

Actas del
VI Congreso Internacional
***CELEHIS* de Literatura**
Literatura argentina, española y latinoamericana



(Rufino Tamayo, Sandías, 1968)

6, 7 y 8 de noviembre de 2017
Mar del Plata, Argentina



Actas del VI Congreso Internacional CELEHIS de Literatura / Acosta, Ricardo ... [et al.] ; compilado por Virginia P. Forace; María Pía Pasetti. - 1a ed . - Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, 2018.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-544-817-9

1. Estudios Literarios. 2. Actas de Congresos. I. Acosta, Ricardo, II. Forace, Virginia P., comp. III. Pasetti, María Pía, comp.

CDD 807

Fecha de catalogación: 21/03/2018

ISBN 978-987-544-817-9



9 789875 448179



CENTRO
DE LETRAS
HISPANOAMERICANAS

Facultad de
Humanidades / UNMDP
Portal de Encuentros

Actas del VI Congreso Internacional

Celefhis

de Literatura

ISBN 978-987-544-817-9

La muñeca que ríe, la muñeca que espanta: La construcción de un imaginario infantil en *Obras Incompletas* de Gloria Fuertes

Camila Urresti

UNMDP

Como poeta social de la posguerra española, en Gloria Fuertes puede verse una tendencia a representar y ceder la propia voz a sujetos marginales y silenciados, que portan un saber relegado o considerado inferior frente al saber hegemónico. Así, en su poesía tiene lugar un coro polifónico de personajes líricos performativos (el mendigo, la prostituta, etc.), que expresan su propio punto de vista, a veces incluso desde la primera persona y con un nombre que les otorga entidad y crea una distancia con respecto al sujeto denominado “Gloria Fuertes”, cuya presencia se alza preponderante en una serie de alusiones autobiográficas que derivan, finalmente, en la construcción de un espacio autoficcional (Leuci: 2014), en el límite entre la realidad extratextual y el poema. En este coro de personajes socialmente marginados, una de las voces que aflora en el poema es la del niño, que no va a estar individualizada como un sujeto con nombre propio e historia, sino que va a atravesar distintos poemas imponiendo un imaginario y una retórica. Así, Gloria Fuertes va a apelar, en sus *Obras Incompletas* (1975) (libro al que nos abocaremos en estas páginas) a un universo infantil que encierra, a través de la mirada desacralizadora y en apariencia inocente del niño, una crítica y una visión desencantada de la realidad social.

Estos dos aspectos de la enunciación aludidos previamente – la veta autobiográfica y la inclusión de voces ajenas – constituyen, no obstante, dos caras

contrapuestas de un mismo procedimiento: la voz que enuncia lo hace siempre en representación de la otredad, y el sujeto textual “Gloria Fuertes” no es más que otra construcción desde la cual se parte para llegar finalmente a la voz colectiva del pueblo, principal fuente y destinatario de los poemas.¹ Como afirma la propia Gloria Fuertes en el Prólogo a las *Obras Incompletas*: “Lo que a mí me sucedió, sucede o sucederá, es lo que ha sucedido al pueblo, es lo que ha ocurrido a todos, y el poeta sabe, más o menos, mejor o peor, contarlos, necesita decirlos” (Fuertes 2011: 22-23). Es así que la autora, en su afán yoísta –“glorista” (22)– que se proyecta desde el yo hacia el pueblo y hacia la humanidad toda, reconstruye poéticamente su propia infancia atravesada por la marginalidad y la desprotección, abordando una experiencia de pobreza, hambre y miedo que es más generacional –como “niña de la guerra”– que meramente individual.

La infancia va a estar referida, de este modo, bajo la forma genérica de la (auto)biografía, ya sea en tercera persona, como en el caso del poema “Nota biográfica”: “Gloria Fuertes nació en Madrid/ a los dos días de edad” (41), o bien en primera persona, como en “Nací en una buhardilla” o en el poema explícitamente titulado “Autobiografía”: “Mi padre era obrero,/ modista mi madre./Yo quisiera haber sido del circo/ y sólo soy esto.” (71). En esta serie de poemas, que abordan la niñez retomando la estructura del género autobiográfico, se hace presente la idea de una infancia desprotegida vivida en carne propia: “de meses, yo era, dicen, una niña delgada [...] luego me puse enferma y tosía bajito” (58). Pero, a su vez, se empieza a construir una imagen del niño como lo otro, lo diferente e incomprendido: “mi madre repetía –te pareces al tío/ qué tonterías dices y qué locuras haces [...] decía cosas raras en un idioma extraño [...] ni el doctor don Fidel siquiera me entendía [...] cuando yo era

¹Como afirma Silvia Pellarolo: “El emisor entonces, de esa tradición oral recuperada, es ese personaje anónimo, el pueblo, que en la obra de Fuertes es fuente de inspiración y destinatario privilegiado. (Pellarolo 1991: 74).

pequeña, nadie me comprendía” (58-59). Retomar un saber infantil le permite a Gloria Fuertes poner en cuestionamiento la realidad circundante y desnaturalizar los hábitos cotidianos. Como afirma Jorge Larrosa:

La infancia es lo otro: lo que, siempre más allá de cualquier intento de captura, inquieta la seguridad de nuestros saberes, cuestiona el poder de nuestras prácticas y abre un vacío en el que se abisma el edificio bien construido de nuestras instituciones de acogida. (Larrosa 2000: 166)

Por otra parte, en consonancia con algunas de las líneas presentes en otros poetas del “medio siglo”, Gloria Fuertes va a desacralizar el espacio del poema, abordando lo serio a través de un distanciamiento humorístico, con un tono medio conversacional que deja a un lado la solemnidad y subvierte los valores establecidos. Así, la voz poética se va a expresar a través del juego, el disparate y el absurdo (Leuci: 2015), en un proceso que funda una retórica infantil, sostenida a su vez en distintos poemas a partir de ciertos procedimientos específicos, como los juegos de palabras: “tengo un come come que me come/– y no como caliente–(228); el uso de diminutivos: “mi perro y yo/ comemos quesito/ a lo solito” (352); las contradicciones: “jamás estamos nunca donde a veces estamos” (179), “Yo lo sé por experiencia/ no porque me haya pasado” (276); los neologismos: “Evitar supotancios y soponcios” (270); las dilogías: “me siento mal;/ y por eso me pongo un cojín” (310); las repeticiones: “te puse te puse.../ te llamo llama” (263); las paronomasias: “la mañana, se pierde en la maraña” (101), etc. El sentido unívoco de lo enunciado en el poema se quiebra, finalmente, por medio de la incorporación libre de elementos disímiles, cuya única relación es la semejanza sonora, a veces cacofónica, acompañada en muchos casos por versos breves y rima consonante, a la manera de cantos infantiles “Tanta pata y ningún brazo./ ¡Qué bromazo!/ Se me

dobla el espinazo (285)”, “el tigre de la bengala se encendió/ la tigrata era ingrata y volcó” (280).

Estas asociaciones sonoras ponen en relación los poemas de Gloria Fuertes con el universo de la literatura oral infantil, los juegos tradicionales y las retahílas, poesía lúdica que imita el decir poético de los niños, atravesado por el mero impulso rítmico, en donde, como afirma Ana Pelegrín “las palabras se convierten en juguetes verbales, con la libertad del movimiento y el juego” (2008: 210). El poema “Ejercicio” da cuenta de algunas de las características de esta poesía oral tradicional y lúdica, al tiempo que imita un acto de escritura vinculada al aprendizaje y la niñez: “Con lo uno/ de Unamuno. /Con lo dos, / del Señor Dios./Con lo tres/ de ir al revés” (Fuertes 2011: 231). Por otro lado, Pelegrín, al hablar del mundo oral de la literatura infantil, con su fascinación por las enumeraciones progresivas, su afán de irracionalidad y sus asociaciones libres, lo pone en correlación con el *nonsense* del surrealismo (2009: 53), veta poética en la que Gloria Fuertes indagó por medio del postismo², y que se hace visible ya desde algunos de los títulos de ciertos poemas que conforman sus *Obras Incompletas* (“Era pastor de gatos”, “Todas las noches me suicido un poco”) o de los poemarios mismos (*Aconsejo beber hilo*, *Cómo atar los bigotes al tigre*, etc.).

Sin embargo, este imaginario infantil plasmado en una voz que imita el vocabulario, la fonética y las formas de expresarse del niño no es inocente y en muchos casos disfraza una crítica social o alude de modo subyacente al aquí y ahora del contexto social de la autora, como muestra el poema “1960 Y...”: “¿Qué pasa en el pueblo?/ ¡Qué pueblo tan raro!/ Hay viudas de vivos/ hay niños callados/ huérfanos con

²El postismo fue un movimiento surgido hacia el año 1945 en la España de posguerra, conformado por un grupo de poetas que postulaban un quehacer poético vinculado, entre otras cosas, a la “supremacía de la imaginación que depende del subconsciente y la razón; utilización de elementos sensoriales; [...] carácter lúdico, dionisiaco y humorístico [...] y voluntad de destruir prejuicios” (Polo de Bernabé 1980: 579)

padres/ viejas con retratos” (211). Asuntos como la muerte y la guerra aparecen y reaparecen bajo un léxico infantil y desacralizador, recreando muchas veces el arquetipo del *enfant terrible* (Pellarolo 73: 1991), encarnado en una voz de una supuesta inocencia que desconoce, que pregunta, que quiere saber: “nos obligaron a pegar/ tiros, antes de hacernos el amor/ Porque yo no entiendo por qué, [...] No es que no seamos capaces, /es que no sabemos cómo comer, /... no nos han enseñado los que saben...” (265). Este cuestionamiento sobre las posibilidades del saber se manifiesta, a su vez, en una serie de poemas autorreferenciales en los que, desde una consciencia poética, el sujeto de la enunciación va a tomar la voz de un sujeto menor, y va a manifestar un falso desconocimiento, que habilita la pregunta aparentemente ingenua y la afirmación constante de un no-saber-decir, lo que podría verse, en términos de Ludmer, como una “treta del débil” (1985), una micropolítica de resistencia de quien habla desde los márgenes y se refugia, para ponerlo en evidencia, en ese supuesto lugar alterno de ignorancia y silencio. Así sucede en el poema “Miradme aquí”, donde quien habla es el sujeto-poeta que escribe “con un hilo de voz” (Fuentes 2011: 121), y que cierra con la exclamación: “¡Si no sé nada!”, afirmación que se reitera a lo largo del poema: “Es peligroso el mar si no sé nada/ peligroso el amor si no sé nada” (121). Lo mismo ocurre en el poema directamente titulado “No sé”, en el que se da cuenta de la condición simbólica de exiliada de la voz poética: “No sé de dónde soy./No he nacido en ningún sitio” (79), así como también en el poema “Tengo un no sé sí”, que aún sin tratarse de un poema para niños, apela al juego de palabras monosilábico (“no-sé-sí”) y al uso lúdico de la paronomasia (“uñas”-“años”). El último verso de este poema reafirma el imaginario infantil subyacente, incorporando la metáfora de la danza para simbolizar el proceso de escritura, dando cuenta a su vez de un carácter vital inherente a su poesía, de una palabra viva e inquieta, en un movimiento rítmico que oscila entre la alegría y el

desencanto: “¿es que veis estos pasos con que danzo? / Pues no son míos, / es que hay un niño siempre muy triste en mi tabaco” (111).

En esta misma línea, otros poemas van a continuar la recreación de una enunciación y una retórica propias del decir infantil, en consonancia con la problematización de los límites del saber, ya sea imitando la duda y la curiosidad en torno al mundo que rodea al niño: “Pensaba en los tejados y en las cejas/ [...] Pensaba... que no sé si voy o vengo,/ pensaba en ¿por qué borda Salvador?” (91), o bien, a través de la insistencia en la pregunta sobre el porqué de las cosas, en poemas como “Porquesees” o en “Aquí no hay ningún sabio”: “¿Por qué dejan las guerras? /¿Por qué cortan los lirios?/ ¿a ver, quién me contesta?”, en el que se apela a la reiteración anafórica del “por qué” y que culmina con la afirmación sentenciosa: “¿sabio será quién sea!” (125).

Por otra parte, se va a apelar a un proceso de reescritura y resignificación de cuentos y personajes tradicionales, así como también ciertos moldes genéricos asociados a la infancia: la nana, el villancico, la adivinanza, etc. Tal es el caso del poema “El fetito feo (Cuento)”, que reformula la historia del patito feo para abordar la mortandad infantil, poniendo en evidencia el intertexto desde el título y el cruce genérico entre poesía y narratividad en la aclaración que le sigue –“cuento”–. Por otra parte, se van a tomar ciertos personajes, como las muñecas, los payasos, los mimos, los equilibristas (y otros artistas de circo) y animales personificados asociados a las fábulas y a los relatos tradicionales, pero teñidos de un desencanto nuevo a partir de su distanciamiento con respecto al mundo fabuloso del que solían provenir en los cuentos infantiles y su consecuente acercamiento a la crudeza de la realidad social cotidiana: “En el centro/ estaba el Payaso-Arlequín/ [...] tenía una lágrima en su calcetín/ estaba hecho polvo/ y no se podía reír/ y no se podía quitar la careta/ de hombre feliz” (258).

Los poemas se tornan así doblemente trágicos: no se trata ya de una denuncia directa, sino que se apela a los lugares seguros de la infancia para pervertirlos, como unas ruinas que encierran allí, donde ya no queda nada, el recuerdo de un paisaje. En el poema “Muñeca disecada” se recupera esta inocencia desencantada a través del juguete que funciona como metonimia del niño y de una infancia en crisis, transponiéndose a la alegría de un pasado, la carencia del presente: “la muñeca sin vida la muñeca que vive, / la muñeca sin pelo la muñeca que llora, / la muñeca que ríe, la muñeca que espanta” (201). Esto mismo puede verse en aquellos poemas que incluyen personajes infantiles inventados, como “Roosa el astronauta” (303), “Nefanda” (304) y “Don Rosendo” (305) o “La vieja Pasitas y el viejo Pasitos” (92), o bien personajes del reino animal personificados, como “La termita” (276), “El Ornitorrinco” (286), “El ciempiés YE-YÉ” (285). En esta misma línea de resignificación de la tradición de la literatura y los géneros infantiles, se recuperan algunas formas fijas asociadas al habla popular y de transmisión oral, como la lección, las prohibiciones, los consejos o los juegos infantiles orales como la “Adivinanza (clásico del siglo XX)” que plantea, respetando la estructura típica del género –una pregunta, una serie de pistas y una solución– no la incógnita en torno a un objeto o personaje, sino, por el contrario, asuntos vinculados a la esfera amorosa e íntima de la vida adulta, abordados en un tono lúdico por medio de un estribillo que se reitera con variaciones “¿De qué diréis que yo muero? [...] ¿De qué diréis que yo duermo? [...] ¿De qué diréis que yo bebo?” (281-282).

La conformación de un imaginario infantil en el contexto de la poesía social de posguerra permite, asimismo, una denuncia que se evidencia en la inclusión dentro del poema de personajes niños que no pertenecen a la tradición de los cuentos infantiles – como el Patito Feo– ni son construcciones ostensiblemente ficcionales de la autora – como el viejo Pasitos y la vieja Pasitas– sino que, anónimos, pueden anclarse en el

contexto social más inmediato. Se tematiza, de este modo, la situación de los “niños de la calle”, en poemas como “Estamos bien” (101), el problema de la mortalidad, las enfermedades y la salud en riesgo durante la niñez –“Niño con ganglios” (62), “Niño flaco” (112)–, el problema de la maternidad en un contexto crítico –“Tener un hijo hoy” (122), “Nana al niño que nació muerto” (147), “El rechazo” (309)– la soledad, la desprotección y la pobreza.

De este modo, Gloria Fuertes recupera el universo de la niñez, con su imaginario y sus formas particulares de expresión, volviendo al lugar en apariencia seguro y feliz de la infancia para distanciarse irónicamente de él y hacer más evidente su corrupción. En este proceso, la intimidad de la propia autora no está aludida inofensivamente, sino que se la reconstruye en el límite entre la ficción y la realidad para proyectar la voz individual y propia sobre la experiencia del pueblo: desde esta posición múltiple se emprende el regreso al mundo balbuceante del niño, con sus juegos, canciones y cuentos tradicionales, encarnados en el imaginario colectivo y en la cultura popular oral. Así, la poesía de Gloria Fuertes va a traer consigo su propia performatividad, y en términos de Pellarolo: “pide para su cabal comunicación, la declamación frente a un público, más que la lectura silenciosa individual” (1991: 76): en las expresiones fijas desarticuladas lúdicamente, en la incorporación de los juegos de palabras rítmicos de los trabalenguas, las adivinanzas y las canciones de ronda infantiles. Y esta serie de procedimientos da cuenta de una voz poética que se funde en torno a la subjetividad y el habla del niño, en un proceso de revalorización y resignificación de géneros menores, ligados a la intimidad –la carta, la autobiografía, etc.– y a la oralidad –las nanas, la lección, los consejos, etc.–. Se construye, así, una voz contestataria, de aparente inocencia y desconocimiento, y que permite desacralizar los asuntos más graves y

solemnes, denunciando con un acento irreverente, en última instancia, una realidad social signada por el hambre, la guerra, la muerte y la censura.

Referencias bibliográficas

- Fuertes, Gloria (2011) [1975]. *Obras Incompletas*, Madrid, Cátedra.
- Larrosa, J. (2000). *Pedagogía Profana. Estudios sobre lenguaje, subjetividad, formación*. Buenos Aires: Ediciones Novedades Educativas.
- Leuci, Verónica (2015). “Sobre los lomos del humor: Polisemia, crítica y humor en la poesía última de Gloria Fuertes”. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos: Monográfico: el humor en las literaturas hispánicas contemporáneas. Nuevas perspectivas para una tradición consolidada*. Coord.: Juan Carlos Pueo, nº2, vol. 3.
- Leuci, Verónica (2014). “Identidades poéticas: el universo nominal de Gloria Fuertes”. *Revista Mora*, nº2, vol. 20, Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género (IEGE), Facultad de Filosofía y Letras, UBA, ISSN 0328-8773 (en línea). Dirección URL: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1853001X2014000200002&lng=e s&nrm=iso
- Leuci, Verónica (2013). “Voces e historias en la escena poética de Gloria Fuertes”. *Revista Celehis*, nº 26, UNMDP. ISSN 0328-5766 (impresa); ISSN 2313-9463 (en línea). Dirección URL: <http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/894/924>
- Ludmer, Josefina (1985). “Tretas del débil” en *La sartén por el mango*. Pto. Rico, Edics. Huracán.
- Pelegrín, Ana (2009). “El juego tradicional en la literatura y el arte”, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (en línea). Dirección URL: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmccr6b0>
- Pelegrín, Ana (2008). “Retahílas tradicionales: el sentido del sinsentido”, Alicante, biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (en línea). Dirección URL: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcn5929>
- Pellarolo, Silvia (1991). “La poesía de Gloria Fuertes o el ingenioso distanciamiento de sí misma” en *Literatura femenina contemporánea. VII Simposio Internacional*. Instituto Literario y Cultural Hispánico. Diciembre, 69-78.
- Polo de Bernabé, José Manuel (1980). “El Postismo como aventura del lenguaje en la poesía de posguerra en España”, *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Toronto, 579-58.