

Denuncia de la violencia y su sentido metaliterario en la poesía de Gloria Fuertes

Nina Kaderk
Universität Zürich

1. PRELIMINARES

La denuncia de la violencia es inherente a la poesía de Gloria Fuertes (1917-1998), que publicó la mayor parte de su obra durante el franquismo. La crueldad¹ imperante en esta época iba aparejada a un ideal femenino anclado en “un papel suplementario [de la mujer] en relación con el hombre” (Alcalde 1996: 56). Privadas de su capacidad de tomar decisiones y dependientes del permiso paterno o marital, las transgresoras del sistema establecido fueron estigmatizadas, humilladas e, incluso, sancionadas.

Esa drástica reducción de las libertades femeninas condujo a la invisibilización de la mujer. Sin embargo, Gloria Fuertes, en tanto que soltera, bisexual y económicamente independiente, desafió el sistema franquista y denunció la violencia en sus múltiples formas. La poeta lo resume del siguiente modo: “quiero [...] escribir una poesía con destino a la Humanidad. Que le diga algo, que le emocione, que le consuele o que le alegre. Otras veces, al señalar lo que pasa, denuncio o simplemente aviso” (Luis 1969: 152).

En *Aconsejo beber hilo*, el yo lírico critica implícitamente un sistema laboral patriarcal en el que la mujer soltera o viuda² ocupaba un puesto subordinado: “Trabajo en un periódico / pude ser secretaria del jefe / y soy sólo mujer de la limpieza” (Fuertes 1975: 72). Además, constata que “Sé escribir, pero en mi pueblo, / no dejan escribir a las mujeres” (Fuertes 1975: 72), motivo por el que Fuertes fundó la tertulia *Versos con faldas* junto con dos compañeras: el objetivo era crear un espacio en el que las poetas pudieran leer sus composiciones sin ser minimizadas por un público masculino desfavorable³. A pesar de las restricciones, Fuertes no se dejó doblegar nunca y asumió posturas políticas explícitas: por ejemplo, en *Mujer de verso en pecho* el sujeto lírico afirma que “no votaría contra la ley del aborto”, ya que “un feto de dieciocho días / vale menos que un hombre de dieciocho años”, refiriéndose a la edad con la que prestan servicio militar y, a menudo, mueren combatiendo en las guerras, definidas aquí

¹ Nótese que, al restringir la libertad de la población española, se eliminaron también varios avances legales conseguidos durante la Segunda República, como el derecho al voto o la ley de divorcio (Moraga 2008).

² Cabe recordar que las casadas ni siquiera podían ejercer un empleo (Moraga 2008: 246).

³ En otro poema de su *Antología*, Fuertes atestigua que “los hombres se creen que no soy nada” (Fuertes 1975: 49).

como el “‘aborto colectivo’ [...] / que suelen organizar / los que siempre votan contra el aborto” (Fuentes 1995: 173).

Asimismo, es característico de Gloria Fuentes el hecho de dar voz y visibilizar no solo a la mujer, sino también a otras personas marginadas (como mendigos, prostitutas, etc.), dado que concibe la poesía como un instrumento capaz de “destruir la injusticia y el odio” (Batlló 1968: 337), tal y como se intentará mostrar en lo que sigue.

El poema que analizaré a continuación figura en el libro *Historia de Gloria*. En “Prologuillo”⁴, el título de la primera composición de este poemario, se actualiza su acepción más común —“texto preliminar de un libro” (RAE 2023 [DLE])—; pero también, la de “aquello que sirve como [...] principio para ejecutar una cosa” (DLE), dado que el texto se halla en el mismo nivel discursivo que los demás poemas. Esta buscada coincidencia entre los inicios del enunciado y del acto de enunciación establece una homologación entre el nivel de sentido literal (enunciado) y el del sentido figurado (enunciación), que se explicita al final del poema, cuando se afirma: “Esto no es un libro, es una mujer”. Pero es que, además, *Historia de Gloria* se cierra con un poema titulado “Al terminar de leer este libro” (Fuentes 1983: 376) que acaba con la palabra “morirte”, haciendo coincidir esa voz con el final o muerte del poema y del libro⁵.

AL TERMINAR DE LEER ESTE LIBRO

Al terminar de leer este libro
—o lo que sea—,
esta poesía
—o lo que sea—,
5 en ti se habrá posado un milagro
—o lo que sea—,
te has distraído unos minutos
y has “entrado” en la Gloria*
sin necesidad de morirte.

10

*(en la Gloria Fuentes)

De este modo, el libro y poema hacen lo que dicen, convirtiendo en equivalentes su enunciación y el enunciado (la Historia del personaje Gloria), lo que posibilita una lectura autorreferencial implícita de las composiciones (todo cuanto se dice de Gloria es predicable

⁴ PROLOGUILLO // Este libro está escrito día a día, / a ratos perdidos, / a amigos perdidos. / Los poemas (¿son poemas?) / no tienen orden ni concierto, / —sé que a veces desconcierto— / pero están escritos con cierto / amor. / Esto no es un libro, es una mujer (Fuentes 1983: 57).

⁵ Cabe señalar que la ubicación de estas estrategias autorreferenciales al principio y al final del libro/poema es justamente una de las más frecuentes (Güntert 2013: 26).

implícitamente de los propios poemas y del libro)⁶. Además, como bien ha señalado Laura Scarano, “Prologuillo” se inscribe en la corriente humanista iniciada por Walt Whitman que “reivindica la vida humana por encima de la literatura y apuesta a un contacto corpóreo con el lector” (Scarano 2017: 117), cuyos ecos se encuentran también en Blas de Otero, poeta coetáneo de Fuertes. Tanto Whitman como Otero instituyen una relación entre el libro y “el hombre”⁷, idea que nuestra poeta adapta, modificándola según su condición femenina, con el fin de reclamar el rol de escritora para las mujeres. Según C. Brian Morris, este entrelazamiento de su obra con su persona constituye una estrategia de autoafirmación: “what she does is inseparable from what she is. The need to express herself is the need to affirm herself” (Morris 1991: 69).

2. ANÁLISIS DE “SI TE SIENTES COMO UNA BAYETA”

El poema “Si te sientes como una bayeta” (Fuertes 1983: 126) tematiza explícitamente la violencia y humillación de la mujer, o, como sostiene Christine Marie McIntyre, condena “la específica otrificación femenina en una sociedad falogocéntrica” (McIntyre 1992: 49). Pero, a mi juicio y como trataré de mostrar en lo que sigue, a través de varios procedimientos autorreferenciales la poeta logra, además, construir un segundo nivel de sentido implícito de carácter metapoético en el que se exige la “desotricación” de la mujer.

SI TE SIENTES COMO UNA BAYETA		Nº síl.
	Si te sientes como una bayeta	11
	como una colilla	7
	como una cáscara,	6
	no riegues tu tristeza,	7
5	no existe tu fracaso	7
	(¡El fracaso es el suyo!)	7
	el del que te usó para limpiarse	10
	y te tiró como bayeta vieja,	11
	el que aspiró tu energía,	8
10	te disfrutó y pisó, como a colilla usada;	14
	el que mordió tu fruto	7
	y tiró lo que quedó de ti	10
	la monda y lironda cáscara de terciopelo.	14
	Si eres bayeta,	6
15	colilla	3

⁶ López Guil demostró que, a través de varias estrategias autorreflexivas de carácter icónico que instauran un embrague entre el enunciado y la enunciación, la tradición poética canónica española construye con frecuencia en las composiciones un “segundo nivel de sentido de carácter implícito y metaliterario” (López Guil 2021: 89).

⁷ En Whitman leemos: “This is no book; / Who touches this, touches a man” (Whitman 1900: 345); y, en Otero: “...esto no es un libro. Quien vuelve sus páginas toca un hombre” (Otero 1963: 5).

	o cáscara	3
	¡siémbrate en ti!	5
	Y vuelve a florecer en un cuadro,	10
	en un poema,	5
20	o si cáscara,	4
	en el manjar de un niño hambriento.	9
	(Así hice yo.)	5

El primer verso (que es igual al título que constituye la secuencia discursiva A) queda asociado anafórica y epifóricamente al primero de la segunda estrofa: en ambos se introduce a un Tú que difiere del Yo del último verso. Dicho contraste presupone una transformación discursiva desde el segmento B1 del poema (1-21) a un segmento B2, integrado por el postrer verso. La parte B1, a su vez, es susceptible de segmentarse en dos secuencias: mientras que en B11 (1-13) domina el sentimiento, en B12 (14-21) hallamos ahora el verbo ‘ser’ que sugiere la apropiación del sentimiento de B11 a fin de convertirlo en palabra.

En B11, un Yo se dirige solidariamente a un interlocutor para expresar un consejo o, en palabras de McIntyre, “su receta para la desotrificación” (McIntyre 1992: 62): “no riegues tu tristeza”, “¡siémbrate en ti! / Y vuelve a florecer” (4, 17-18). La progresiva introducción de tres símiles, además de “ejemplifica[r] el proceso de otrificación” (McIntyre 1992: 52), caracteriza el estado emocional del Tú: primero, es comparado con “una bayeta”, una tela basta y barata usada para limpiar la suciedad. En segundo lugar, se equipara con “una colilla” que se tira después de haber fumado; y, por último, se instaure una equivalencia entre el Tú y “una cáscara”. Nótese que se pasa de un producto entero (la bayeta), al resto de un cigarrillo y, después, a la cáscara que ya solo es la cubierta de un fruto. Hay, pues, una reducción del volumen del objeto comparado que se refleja en la medida de los versos, a saber: tenemos un endecasílabo (1), un heptasílabo (2) y un hexasílabo (3). Esta progresiva disminución tanto del objeto como de la medida silábica parece representar la anulación de la autoestima del Tú (y, en un momento anterior, también aquella del Yo). Pero, sobre todo, establece una interacción entre el plano de la expresión y el plano del contenido, de carácter icónico y naturaleza espacial, que asimila enunciado y enunciación (el Tú y, después, el Yo al propio poema).

Y es que, metafóricamente, tanto la bayeta como el terciopelo del v. 13 se refieren en su cualidad de tela tejida al texto escrito, puesto que la palabra ‘tejido’ proviene de la voz latina *textus*. Por tanto, se instituye un paralelismo entre el Tú (que es una bayeta) y el texto mismo. Además, el número de versos de arte mayor se reduce en la segunda estrofa a una tercera parte, mientras que el de versos de arte menor permanece igual en ambas estrofas. Este hecho, sumado a la disposición tipográfica de los vv. 15 y 16, da lugar a que el segmento B12 parezca menos denso y más breve que B11. En cuanto a la secuencia B2, ya solo se compone de un único

pentasílabo. Por ende, el cuerpo del poema disminuye progresivamente, subrayándose así la pérdida de autoestima del Tú y del Yo también en el espacio textual.

La anadiplosis de los vv. 5-6 enfatiza que “el fracaso es el suyo” (6), adscribiéndose a un tercer agente que —debido al relativo “el que” de los vv. 7, 9, 11— parece ser masculino. Tal acusación queda subrayada por los paréntesis del v. 6 que marcan un límite entre el sentimiento del Tú (1-5) y el comportamiento cosificador del hombre (7-13), por lo cual sugiero una división de esta secuencia en dos segmentos discursivos: B111 (1-5) y B112 (6-13).

En B112 se explica el proceso de cosificación: en primer lugar, el Tú fue usado por el agente ausente “para limpiarse” (7). Nótese que ese Tú muy probablemente representa a una mujer, dado que para su descripción se emplean únicamente sustantivos femeninos (McIntyre 1992: 49). Este acto de limpieza conlleva dos transformaciones simultáneas: el hombre pasa de sucio a limpio, mientras que ella sufre la operación contraria, lo cual alude a la pérdida de virtudes del Tú que se opone a “la obsesión masculina de lo sin pecado” (Álvarez 2023: 17). En segundo lugar, el hombre “aspiró [s]u energía”, / [la] disfrutó y pisó, como a colilla usada” (9-10). El comportamiento del hombre resulta, por tanto, en la anulación de la voluntad del Tú, dado que “energía” significa “[...] ánimos para hacer o emprender algo” (Moliner 2007: 1161). Asimismo, el Tú es víctima de una pisada violenta que demuestra la superioridad de la persona que pisa sobre aquella que es calcada. En tercer lugar, la mordedura del fruto (que alude a la escena bíblica de Adán y Eva, en la cual esta última es la mala influencia y la portadora de la culpa) conlleva el menosprecio, rastreable en el v. 12: “tiró lo que quedó de ti”. Esta acción despectiva implica la invisibilización de la mujer, puesto que el hombre “mordió [s]u fruto”, hasta que quedó solamente su cubierta, “la monda y lironda cáscara de terciopelo”⁸.

En esta parte, por ende, se evidencia la jerarquía existente entre mujer y hombre y, según constató McIntyre, incluye también una “velada crítica al doble estándar sexual masculino/femenino, según el cual al hombre se le permite entablar relaciones ‘amorosas’ por su solo placer, desechando a la mujer una vez saciado” (McIntyre 1992: 48). Sin embargo, en un nivel de sentido figurado, de carácter metaliterario, el fruto también puede ser interpretado como “producción del ingenio o del trabajo humano” (DLE), pudiéndose tratar de una velada denuncia de los poetas masculinos que desdeñan las producciones literarias de sus compañeras. Además, salta a la vista que en B112 predominan las medidas silábicas clásicas que, a través de la equivalencia tejido-texto, acentúan el carácter gastado y viejo de la “bayeta”. Así, parece

⁸ Nótese aquí que, por un lado, el sentido de ‘mondo’ es “limpio y libre de cosas añadidas” (DLE) retomando la idea de la mujer impoluta y, por otro, se trata de una frase hecha vacía de sentido que refleja la falta de sustancia de la cáscara (McIntyre 1992: 62).

defenderse implícitamente que el comportamiento masculino al igual que los moldes canónicos empleados en esta parte están pasados de moda y, por consiguiente, contrastan con la conducta y escritura innovadoras de la segunda estrofa.

En B12, el Yo ahora dice “Si eres bayeta, colilla o cáscara” (14-16), lo que implica que el interlocutor debe apropiarse de este sentimiento de B11 para convertirlo en su esencia. Esta secuencia que se asemeja a los vv. 1-3 de B11 ya no representa una reducción, sino que figurativiza ópticamente un ascenso que alude a la recuperación de la autoestima. El carácter icónico se evidencia, asimismo, en el v. 17, en la ubicación de la frase “¡siémbtrate en ti!” justamente en el medio del segmento, o sea, en su interior. El texto, por ende, también aquí hace lo que dice, estableciendo un nuevo paralelismo entre el plano del contenido y el de la expresión.

A continuación, por medio de la construcción “volver a + infinitivo” se indica que el Tú ya ha florecido en ocasiones anteriores y que ahora debe repetirlo. Nótese, además, que junto con los verbos “regar, sembrar, florecer” que pertenecen al campo semántico de la agricultura, el poema se inscribe en el tiempo circular del ciclo agrícola. En su sentido implícito, de carácter metaliterario, esta ciclicidad del Tú-texto remite claramente a la de la comunicación literaria, del poema, que se repite con cada nueva lectura. Por tanto, la mujer, que ha sido humillada y ninguneada por el hombre, debe recuperar su amor propio, sembrarse en sí, y volver “a florecer en un cuadro, / en un poema” (18-19), esto es, convertirse en palabra escrita.

La autorreferencialidad que hemos visto en ambas estrofas nos obliga a realizar una lectura metaliteraria del enunciado, que simboliza el proceso de transubstanciación del sujeto biográfico en sujeto poético. La primera estrofa constituye la fase inicial: dar nombre al sentimiento (e, implícitamente, comenzar a escribir). Y, una vez que el poema ha tomado cuerpo, comienza a vivir, a ser el sujeto poético: es la segunda fase, representada en esta segunda estrofa. A este respecto, cabe recordar que Fuertes expresa en la composición inicial de *Historia de Gloria* que “esto no es un libro, es una mujer”. Esa imbricación de su obra con su persona constituye —como ya había señalado Morris (1991: 69)— una estrategia para afirmarse a sí misma, esto es, para contrarrestar la otrificación propagada por el sistema patriarcal y conseguir la visibilización de su persona y, en general, la de las mujeres⁹.

Finalmente, en el v. 21, la mujer-cáscara se convierte en “el manjar de un niño hambriento” fungiendo de alimento nutritivo, aunque normalmente la cáscara es un residuo. Esto reivindica que el valor de algo siempre cambia según las circunstancias y el espectador,

⁹ McIntyre habla de la “lucha por formarse/forjarse [...] una subjetividad” (McIntyre 1992: 140).

en este caso, un niño. En su sentido figurado y metaliterario, hemos visto que el Tú se corresponde con el texto, por lo cual concluimos que el hecho de que un poema sea nutritivo, “que le diga algo, que le emocione” depende siempre del texto, pero también del lector.

Los paréntesis de la parte B2 representan plásticamente lo que se ha anunciado en el v. 18: el Yo ya ha florecido en un cuadro, es decir, que ya se ha transformado en poema y vuelve a florecer con cada lectura que realizan los lectores, representando icónicamente los paréntesis el marco del cuadro y, en su sentido figurado, el margen blanco del papel. Por tanto, estos signos figurativizan un aparte del Yo: aquel en el que el Yo ya es poema, este poema que acabamos de leer, y con el que trata de ayudar al Tú —y a las lectoras y lectores— con la interpretación de su propia experiencia.

3. CONCLUSIONES

En el poema se tematiza la invisibilización y “otrificación” violenta de la mujer por parte de algunos hombres, visualizada plásticamente en la disminución progresiva del espacio textual. En el nivel implícito de sentido, de carácter metapoético, se propone una visibilización de la mujer por medio de la transmutación del sujeto biográfico en sujeto poético, inscribiéndola en una temporalidad circular, eterna, propia de la literatura. La poesía fuertiana funge de herramienta, pues, que posibilita el proceso de desotrificación, dado que permite a la mujer-bayeta transformarse en texto poético. Este entretejimiento entre mujer y poema conlleva una autoafirmación que resulta en su eterna visibilidad. Se afirma así una fe ciega en el arte y en la mujer, ya que la invita a convertir los restos desdeñados en algo positivo, en una construcción bella y útil a la humanidad, capaz de vencer el tiempo y de perdurar, haciendo efectiva y eterna la victoria de las bayetas, las colillas y las cáscaras.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALCALDE, Carmen (1996): *Mujeres en el franquismo. Exiliadas, nacionalistas y opositoras*. Barcelona: Flor del Viento.
- ÁLVAREZ RAMOS, Eva (2023): “Compromiso y vindicación feminista en la poesía de Gloria Fuertes”, en *ALE*, 38, pp. 13-29.
- BATLLÓ, José (1968): *Antología de la nueva poesía española*. Madrid: Ciencia Nueva.
- DLE = RAE (2023): *Diccionario de la lengua española*. Versión en línea: <<https://dle.rae.es>> (23-01-2024).
- FUERTE, Gloria (1975): *Obras incompletas*. Madrid: Cátedra.

- (1983): *Historia de Gloria*. Madrid: Cátedra.
- (1995): *Mujer de verso en pecho*. Madrid: Cátedra.
- GÜNTERT, Georges (2013): “Tendencias autorreferenciales del discurso lírico: Petrarca, Garcilaso, Fray Luis de León”, en Laura Scarano (ed.), *La poesía en su laberinto*. Binges: Orbis Tertius, pp. 17-38.
- HASSLER, Gabriele (2015): “Humor y violencia en la obra de Gloria Fuertes”, en Miguel Carrera Garrido y Mariola Pietrak (eds.), *Violencia y discurso en el mundo hispánico*. Sevilla: Padilla Libros, pp. 107-122.
- LÓPEZ GUIL, Itziar (2021): “Iconicidad y autorreflexión implícita en la poesía de Miguel Hernández”, en *Versants*, 68/3, pp. 89-124.
- LUIS, Leopoldo de (1969): *Poesía social. Antología (1939-1968)*. Madrid/Barcelona: Alfaguara.
- MCINTYRE, Christine Marie (1992): *Trayectoria poética de Gloria Fuertes*. Ann Arbor: UMI.
- MOLINER, María (2007): *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos.
- MORAGA GARCÍA, M^a Ángeles (2008): “Notas sobre la situación jurídica de la mujer en el franquismo”, en *Feminismo/s*, 12, pp. 229-252.
- MORRIS, C. Brian (1991): “Strategies of Self-Effacement in Three Poems by Gloria Fuertes”, en *Mester*, 20/2, pp. 67-76.
- OTERO, Blas de (1963): *Esto no es un libro*. Rio Piedras: Universidad de Puerto Rico.
- SCARANO, Laura (2017): “‘Un hilo de voz’ contra el silencio. Cien años de Gloria Fuertes”, en Remedios Sánchez García y Manuel Gahete Jurado (coords.), *La palabra silenciada. Voces de mujer en la poesía española contemporánea (1950-2015)*. Valencia: tirant humanidades, pp. 117-131.
- WHITMAN, Walt (1900): *Leaves of Grass*. Philadelphia: McKay.