia y los valores axiológico y morales —asunto al que ya apuntaba Debicki (1987:141)— e identifica cinco objetivos por los cuales lo lleva a cabo. En primer lugar, la autora buscaría hacer una crítica sociopolítica; en segundo lugar, ensalzar valores éticos contestatarios y el hecho de la transgresión y la heterodoxia en sí mismas; en tercer lugar, como ya hemos visto, para desmitificar temas clásicos y tabú, como Dios, la religión, la norma o la propia poesía; en cuarto, y ligada con la anterior, para relativizar realidades inamovibles como la muerte o el dolor; y por último, para desafiar la noción de verosimilitud en pos del juego, la diversión y el placer (Monje, 2007:451). Ejemplos de ello, respectivamente, son los poemas “Hospital-asilo Ancianos Pobres”¹³ (1983:257), “Contra la atómica” (1981:73), “El dramaturgo”¹⁴ (1983:208), “Si la realidad es gris” (1981:159) y “Números comparados”¹⁵ (1983:85).

Según Verónica Leuci, el humor es una verdadera cosmovisión y una pulsión recurrente en la obra de esta poeta madrileña que, como ella misma nos explicaba, estuvo vinculada a corrientes vanguardistas como el postismo. Como ya hemos apuntado al respecto de la intertextualidad, el humor “implica al lector en una visión diferente del mundo” (Debicki:140), y constituye un elemento de ambigüedad y subversión capaz de eludir la oscuridad expresiva y la censura y de ofrecer nuevas perspectivas desenfadadas y ambivalentes del tema abordado (Leuci, 2017:21). En este sentido, el humor introduce en el poema una polifonía y una riqueza expresiva al activar al mismo tiempo significados diferentes que pueden resultar complementarios, e incluso, contradictorios. Así, según Núñez Ramos (en Leuci, 2017:24), el humor implica una construcción intersubjetiva en tanto que es necesariamente dialógico, lo cual coincide perfectamente con la propuesta poética de Gloria Fuertes:

Esta relación podrá ser de asentimiento y complicidad o, en cambio, de disentimiento, pero siempre el acto humorístico implicará la presencia de otro, o bien para que funcione como centro de la crítica y la mirada risible, o bien para que perciba la ruptura del orden predecible, las contradicciones y diferencias. La cooperación del receptor es fundamental para que la comunicación se cumpla, que la disyunción sea advertida y el orden “restaurado” [...] (Leuci, 2017:24).

El humor, como ya he apuntado, se encuentra íntimamente entrelazado con el tratamiento de Dios y de la fe en esta poesía. Aunque no todas las alusiones a esta figura son declaradamente humorísticas puesto que, como explica González Rodas en su edición de *Historia de Gloria. Amor humor y desamor*, la voz poética también atraviesa procesos de duda, de desesperanza y de

¹³ Publicado originalmente en el poemario *Cómo atar los bigotes al tigre* (1969), El Bardo: Barcelona.

¹⁴ Publicado originalmente en el poemario *Poeta de Guerdia* (1968), El Bardo: Barcelona.

¹⁵ Publicado originalmente en el poemario *Aconsejo beber hilo* (1954), Arquero: Madrid.

reproche (1981:43-44), lo cierto es que la parodia, la ironía o la desmitificación bordean siempre el acercamiento de Fuertes a esta esfera, puesto que “muchos de sus poemas [...] intentan definir un Dios más bien poco habitual” (Debicki, 1987:140). En efecto, la figura de Dios aparece profundamente humanizada, no solo en su forma, sino fundamentalmente mediante su afectividad y capacidad de establecer una relación horizontal, en este caso, con la voz poética de Fuertes. Algo similar sucede no solo con la figura divina, sino, en general, con la figura de los santos y el imaginario cristiano y católico. Prueba de ello es el poema “Ahora habla Dios” (Fuertes, 1983:255),¹⁶ en el que este toma la palabra, en lugar de encontrar el ejercicio habitual de la voz poética dirigiéndose a él. Dios se muestra como un ser necesitado del cariño y el afecto de los seres humanos, planteando incluso la posibilidad de que estos puedan haberse ofendido con él y en consecuencia, necesite ser perdonado:

AHORA HABLA DIOS

Ya no...
Ya no crees tanto en mí hijo,
por culpa de mis fallos...
Ya no crees en mí hombre,
—por culpa de tus hermanos—
que me salieron mal
—a veces pasa—.
¿Qué te habré hecho yo
sin darme cuenta hijo,
que tan mal te sentó que no perdonas?
¿Qué voy a hacer ahora yo tu Dios y Padre,
si ya no crees en mí,
si vas de luto,
tú que al nacer te puse un traje elástico,
suave y apenas rosa?
¿Y qué voy a hacer yo
—por muy Dios que yo sea—,
Hombre,
si no me amas?

El ejercicio intertextual que supone suplantar la voz de Dios, lejos de suponer un desafío o menosprecio a su figura, opera precisamente en sentido contrario, puesto que se ha depositado en él una capacidad de afecto, calor, sencillez y cercanía que, aunque desafía ciertas posturas católicas, supone un ejercicio poético de reapropiación de la fe a través de un alejamiento del dogma y de la doctrina y un acercamiento desde la afectividad y la cultura popular. Parte de esa afectividad heterodoxa pero afectuosa se muestra, en efecto, en poemas más impregnados de tristeza, en los que se afirma o se niega la duda sobre la existencia de Dios, o en poemas en los que se le reprocha algún dolor o desamor, como ocurre por ejemplo en “Oración para cuando ya no se puede más” (1983:213).

Por lo demás, la mayor parte de las manifestaciones poéticas de esta naturaleza obedecen a poemas religiosos impregnados de humor, parodia e ironía, aunque no por ello exentos de amor. Buen ejemplo de ello es “Que usted bien sabe (Carta al Señor Dios. Cielo)”¹⁷ (1983:287-288), en el que la voz poética trae al texto el marco comunicativo de una carta burocrática o funcional no solo a través del título, sino también de la inclusión de un encabezado epistolar —“Muy Señor mío”—, el

¹⁶ Publicado originalmente en el poemario *Cómo atar los bigotes al tigre* (1969), El Bardo: Barcelona.

¹⁷ Publicado originalmente en el poemario *Cómo atar los bigotes al tigre* (1969), El Bardo: Barcelona.

uso de expresiones marcadamente formales y fórmulas de respeto —Servidora está bien, / como Usted bien sabe— y la despedida final —Siempre agradecida, / le quiere mucho esta que lo es—. Este registro parodiado contrasta intertextual y humorísticamente en el contacto entre lo burocrático y el imaginario religioso, que se personaliza o humaniza, pero a través de un registro demasiado formal: —Deseo que al recibo de estas líneas / se encuentre bien en compañía de su Sagrada Familia / y demás Santos de la Corte Celestial—. Por último, el juego intertextual humorístico y afectivo reside en el término “sabe”, puesto que al llamar al Dios al que se escribe “Usted, Manjar Dulcísimo”, la expresión formal “que Usted bien sabe” se transforma en una cercana, cariñosa y profundamente sensual.

Fuertes también incorpora marcos, textos y estructuras sintácticas procedentes de los textos bíblicos, como sucede en el poema “Letanía de los montes de la vida”¹⁸ (1983:73-74). En otras ocasiones, como señalábamos a propósito del motivo de la muerte, la voz poética desmitifica a Dios y la relación con él mediante la mezcla del mismo con objetos y situaciones cotidianas, tal y como ocurre en “Si llamo a Dios a veces comunica” (1981:340), que además ejemplifica la estrecha relación entre la figura de Dios y del poeta que manejan autores de corte social como Fuertes. Participan también de un ejercicio intertextual con la poesía tradicional o escrita, con el humor, la desmitificación y con marcos comunicativos como el del cuento o la carta los poemas “San Francisco”¹⁹ o “A San Juan de la Cruz”²⁰ (1983:110;220-221). De este modo, y recogiendo no solo su particular tratamiento de la religiosidad, sino también del humor y especialmente, de la voluntad y conciencia intertextual en su poética, Gloria Fuertes es capaz de desafiar categorías, criticar injusticias, parodiar temas graves o mitificados, poner en práctica lo lúdico y lo experimental en el lenguaje e intensificar la voluntad comunicativa y dialógica de la poesía. La cohabitación de estos elementos de manera más o menos estable a lo largo de toda su producción hacen de la poesía de Fuertes, en definitiva, una propuesta original, heterodoxa y difícilmente asimilable a un grupo literario masculino de los identificados por la crítica literaria del siglo XX.

3 Una poesía queer: poética heterodoxa y subjetividades disidentes

A lo largo de los apartados precedentes he tratado de exponer cómo los ejercicios intertextuales, en especial los relacionados con el humor y la religiosidad, pero también con la muerte, lo lúdico, la experimentación con el lenguaje o la voluntad de comunicación, hacen de la de Fuertes una poética queer, en tanto que polifónica, contestataria y muy difícilmente asimilable a clasificaciones poéticas tradicionales. Para acabar de argumentar en pos de este estatuto heterodoxo y original de su obra poética para adultos, expondré brevemente dos asuntos más. En primer lugar, daré noticia de la noción de lo carnavalesco que, siguiendo a Bajtín, Kristeva desarrolla como un elemento de la intertextualidad, la polifonía y la ambivalencia de los textos que ya he desarrollado, noción que se encuentra inequívocamente en el imaginario poético de Gloria Fuertes. En segundo lugar, mencionaré la autofiguración de Fuertes y la representación de subjetividades marginadas y disidentes, que constituyen verdaderas subjetividades queer, ya sea por un factor explícito de oposición a la normatividad sexo-genérica o por constituir personajes que encarnan un fracaso con respecto a dicha normatividad bien sexo-genérica, bien de clase, capacidades o actitud. De todo ello ofreceré algunos ejemplos.

¹⁸ Publicado originalmente en el poemario *Aconsejo beber hilo* (1954), Arquero: Madrid.

¹⁹ Publicado originalmente en el poemario *Aconsejo beber hilo* (1954), Arquero: Madrid.

²⁰ Publicado originalmente en el poemario *Poeta de Guardia* (1968), El Bardo: Barcelona.

En efecto, en el ya citado artículo sobre el tratamiento de la muerte en la poesía de Fuertes, Vila-Belda, siguiendo a Sylvia Sherno, señala que la poesía de Gloria Fuertes contiene un carácter carnavalesco, pues su uso creativo del humor y de la paradoja, así como su subversión del tratamiento convencional de la muerte son elementos que están muy relacionados con las nociones de lo grotesco, la parodia y la muerte tratados por Bajtín (en Vila-Belda:36). En este sentido, la palabra, que como expuse en el anterior apartado, es polivalente, plurideterminada y supera la lógica del discurso codificado en tanto que intertextual, “no se realiza plenamente más que en el margen de la cultura oficial” (Kristeva, 1981:189). Así, en la intersección entre la intertextualidad, el humor y, en fin, la parodia y la voluntad de heterodoxia lingüística y comunicativa, se encuentra el discurso carnavalesco, que, como señalábamos a propósito del humor, es inherentemente dialógico, y precisamente por ello, es rebelde (Kristeva, 1981:209).

El discurso carnavalesco rompe las leyes del lenguaje censurado por la gramática y la semántica, y con ese mismo movimiento es una impugnación social y política: no se trata de equivalencia sino de identidad entre la impugnación del código lingüístico oficial y la impugnación de la ley oficial. [...] [N]o tiene nada de extraño que a causa de ese discurso subversivo, el término “carnaval” haya adquirido en nuestra sociedad una significación fuertemente peyorativa y únicamente caricaturesca. [...] En el escenario generalizado del carnaval, el lenguaje se parodia y se relativiza, repudiando su papel de representación (lo que provoca la risa), sin llegar empero a desprenderse de él (Kristeva, 1981:189;209;210).

Por supuesto, Bajtín y Kristeva vinculan la cosmogonía carnavalesca a un carácter profundamente popular. Como ejemplificaré a continuación, la obra poética de Fuertes participa de este imaginario carnavalesco y de muchas de sus implicaciones, no solo porque su intertextualidad aparece vinculada al humor, al dialogismo y la cultura popular, sino también porque, aunque en un registro amoroso y afectivo, transgrede ciertas convenciones y ortodoxias acerca del tratamiento del imaginario religioso o fúnebre, que no duda en moldear conforme a su propia cosmovisión y sobre todo, en parodiarlo. Además de su notable experimentación con el lenguaje en este sentido, Fuertes convoca con frecuencia un imaginario subversivo, entre carnavalesco, queer y circense, que le valió la censura por parte del régimen franquista en más de una ocasión²¹, y la acerca a su contacto con el postismo, a estéticas más experimentales y menos figurativas. Tan solo ciñéndonos a los poemas contenidos en la antología *Obras incompletas* encontramos imaginarios circenses, carnavalescos, queer o espectrales en los siguientes poemas: “Autobiografía” (1983:71), “Mis queridos difuntos” (1983:123), “Oración” (1983:128), “Sociedad de amigos y protectores” (1983:145), “Nací para poeta o para muerto” (1983:160), “Zoo de verbena” (1983:163), “Cabra sola” (1983:212), “De profesión fantasma” (1983:214), “Circo” (1983:226), “El mimo y equilibrista” (1983:258-259), “Que quien me cate se cure” (1983: 270), “El clown” (1983:287-288) y “Ciencia y paciencia” (1983:360). Aunque poseen, desde su punto de partida, un factor, como exponía Kristeva, humorístico, dialógico, popular y lúdico, no deja de llamar la atención que la mayoría de ellos constituyen expresiones sentimentales sombrías, vinculadas al malestar, la marginación, lo grotesco y, desde luego, el fracaso.

NACÍ PARA POETA O PARA MUERTO²²

Nací para poeta o para muerto,
escogí lo difícil

²¹ Sobre la censura sufrida por esta autora, véase el ya citado libro de Reyes Vila-Belda: *Poesía contra el silencio. Literatura, censura y mercado editorial (1954-1962)* (2017), Iberoamericana: Madrid.

²² Publicado originalmente en el poemario *Ni tiro, ni veneno, ni navaja* (1965), El Bardo: Barcelona.

—supervivo de todos los naufragios—,
y sigo con mis versos,
vivita y coleando.

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

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

Aunque la mayoría de las frecuentes autofiguraciones de Fuertes en sus poemas son humorísticas y paródicas, solo unas pocas de ellas, como las mencionadas, son carnavalescas y sombrías. Poemas como el de “Nací para poeta o para muerto”, por tanto, constituyen ejemplos de un modo de autofiguración que busca la parodia, explorar lo siniestro, la marginación y los estados de ánimo vinculados a la ansiedad y la depresión, ejemplos que hacen humor no solo a pesar de, sino de la mano de la idea de haber barajado el suicidio, como ocurre en el trasunto del volumen *Ni tiro, ni veneno, ni navaja* (1965), o que mezcla la parodia fúnebre con la denuncia social a las políticas belicistas occidentales o de la guerra civil española, como observamos a lo largo de buena parte de su obra y, muy especialmente, en los poemas del libro póstumo *Se beben la luz* (2017e [2008])²³. Todo lo señalado se debe a que, como afirma Jack Halberstam, “el artista queer trabaja con el fracaso, no contra él” (2018:107).

En *El arte queer del fracaso*, Halberstam aborda el potencial político que posee el fracaso, puesto que la ausencia de éxito en un contexto de desigualdad y de constricción como consecuencia de la normatividad sexo-genérica constituye, en sí mismo, encarnar no solo la marginalidad, sino también la subversión: “Este particular *ethos* de resignación ante el fracaso, ante la ausencia de progreso y a una forma particular de oscuridad, de negatividad [...] puede denominarse con propiedad una estética queer” (2018:107). De este modo, las identidades no normativas y sus posturas políticas y estéticas participan del fracaso y la heterodoxia queer:

El arte queer del fracaso se interesa por lo imposible, lo inverosímil, lo improbable y lo ordinario. Pierde de forma silenciosa, y al perder imagina otros objetivos para la vida, para el amor, para el arte y para el ser. [...] También podemos reconocer el fracaso como una forma de negarse a aceptar las lógicas de poder dominantes y la disciplina, y como una forma de crítica (2018:98).

Aunque Gloria Fuertes parece reservar los versos más sombríos para la representación de sí misma y su afectividad, antes de concluir el presente apartado, quiero dar cuenta de la representación que hace esta autora de figuras marginales y disidentes, ya del sistema socioeconómico, ya del sexo-genérico o, como ocurre a menudo, de ambos. Lo cierto es que encontramos este tipo de personajes

²³ Sobre este poemario, véase el Trabajo de Fin de Grado, titulado “Una medicina cargada de futuro”: *Primeras aproximaciones a un estudio de Se beben la luz de Gloria Fuertes* (2018). Departamento de Literaturas Hispánicas y Bibliografía de la Universidad Complutense de Madrid. En <https://www.tdx.cat/handle/10803/8782#page=1>. Accedido el 20 de febrero de 2025.

atravesados por el fracaso a lo largo de toda su poesía para adultos, y su aparición posee, en casi todos los casos, un carácter de denuncia social a la vez que de empatía y afectividad. Algunos ejemplos de ello presentes en la antología *Obras incompletas* son: “El mendigo de los ojos”²⁴ (1983:63), “Pobre de nacimiento” (1983:65-66), “Las flacas mujeres” (1983:67), “Melancolía del mendigo” (1983:83), “Paliduchas” (1983:86), “El mendigo entregaba un papel” (1983:229-230), “Elegía a los que llevan doce horas bebiendo y doce años sufriendo” (1983:345-346). Este último poema²⁵, como anuncia su título, dedica unas palabras conmovidas a personas con problemas de alcoholismo. La voz poética invoca en el texto el marco literario de la elegía porque siente como propio el sufrimiento derivado del dolor emocional y la consiguiente conducta de consumo. Por lo tanto, se dirige a ellos haciéndoles saber que, aunque sabe que probablemente el final de sus días esté cerca, ella los ve y apuesta por ellos todavía. En sus versos finales apunta que le gustaría poder alejarlos de su adicción, pero sobre todo, revela que ella comparte el dolor y la adicción mediante el empleo de la primera persona del plural. Es decir, la poeta reserva para el final de los versos la disolución de la dicotomía ‘yo/vosotros’ para fundirla en un ‘nosotros’. Si el poema comienza elaborando una elegía para terceros, esta poeta social y experimental acaba por incluirse también como objeto de la misma. Aunque se trata de un poema impregnado de un pesar y una ternura radicales, Fuertes no deja de incluir unos discretos pero afortunados guiños humorísticos, especialmente el que descansa sobre la polisemia de la palabra ‘arcada’, ambivalencia intertextual que hace posible la ironía de llamar ‘arquitecto’ a alguien que experimenta unas arcadas previas al vómito, puesto que este término también se refiere a un conjunto de arcos. Que la voz poética afirme que reconoce esta experiencia corporal anuncia lo que constatamos en los versos finales. Por último, encontramos también una referencia al género religioso de la jaculatoria, esto es, una oración breve y por lo tanto, útil y fácil de recordar.

ELEGÍA A LOS QUE LLEVAN DOCE HORAS BEBIENDO Y DOCE AÑOS SUFRIENDO

Os canto ahora aún vivos todavía.
Os siento dentro, igual que a mi esqueleto.

Os voto en el certamen.

Sé lo que es esa arcada,
mi arquitecto.

Aún los que dormitáis me escucháis mucho;

... daría más...

si pudiera inculcaros esta jaculatoria:

No estamos solos,
un zumo de limón nos salvaría.

Por su parte, en *Historia de Gloria. Amor, humor y desamor*, además de otros ejemplos similares, destaca el poema “Personajes ilustres” (1981:214), en el que se representa a un hombre llamado ‘Dimas Sarmiento’, apellido que evoca el vástago de la vid, y que está en paro. Pese a ello, prefiere seguir desempleado antes que colaborar en la fabricación de armamento. A través de su título, este breve poema pone como ejemplo a un personaje corriente y probablemente pobre por encarnar la

²⁴ No en vano, varios de los poemas aquí mencionados y contenidos en esta antología proceden de su libro *Antología y poemas del suburbio* (1954), Lirica Hispana: Caracas.

²⁵ Publicado originalmente en el poemario *Sola en la sala* (1973), Javalambre: Zaragoza.

postura pacifista y antibelicista que con tanto ahínco defendió Fuertes a lo largo de su vida y su obra. Destaco también el poema “Mis preferidos” (1981:260), una declaración de intenciones de una voz poética que asegura que dichos personajes subalternos y marginados son los más queridos y valorados por ella. Por último, no quiero dejar de incluir en esta revisión de la representación de sujetos disidentes en la obra de Fuertes el apartado final de su libro *Mujer de verso en pecho* (2016 [1995]), llamado “Tipos ilustres” y que, además de marginados, contiene varios poemas dedicados a personajes abiertamente queer. Me refiero a “Tomasa la payasa” (2016:182), que parece ser una travesti romántica, apasionada y pobre que viaja por los pueblos haciendo humildes actuaciones artísticas y, por todo ello, es “entre mendiga y payasa”; también a “La Destrozona (Carnaval años 30)” (2016:183), que erige un ejercicio intertextual al remitir a la tradición carnavalesca asturiana para finalmente referirse a “un muchacho con faldas” al que “[a]hora llaman travesti” y cuyo apodo o nombre artístico era, precisamente, “La Destrozona”. Esta sección también incluye poemas dedicados al deseo sexual de una mujer de mediana edad, una mujer casada que echa de menos su pasado como trabajadora sexual, un sereno encarcelado por haber defendido a unos mendigos o un hombre que ha perdido a varios de sus seres queridos porque se han suicidado. Se trata, en definitiva, de algunos de los poemas cuya temática es más abiertamente queer y subalterna, publicados precisamente hacia el final de la trayectoria poética y vital de Fuertes. Cierro este último apartado con el primero de los mencionados poemas.

LA PACA

A su medio siglo y pico
se enamoró la Paca
—sibila, sicalíptica y graciosa—
sin sinobia en las rodillas
y sin novio en las caderas.

Con qué lentitud la Paca
riega su tiesto de albahaca,
saca su busto al balcón
limpia de blusa y refajo.
Mira y remira la calle,
calle arriba calle abajo
por si viene...
el cobrador de la luz
y le da un poco de ídem.

Paca hambrienta de achuchones,
a su medio siglo y pico
aún destroza corazones.
Paca flaca,
Paca alegre,
Paca en bata
de guata se ofrece,
Paca carroza,
—¡Qué carroza nupcial se merece!—
(2016:184-185).

4 Conclusiones

Hoy sabemos y reivindicamos que Gloria Fuertes es una poeta queer debido a su identidad y subjetividad —su orientación sexual, su expresión de género—. Sin embargo, el objetivo de este trabajo ha sido argumentar con bibliografía teórico-crítica y demostrar con una exploración de sus textos poéticos que su propuesta poética también es queer, algo que no resulta extraño teniendo en cuenta la estrecha y consciente ligazón que Fuertes siempre mantuvo entre su poesía, su vida, sus afectos y su corporalidad: “Primero siento, después pienso, en ese sentir-pensar se engendra el poema y, veloz, se inicia el recorrido mágico: corazón-mente-dedos, y entre los dedos —muslos creadores— se produce el parto, el asombroso nacimiento del nuevo poema” (Fuertes, 1983:32). Con todo, la condición queer de la poesía de esta autora, aunque indudablemente venga dada por ella, trasciende y se independiza de la identidad queer de su autora.

La de Gloria Fuertes es una poesía queer, en primer lugar, debido a que se trata de una creación literaria difícilmente clasificable en las categorías literarias canónicas heredadas, frecuentemente ideadas a raíz de una visión masculina y cisheterocentrada del campo poético y que por lo tanto, resultan excluyentes e incompletas. En segundo lugar, porque dicha circunstancia ha favorecido, en esta y otras autoras, que una cierta sensación de aislamiento haya evitado ciertas influencias fácilmente rastreables en miembros masculinos de generaciones y grupos bien delimitados. En tercer lugar, debido a su intenso trabajo y experimentación con el lenguaje, que, como he expuesto a lo largo de este estudio, viene dado fundamentalmente por su ejercicio frecuente y consciente con la intertextualidad. Esta toma forma en los poemas a través del humor y sus procesos de inadecuación, connotación o ruptura de las expectativas; de una reivindicación de lo lúdico, que convoca elementos formales o temáticos de la cultura popular o bien retazos de estéticas menos figurativas; de la parodia y desmitificación de temas como la fe en el Dios cristiano o la muerte; y de la inclusión puntual de componentes vinculados a lo carnavalesco o al fracaso. Esta poesía queer escoge estos imaginarios y vías expresivas por una voluntad de coherencia y autenticidad para con la propia subjetividad de su autora, pero también en pos de la práctica del placer, la crítica socio-política y una decidida voluntad de comunicación.

Bibliografía

- Barthes, R. (2002). Texto (teoría del), en Barthes, R. *Variaciones sobre la escritura*, Paidós: Barcelona.
- Benegas, N. (1997). Estudio introductorio, en Benegas N. y Munárriz, J. *Ellas tienen la palabra: dos décadas de poesía española*, Hiperión: Madrid.
- Benítez-Andrés, R. (2019). Poesía como conocimiento frente a poesía como comunicación. Una querrela de largo recorrido. RILCE. Revista de filología hispánica 35 (2): 347-370.
- Cappuccio, BL. (1993). Gloria Fuertes frente a la crítica. *Anales de literatura española contemporánea* 18 (1): 89-112.
- Debicki, A: (1987). Intertextualidad e inversión de expectativas, en Debicki, A: *Poesía del conocimiento: La generación española de 1956-1971*, Júcar: Madrid.
- Fortún, G. (2024). Cómo ser Gloria F., en Lapaz, L. (ed.) *Gloria. La poeta de los amores prohibidos*, Dos Bigotes: Kadmos.
- Fuertes, G. (1954). *Aconsejo beber hilo*, Arquero: Madrid.
- Fuertes, G. (1954). *Antología y poemas del suburbio*, Lírica Hispana: Caracas.
- Fuertes, G. (1958). *Todo asusta*, Lírica Hispana: Caracas.
- Fuertes, G. (1965). *Ni tiro, ni veneno, ni navaja*, El Bardo: Barcelona.
- Fuertes, G. (1968). *Poeta de Guardia*, El Bardo: Barcelona.
- Fuertes, G. (1969). *Cómo atar los bigotes al tigre*, El Bardo: Barcelona.
- Fuertes, G. (1973). *Sola en la sala*, Javalambre: Zaragoza.
- Fuertes, G. (1981 [1980]). *Historia de Gloria. Amor, humor y desamor*, Rodas, PG. (ed.), Cátedra: Madrid.
- Fuertes, G. (1983 [1975]). *Obras incompletas*, Fuertes, G. (ed.), Cátedra: Madrid.
- Fuertes, G. (2016 [1995]). *Mujer de verso en pecho*, Cátedra: Madrid.
- Fuertes, G. (2017a). *El libro de Gloria Fuertes: antología de poemas y vida*, Blackie Books: Barcelona.
- Fuertes, G. (2017b). *El libro de Gloria Fuertes para niñas y niños*, Blackie Books: Barcelona.
- Fuertes, G. (2017c). *Me crece la barba. Poemas para mayores y menores*, Reservoir Books: Barcelona.
- Fuertes, G. (2017d). *Geografía humana y otros poemas*, Nórdica: Madrid.
- Fuertes, G. (2017e [2008]). *Se beben la luz*, Torremozas: Madrid.
- Fuertes, G. (2023). *Lo que pasa es que te quiero. Poemas de amor (y desamor)*, Blackie Books: Barcelona.
- Fuertes, G. (2024). *La gente corre tanto. Sobre cómo vivir (y luego irse)*, Blackie Books: Barcelona.
- Grau, M: (2009). *Espejos de palabra. La voz secreta de la mujer en la poesía española de posguerra (1939-1959)*, UNED: Madrid.
- Halberstam, J. (2018). *El arte queer del fracaso*, Egales: Barcelona.
- hooks, b. (2023). *Comunión*, Paidós: Barcelona.
- Icaza, F de A. (1980 [1920]). *Obras*, Fondo de Cultura Económica: México D. F.

- Kristeva, J. (1981). *Sèmeiòtikè. Semiótica 1*, Fundamentos: Madrid.
- Leuci, V. (2017). Quijote y Sancha: humor y poesía en Gloria Fuertes. *Prosemas. Revista de Estudios Poéticos* 3: 17-41.
- Margelí, PM. (2007). *El humor en la poesía de Gloria Fuertes*. Tesis doctoral. Universidad Rovira i Virgili. En <https://www.tdx.cat/handle/10803/8782#page=1>. Accedido el 20 de febrero de 2025.
- Miguel, L. (2024). Dolorido pensamiento doloroso. Privilegio y sufrimiento en la poética de Gloria Fuertes, en Lola Lapaz (ed.) *Gloria. La poeta de los amores prohibidos*, Dos Bigotes: Kadmos.
- Vallejo, C. (2012 [1939]). *España, aparta de mí este cáliz*, Árdora: Madrid.
- Vegas, MG. (2018). *Una medicina cargada de futuro. Primeras aproximaciones a un estudio de Se beben la luz de Gloria Fuertes*. Trabajo de Fin de Grado. Departamento de Literaturas hispánicas y Bibliografía de la Universidad Complutense de Madrid. En <https://www.tdx.cat/handle/10803/8782#page=1>. Accedido el 20 de febrero de 2025.
- Vila-Belda, R. (2006). Construcción imaginaria de la muerte en la poesía de Gloria Fuertes. *Hispania* 89 (1): 35-47.
- Vila-Belda, R. (2017a). La contradictoria recepción de Gloria Fuertes. *Prosemas. Revista de Estudios Poéticos* 3: 43-66.
- Vila-Belda, R. (2017b). *Gloria Fuertes: poesía contra el silencio. Literatura, censura y mercado editorial (1954-1962)*, Iberoamericana: Madrid.
- Wahnón, S. (2022). Sobre el concepto de intertextualidad. Teoría y práctica. *Estudios Bíblicos* 80 (3): 357-381.