

FICCIONES CON NOMBRE PROPIO
EN LAS OBRAS INCOMPLETAS DE GLORIA FUERTES.
EL DISCURSO POÉTICO ENTRE LA AUTOBIOGRAFÍA Y
LA FICCIÓN¹

Verónica Leuci
Universidad Nacional de Mar del Plata
CONICET-Argentina

Resumen

En este trabajo estudiaremos la obra poética de la poeta madrileña Gloria Fuertes, específicamente sus Obras incompletas, para advertir de qué modo se construye el sujeto poético. En especial, nos detendremos en aquellos textos que reenvían, desde la poesía, hacia la figura de autor que firma y publica el poemario, a través de la recurrente inclusión del nombre propio de la autora en el universo textual. Tal planteamiento supone e implica pensar los límites entre la autobiografía y la ficción e, incluso, estudiar la operatividad de la categoría de “autoficción” en el género lírico, a partir de estos juegos poemáticos que buscan establecer un pacto autobiográfico, sin abandonar el pacto ficcional.

Palabras clave: *Literatura española contemporánea, Gloria Fuertes, Obras incompletas, nombre propio, autobiografía, autoficción*

Abstract

In this paper we set out to analyze the poetry of Gloria Fuertes, especially her Obras incompletas, in order to understand the configuration of the “lyric subject”. Particularly, we focus on those poems that merge, into the fiction, with the “real poet”, through the direct reference to the author’s name. We intend to show the complex limits inherent between autobiography and fiction and, at the same time, the functionality of the notion of “autofiction” in poetry, through these “poetic games” that sealed an autobiographical pact without avoiding the fictional aspect.

Keywords: *Contemporary Spanish Literature, Gloria Fuertes, Obras incompletas, authorial name, autobiography, autofiction*

1 El presente trabajo es fruto parcial de un proyecto mayor dirigido por la Dra. Laura Scarano en el marco de una beca doctoral de Conicet, con sede en el Centro de Letras Hispanoamericanas, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina.

“Más que inscribir las obras en categorías ‘fijistas’ como autobiografía y ficción y oponer un yo lírico a un yo ficcional o autobiográfico, sin duda sería recomendable abordar el problema desde un punto de vista dinámico, como un proceso, una transformación o, mejor aún, un juego”.

Dominique Combe

“Tu nombre me persigue
inquilino en mi sombra;
desapareceré,
y él estará a mi lado”.

Gloria Fuertes

En el “Prólogo” a las *Obras incompletas* (1977) de la poeta madrileña Gloria Fuertes (1917-1998), titulado “Medio siglo de poesía de Gloria Fuertes o vida de mi obra”, se incluye un primer apartado denominado “Con toda sinceridad”, en el que la autora explica:

Con cierta frecuencia, y sin saber explicar el porqué, continué cantando o contando mi vida muy directamente en ciertos poemas que, o bien titulaba “autobiografías” o que, sin titularse así, informaban sobre mis estados anímicos, económicos, sentimentales-emocionales, circunstancias exteriores, experiencias interiores, etc. Se ha visto a través de los siglos que toda obra literaria es en parte autobiográfica, sobre todo si el autor es poeta. Mi obra en general, es muy autobiográfica, reconozco que soy muy “yoista”, que soy muy “glorista” (22).

Sin duda, la cita pone en escena, desde la veta metatextual de su obra (Mignolo), algunas cuestiones centrales que encuentran su correlato a la vez en el universo textual, en el diseño de una escritura recargada y atravesada por estrategias y procedimientos tendientes a la construcción, en el marco de la poesía, de una “atmósfera autobiográfica”: fechas, parentescos, genealogías, topónimos y, especialmente, la inclusión en el poema del nombre propio de la autora. Estos elementos incorporan a la escena poética guiños

provenientes del imaginario biográfico, que exceden la construcción verbal o lingüística del sujeto poético para remitir de modo explícito, desde una necesaria perspectiva pragmática, a la escritora que firma y publica los poemarios.

Asimismo, la autora hace alarde, por su lado, de una obra que “camufla” o pretende desdibujar el carácter de artificio o el “ejercicio de inteligencia” – tomando una expresión de Gil de Biedma- que supone la escritura poética. En cambio, Fuertes enfatiza, en el citado “Prólogo”, una “obsesión de comunicación” (29) a través de un estilo que se pretende, justamente, “sin estilo”:

Empecé a escribir como hablaba, así nació mi personal estilo (...)
Necesitaba decir lo que sentía, decirlo, sin preocuparme de cómo decirlo. Quería comunicar el fondo, no me importaba la forma, tenía prisa (28).

Así, en esta “retórica de la inmediatez” – o “poesía urgente”, al decir de Celaya, – la autora exalta una poética que es “directo-comunicativa” que persigue la “comunidad-comunicación con el lector” (30), a la que acompaña una insistente brevedad poemática a lo largo de su obra que permite comunicar con “la rapidez de un dardo, un navajazo, una caricia” (31). A la vez, en cuanto a su formación como poeta, se reconoce y reafirma un eminente autodidactismo y un marcado carácter insular respecto de la tradición poética: “a mí no hay quien me influya” (29), emplazamiento solitario que suscribían ya algunos de sus títulos más conocidos, como uno de sus poemas más tempranos, “Cabra sola”, o su primer poemario, *Isla ignorada*.

Tales posicionamientos parecen abonar desde la vertiente autorreferencial la concepción confesional y autobiografista de la labor escrituraria que la autora resumía en la elocuente cita inicial. No obstante, es importante advertir que este “yoismo”, ratificado en la recurrente – casi obsesiva – inclusión del nombre propio, responde a una apuesta generacional que se proyecta hacia la vertiente social de la poesía de posguerra, como una afirmación de identidad y supervivencia que, desde la literatura, se proyecta hacia la situación histórico-política:

En los primeros años de nuestra postguerra, al palparnos vivos a pesar y todavía, necesitábamos gritar – como todo superviviente – que estábamos aquí, que nos llamábamos así, que sentíamos de aquella manera. Por aquel entonces, sin ponernos de acuerdo, Blas de Otero, Celaya, Hierro, Alcántara – y tantos nombres que añadirán a esta relación los estudiosos –, escribíamos poemas declarando incluso nuestra filiación, dirección y profesión para llamar la atención a los transeúntes que luego iban o no a pasear por nuestras páginas (24).

Su obra, inscrita en las corrientes de poesía social de la posguerra española, a caballo entre los “sociales mayores” y los “jóvenes del 50” - en una poesía de difícil ordenación en “generaciones” o “escuelas”, como señala gran parte de la crítica²- enfatiza el posicionamiento eminentemente humano del sujeto, que se aleja de los “vates” o “súper yo” de cuño simbolista, para insistir en una palabra poética que comunica, que se proyecta desde lo estético hacia lo extraliterario. Por eso, su voz, como la de tantos compañeros de promoción, será una voz anclada históricamente, será “palabra en el tiempo”, de acuerdo con el ideario machadiano. La poeta será la representante de un acontecer general, excediendo los límites egocéntricos para ampliarse en la voz plural del pueblo, al que pertenece y del cual es vocera,

2 La difícil ubicación de la poesía de Fuertes en movimientos o escuelas es tema de interés en la mayoría de la crítica abocada a su estudio. Por un lado, es factible reivindicar su pertenencia cronológica al grupo de los “sociales mayores” (como Celaya y Otero, poetas con quienes ella misma conecta su quehacer poético) pero, a la vez, su trabajo escriturario singular la aleja, de acuerdo con la crítica, de estos primeros cauces para vincularla, en cambio, con los “poetas del 50”. En este sentido, es interesante mencionar a Peter Browne, quien alude, haciendo un estado de la cuestión en torno del tema, a los múltiples autores que han discutido sobre la “productividad peculiar” de la poeta. Entre ellos, se destaca, por ejemplo, González Muela: “No se puede encasillar a Gloria Fuertes. No entra en ningún “movimiento” preconcebido, ni escuela de moda; como ella dice: ‘me muevo sola’. Es poeta ‘social’, pero no marxista; es cristiana, pero la Iglesia no la utilizaría como apologista; poeta de protesta...pero protestaría siempre que viera una injusticia; celayesca, pero en lo más hondo: en el sentido y valor que da Celaya al Hombre, no a los hombres; poetisa (odia el término), con una enorme dosis de apasionamiento y entrega, pero con un rigor masculino por limar el sentimiento o purificarlo, no explotararlo – se queda con él, como una cabra sola” (citado en Browne 5).

privilegiando, pues, su función social y contestataria respecto de la opresiva posguerra española. Así lo señalaba la propia escritora en la antología *Poesía española contemporánea* de Leopoldo de Luis: “Trato, quiero – y me sale sin querer – escribir una poesía con destino a la Humanidad”; y, luego, lo reafirmaba en el mencionado “Prólogo”:

Lo que a mí me sucedió, sucede o sucederá, es lo que le ha sucedido al pueblo, es lo que ha ocurrido a todos, y el poeta sabe, más o menos, mejor o peor, contarlos, necesita decirlos, porque necesitáis que lo digamos (23).

Estos postulados permiten repensar entonces el marcado sesgo autobiográfico al que alude la propia Fuertes, y sobre el que han insistido la mayor parte de sus críticos. Así, la poeta señalaba el “yoísmo” de su producción que, no obstante, no es egoísta, sino “expansivo” (30). En este sentido, resulta factible preguntarse, entonces, de qué modo se enlazan en su obra poética este compromiso eminentemente social de la escritura, con la intromisión insistente del nombre propio, marca sobresaliente de una individualidad singularizada, que se proyecta, desde la ficción, a la autora.

Este doble juego y, en especial, la coincidencia nominal entre el hablante poético y la autora que publica sus textos, nos emplaza en un orbe de tensiones que tiene que ver, esencialmente, con las antinomias que conviven en las citadas reflexiones de Fuertes: verdad/invencción, autobiografía/ficción, sujeto real/sujeto poético. Tales problemáticas nos dirigen hacia algunas cuestiones primordiales en torno al discurso lírico, en primer término, en referencia a su estatuto enunciativo ficcional y a la figura de autor. En este sentido, sus reflexiones críticas renuevan las viejas disyunciones que, desde el Romanticismo, cifran las divergencias entre verdad y poesía, sujeto lírico/poeta, enunciado ficcional o enunciado de realidad, etc. Las lecturas de cuño romántico del género lírico, en su primacía de la primera persona, aludían a este como el campo propicio y concerniente a las efusiones sentimentales, anímicas o subjetivas del poeta. Estas relaciones entre “creador y creación” se condensan en el famoso “Poesía y verdad” (*Dichtung und Wahrheit*), título de la autobiografía de Goethe, en desmedro de un

carácter intrínsecamente ficcional o imaginario del sujeto lírico que, desde la crítica al pensamiento romántico (con Schopenhauer y Nietzsche principalmente), y, luego, ya entrado el siglo XX, ha sido reivindicado desde diversas líneas teóricas que confluyen en la actualidad en una mayoritaria coincidencia teórica al respecto.

Autobiografía y poesía: identidad y nombre propio

En el planteamiento bifronte que propone la poesía de Fuertes, en cuanto a un universo de guiños autobiográficos que, empero, se explicitan desde la poesía, se juega con la distancia entre la construcción verbal del sujeto y la imagen de autor que surge en el contexto social, acercando y superponiendo ambos roles, estrategia visible, en especial, como mencionamos, en la identidad que otorga el nombre propio ficcionalizado de la autora.

Tal “identidad” y, asimismo, el “parecido” que desde la esfera pragmática los lectores advertimos entre los enunciados poéticos y la “biografía real” de la autora son, de acuerdo con la autorizada voz de Lejeune, las condiciones básicas en la constitución de un pacto entre el autor y el lector de un proyecto autobiográfico. De acuerdo con el crítico francés, este contrato se establece en la base de un pacto de referencialidad que tiene como condición básica la veracidad, otorgada especialmente por el nombre propio, que “otorga a todo lo que toca un aura de verdad” (188) y que constituye, por su parte, el “tema profundo de la autobiografía”, designador de una realidad extratextual, única marca en el texto que reenvía a una persona real (Lejeune 60). A caballo entre lo textual y referencial, el nombre propio es la bisagra donde ambos territorios se articulan (Scarano 72). Asimismo, Pierre Bourdieu ha destacado la importancia del nombre propio, un “punto fijo”, un “designador rígido” en los distintos y móviles estados del mismo campo, que opera como una institución y unificación del yo: nombre común, en tanto que apellido familiar, y especificación singular con el nombre de pila (78-79). Y, a su vez, desde su teoría funcionalista, Michel Foucault parte también del uso del nombre propio, situado entre los polos de la descripción y

la designación. Este nombre es fundamental porque “funciona para caracterizar un cierto modo de ser del discurso” (19).

Tales teorizaciones, importadas al terreno de la lírica, son interesantes porque implican la referencialidad de textos que, desde la escritura, se proyectan hacia una determinada figura de escritor. Si, por un lado, hemos aludido al abandono de la identificación romántica entre “poesía y verdad”, es decir, entre sujeto lírico y poeta, desplazado por un carácter que, desde diversas líneas, reivindica en la actualidad el carácter ficcional, imaginario o ideal del *yo* poético, es menester asimismo marcar el distanciamiento respecto de un paradigma opuesto y extremo, que podemos englobar con Scarano bajo el rótulo de “teorías negativas del sujeto” (2000). Desde el posestructuralismo o el deconstruccionismo, se ha hecho hincapié en la imposibilidad de referencialidad y la construcción de un sujeto que es siempre textualidad y ficción, aun en el caso de la autobiografía. Esta postura es la que proponen autores como Barthes, Derrida o Paul de Man, reivindicando la pura textualidad en los textos, cifrando en la polémica “muerte del autor” barthesiana la metáfora de la imposibilidad de cualquier búsqueda de referencialidad o de ideología autoral.

Siguiendo la propuesta de Pozuelo Yvancos, quien reduce a dos paradigmas o corrientes opuestas el estudio de la autobiografía (34 y ss.), frente a estos planteamientos que reducen el discurso autobiográfico a lo puramente textual, desde otro sector no se niega la imposibilidad de remisión a un sujeto “real”, sin embargo, se reafirma la referencialidad de textos que, desde la escritura, se proyectan hacia “efectos de autor”, una “figura de escritor” o un determinado “ethos” o “modo de ser” autoral. Estos autores – entre los que podemos destacar, entre otros, a Lejeune, Elizabeth Bruss, Ángel Loureiro, Romera Castillo, el propio Pozuelo Yvancos, James Olney, etc.- “manifiestan su negativa a considerar ficción a un texto autobiográfico por las implicaciones pragmáticas que mantiene” (Sánchez Zapatero 7). Asimismo, en proximidad con estos planteamientos, diversos autores que aquí solo podemos mencionar, se han ocupado de la “figura de autor”, al que diferencian del autor empírico, como la mencionada teoría de

Foucault con su “función-autor”, los postulados en torno a la “función del autor” de Altamirano y Sarlo, la “actitud del autor” de la que habla Bajtín o las imágenes de escritor sobre las que ha reflexionado María Teresa Gramuglio.³

La autoficción: una propuesta teórica intermedia

Ahora bien, en la intersección entre autobiografía y ficción, a la que intentamos aproximarnos, opera justamente la novedosa y actual categoría de la *autoficción*, una modalidad circunscrita en principio a la narrativa, pero que parece interesante para pensar la poesía de Fuertes, porque fluctúa en la doble senda de la referencialidad y la invención. En este tipo de producciones autoficcionales, se propone un pacto de lectura que imita los principios del pacto autobiográfico, involucrando el nombre, al mismo tiempo que los subvierte; no se trata

3 Gramuglio, en primer término, parte de la idea de que “los escritores, con gran frecuencia, construyen en sus textos figuras de escritor, y que estas figuras suelen condensar (...) imágenes que son proyecciones, autoimágenes, y también anti-imágenes o contrafiguras de sí mismos”(3). Altamirano y Sarlo, a su vez, en su libro *Literatura/Sociedad*, señalan en esta línea que el modo en que el autor se ha percibido y se percibe, así como el modo en que percibe el carácter de su actividad no representa un sistema de ilusiones que el análisis sociológico debe desechar. Si bien no es en ese conjunto de creencias que integran la “conciencia de sí” del escritor donde hay que buscar la verdad de la práctica literaria, esa “conciencia de sí” forma parte de la verdad de dicha práctica y la comprensión sociológica debe dar cuenta de ese doble juego (110). Bajtín, por su parte, ha diferenciado explícitamente ya en uno de sus textos más tempranos - *Estética de la creación verbal* - entre el “autor-creador” y el “autor-persona real”, rechazando aquellos enfoques infundados y fácticos que confunden al primero, “que pertenece a la obra”, con el segundo, “que es un elemento en el acontecer ético y social de la vida” (18). Luego, a propósito de la obra de Dostoievski, ampliaría y renovaría estos postulados para proponer las conocidas nociones de polifonía, heteroglosía, dialogismo, etc. que ahondan en el distanciamiento respecto del “autor real”, al enfatizar una palabra eminentemente social y plural, en la convivencia polifónica de distintas voces y actores en el marco de la literatura y del lenguaje en general. Por su parte, Foucault, en “¿Qué es un autor?”, permite sortear la falacia intencional y genética del autor como individuo empírico para diseñar su categoría funcionalista. Para él, la “función-autor” indica que determinado discurso no es una palabra indiferente, anónima, sino que debe recibirse de cierto modo y que, en determinada cultura, debe recibir un cierto estatuto (20).

de reproducir con exactitud las vivencias – caso de la autobiografía – sino que, desde la ficción, se recrean los materiales “reales”, provocando así el efecto de “verdad”: quien habla no es el autor, sino su construcción (Escartín Gual 7-8). El pacto autobiográfico se utiliza, entonces, de modo irreverente, a través de la coincidencia del nombre propio entre autor, narrador y personaje, pero enfatizando los índices de ficción desde paratextos y diversos procedimientos concurrentes (Scarano 98). Serge Doubrovski, por su parte, en su libro *Fils* (1977) – el pionero de esta modalidad – la define como “la ficción que en tanto escritor decidí darme de mí mismo”, “ficción de acontecimientos y de hechos estrictamente reales” (citado en Robin 43-44). Como sugiere Scarano, enfatizando junto a Alberca la ambigüedad como la clave del género, en busca de un lector que se deleite en el juego pendular, se trata de la puesta en orden de una vida como gesto autobiográfico, creando un personaje diferente sin disolver la paradoja que nos remite difusamente a la figura del autor (98).

En este sentido, al pensar en la obra de Gloria Fuertes, es factible advertir que los postulados centrales de la autoficción se retoman pero, a la vez, se truecan. En su obra, a través de los paratextos o metatextos se apunta a la construcción de una “atmósfera autobiográfica”. En tanto que el distanciamiento, que acentúa el carácter de artificio y ficción, se observa en los propios poemas con nombre propio a partir de insistentes “juegos” y desplazamientos en torno del sujeto nominado.

Ficciones con nombre propio en las *Obras incompletas* de Gloria Fuertes

Los textos en los que se incluye el nombre propio de la autora entran en una vertiente singular en la poética fuertiana que, en un doble gesto, parece propulsada a la vez por fuerzas que se mueven, de modo simultáneo, hacia el interior y el exterior de la escena lírica. Por un lado, se vuelcan hacia el eje autorreferencial del discurso, dando cuenta desde la propia poesía del acto creador y la dicción poética; sin embargo, a su vez, se proyectan en su veta autobiográfica o autoficcional hacia el “exterior”, es decir, hacia la figura de escritora

que diseñan paratextos y metatextos, y que se singulariza en la firma de la tapa del libro. Así, ambas coordinadas confluyen en el sujeto poético que diseñan los poemas de la madrileña.

Ya desde el primer libro, *Isla ignorada* (1950), hasta *Mujer de verso en pecho*, de 1995 (seguido por los libros póstumos de reciente publicación),⁴ en el sujeto poético “Gloria Fuertes” convergen, por un lado, el “rostro autobiográfico” (femenino, de origen social humilde, madrileño, etc.) junto al rostro autorreferencial o metapoético (escritora, poeta, “pregonera”). Este sujeto se nutrirá de ambas esferas, definiendo su identidad por una labor poética “otra”, “extraña”, “marginal”, en cuanto a dictámenes genéricos y también sociales, que se tematizan de modo frecuente en su poesía.

En este sentido, parece atinado pensar que la voz poética de Fuertes y el sujeto que construyen sus textos opera en un espacio de resistencia y reivindicación, sorteando limitaciones y restricciones de diversa índole. En primer lugar, en sentido amplio, diferentes autores se han referido al escaso espacio otorgado en España – en particular en el opresivo marco del franquismo – al género autobiográfico y a cualquier tipo de expresión del yo (Alberca 297-8). Luego, como ha advertido Nora Catelli, tal obstáculo no responde solo a criterios geográficos (España) o históricos (posguerra), sino en especial de género. Esta autora ha estudiado la autobiografía de la escritora decimonónica Gertrudis Gómez de Avellaneda como un intento literario aislado, en pleno siglo XIX español, de construir un yo en la intimidad, una ficción o “personaje de autor”. La llamativa construcción de una identidad o “personaje autor” femenino, que pide su turno de palabra y que considera que su subjetividad y singularidad puede ser contada como un emblema de subjetividad femenina, sortea y se rebela contra un orden religioso, en relación con el imaginario en torno a la figura de María en la España católica. Este curioso y valioso intento decimonónico de una autobiografía escrita por una mujer no tendría sucesores, afirma

4 La editorial madrileña Torremozas ha publicado, hasta el momento, de manera póstuma, diversos libros de poesía inéditos de la autora: *Se beben la luz* (2008), *Es difícil ser feliz una tarde* (2005), *Los brazos desiertos* (2009) y *Glorierías (Para que os enteréis)* (2001).

Catelli, aun dentro de la propia obra de Avellaneda, que se volcará luego hacia el cliché religioso apaciguando, entonces, como indica la autora, “la culpa del atrevimiento anterior” (347).

En tercer lugar, la poesía de Fuertes se levanta, probablemente de modo conjunto a las marginaciones anteriores, contra la apropiación monopólica masculina de la escena poética en el medio siglo español. Como sostiene María Payeras, la escritura poética femenina de posguerra representa un sector que desafía, provocativamente, las restricciones políticas que se arman en torno a la censura y a un programa “antiintelectualista” que, previsiblemente, se acentúa en el caso de la labor femenina, en el marco de la dictadura franquista (17-31). Así, la construcción de un sujeto que enfatiza su labor poética, que se autorrepresenta como poeta, constituye uno de los rostros más polémicos en la configuración subjetiva de la poesía de Fuertes.

Ahora bien, en este marco, la utilización del nombre propio, ya desde el primer poema que inaugura sus *Obras incompletas*, compilación de 1975, que reúne poemarios publicados entre 1954 y 1973,⁵ subraya esta idea subyacente de reafirmar una identidad singular que, con la constante acentuación de su estatuto de poeta, busca revocar la representación tradicional de la mujer, asociada con prejuicios consolidados histórica, religiosa o culturalmente. En cambio, lo que se pretende aquí es, desde la poesía, destruir tales estereotipos en la búsqueda de “una nueva imagen de sí misma acuñada por la propia mujer” (Payeras Grau 241). Esta nueva imagen se relacionará, en el caso de Fuertes, con un sujeto activo, insumiso, que concibe la actividad poética como un oficio que permite el cambio, la denuncia, el testimonio o la crítica que se proyecta, desde la poesía, hacia el orden social. No obstante, junto al personaje “Gloria Fuertes”, actante protagónico de la escena lírica, intervienen asimismo otros personajes que acompañan su itinerario, incluso, con nombre propio: estos se apropian del pronombre *yo* y también piden la palabra en estas *Obras incompletas*.

5 Las *Obras incompletas*, compiladas por la propia Fuertes, contienen los siguientes poemarios: *Antología y poemas del suburbio* (1954), *Aconsejo beber hilo* (1954), *Todo asusta* (1958), *Ni tiro, ni veneno, ni navaja* (1966), *Poeta de guardia* (1968), *Cómo atar los bigotes del tigre* (1969) y *Sola en la sala* (1973).

Juegos onomásticos en los poemas nominados

El poema que abre su obra, “Nota biográfica”, aparecido originalmente en su *Antología y Poemas del suburbio* (1954), es interesante porque pone en escena, desde el inicio, algunas cuestiones llamativas y recurrentes en torno de su poética:

Gloria Fuertes nació en Madrid
a los dos días de edad,
pues fue muy laborioso el parto de mi madre
que si se descuida muere por vivirme. (41)⁶

En primer término, la presencia inaugural del nombre propio, emplazado en un escenario urbano puntualizado, nos sitúa en el énfasis de la configuración de un rostro histórico que, a través de una marcada carga biográfica, enunciada en tercera persona (acorde con el título del poema), se proyecta desde la poesía hacia lo extraliterario. Sin embargo, los versos siguientes truecan y desautomatizan la presentación inicial, “en un juego conceptista al estilo clásico” (Benson 7), por un lado, con la ruptura de una temporalidad lógica y previsible y, por otro, con el desdoblamiento enunciativo en el que coexisten un “ella” y un “yo” que implica, simultáneamente, el desplazamiento, a través de los deícticos, desde la impersonalidad biográfica hacia una enunciación “autobiográfica” en primera persona. Este juego pronominal insinúa, desde este poema inicial, la constitución de un sujeto que funciona, a la vez, como un personaje poético. Los versos siguientes dan cuenta de distintos rasgos identitarios que responden en gran medida a los previsible en la tradición genérica clásica de la autobiografía. A los datos espacio-temporales del nacimiento, proseguirán, entonces, cronológicamente, la educación infantil - que responde tanto a la escolarización como a los saberes femeninos estereotipados -, junto con la imagen de una niñez signada por las pérdidas familiares, la pobreza, las experiencias sentimentales y la guerra, despojada en la visión infantil de la carga crítica para ser presentada desde la óptica ingenua de lo cotidiano:

6 Todas las citas de poemas corresponden a la edición de *Obras incompletas*, consignada en la bibliografía.

A los tres años ya sabía leer
 y a los seis ya sabía mis labores.
 Yo era buena y delgada,
 alta y algo enferma.
 A los nueve me pilló un carro
 y a los catorce me pilló la guerra;
 a los quince se murió mi madre. (41)

El ingreso a la adultez se caracteriza por el posicionamiento ideológico frente al conflicto bélico (“quise ir a la guerra, para pararla”) y por la entrada al universo laboral y, particularmente, al oficio de la poesía: “Escribo por las noches (...)/ he publicado versos en todos los calendarios,/ escribo en un periódico de niños” (41-42). El relato retrospectivo de la propia vida señala algunos de los hitos principales en la constitución de una subjetividad que, como lectores, reconocemos en afinidad con la biografía de la autora. No obstante, es interesante destacar su posición marginal respecto de los modelos de autobiografía clásicos quienes, como ha ironizado Doubrovski, constituyen “un privilegio reservado a las personas importantes de este mundo, en el ocaso de su vida, y con un estilo grandilocuente” (citado en Alberca 146). En este caso, como el “Ángel González”, de *Áspero mundo*, quien inicia la escritura en clave autobiográfica, es un personaje menor, secundario: la imagen desacralizada y humanizada de una poeta que es, simultáneamente, una persona común, con un nombre que la designa en su carácter civil y con una vida y experiencias triviales y corrientes. Así, el personaje “Gloria Fuertes” que levanta el telón, se aleja de las imágenes sacralizadas de cuño romántico-simbolista del poeta y la labor creadora, para enfatizar el rostro humano del escritor que es, al decir de Celaya, un “hombre de la calle” con un oficio como cualquier otro, el de la escritura poética.

El antropónimo irrumpe luego, nuevamente, en el poema “Mi vecino”, que culmina el poemario *Aconsejo beber hilo* (1954), en la voz distanciadora de un nuevo hablante poético. En él se describe una escena urbana mínima, una estampa casi fotográfica que recorta uno de los tipos sociales que acompañan de modo reiterado la poesía

fuertiana:

El albañil llegó de su jornada
 con su jornal enclenque y con sus puntos.
 Bajaron a la tienda a por harina,
 hicieron unas gachas con tocino,
 pusieronlo a enfriar en la ventana,
 la cazuela se cayó al patio. (116)

En este cuadro costumbrista, extraído de la veta doméstica de los sectores sociales más humildes, el sujeto que, a partir del título, se posicionaba como testigo u observador, cobra protagonismo en los versos finales en la mención del propio actante del poema: “El obrero tosió:/ -Como Gloria se entere,/ esta noche cenamos Poesía” (116). La introducción de esta voz que se apropia de la enunciación poética es interesante, entre otras razones, porque incorpora el nombre propio de la autora, enfatizando una vinculación con el ejercicio poético que, esta vez, se equipara con las viandas de la mesa obrera. La Poesía, con mayúscula, de la que es portadora “Gloria”, por un lado, es un elemento que también “nutre”, pero también se desacraliza al compartirse con los hogares más relegados de la sociedad.

El nombre propio de la autora se hace presente posteriormente en uno de los primeros poemas del poemario *Todo asusta* (1958), un texto que prosigue el énfasis autobiográfico, esta vez, en una línea genealógica: “Carta de mi padre a mi abuelo”. El título prosigue el afán comunicativo del ejercicio poético que, en reiteradas ocasiones, utiliza el género epistolar como una de las formas literarias más explícitas en la interrelación del emisor y el destinatario. La enunciación, en primera persona, está a cargo de este nuevo hablante poético, “el padre”, y “Gloria” será enunciada, en este poema, desde una distanciadora tercera persona que la objetiva como poeta: “Los chicos han crecido y quieren ser actores./ María se ha casado y Gloria escribe versos” (120). En esta sucinta caracterización se manifiesta el rostro histórico y familiar del personaje “Gloria” que, a la vez, parece contraponerse, en la contigüidad enunciativa, al modelo femenino esperable representado por María, el de la mujer casada. De maneras

múltiples, la poesía de la madrileña, como mencionamos, representa un contramodelo en los “usos y costumbres” adecuados o reservados para el mundo femenino en la posguerra. Como apunta Payeras, el trabajo de la mujer era siempre una excepción y no precisamente honrosa, mientras que la soltería era percibida socialmente como una “incapacidad” para encontrar marido:

- La exaltación de la maternidad y la retórica idealizada de la domesticidad femenina centraba el discurso oficial en torno a la mujer.
- El modelo de austeridad, recato, laboriosidad y prudencia descrito por Fray Luis en *La perfecta casada* era el modelo por excelencia (30).

Contrariamente, la subjetividad desplegada y conformada a lo largo de su obra se singulariza por mostrar otra cara posible de la mujer: poeta, en primer término, y soltera; personaje amigo del suburbio, de los bares, del tabaco, de una vida amorosa profusa, de las palabras chabacanas y del mundo obrero al que la acerca su nacimiento humilde.

Esta “imagen pública” del sujeto contrasta, sin embargo, con una visión íntima de la subjetividad en el poema “Me crece la barba”, incluido en *Ni tiro, ni veneno, ni navaja* (1966). En él, el nombre propio asoma también en una voz ajena, que condensa la mirada plural “del otro”: frente al dolor privado y la tristeza de la soledad, simbolizado como marca recurrente en una imagen religiosa, “Gloria” condensa en su valor onomástico, paradójicamente, una visión diferente, distorsionada a través del espejo de la esfera pública: “-¡Qué alegre es Gloria!- dicen al paso./ Sólo mi espejo sabe que tengo/ pena de Cristo/ barba de Cristo crucificado”(152). En este mismo sentido, “Carta a mí misma”, del libro *Poeta de guardia* (1968), se desdobra en la dicción que tiene, esta vez, al sujeto nominado como emisor y destinatario del sujeto. El hipocorístico resume una versión objetivada y distanciada del “yo”, que funciona entonces como un “tú” familiar y próximo, coincidente con la versión privada e introspectiva del poema anterior: “Querida Glorita:/ Hace mucho tiempo que no me gusta como estás (...). Sé que tienes miedo,/ un miedo solo,/ un tierno miedo” (189).

En el mismo poemario, “Oración para cuando ya no se puede más”, incluido en la sección “Todas las noches me suicido un poco”, prosigue en la estela meditativa que atañe al dolor y sufrimiento íntimo del sujeto. Aquí, tal como lo sugiere el título, el destinatario será Dios, una presencia constante en la obra fuertiana, atravesada por una marcada religiosidad que, empero, no es mística sino más bien terrenal. Se trata de un culto humanizado, profundamente próximo a la vida y a los hombres, que baja a las deidades de sus altares para llevarlos a la calle y a la esfera diaria, al pobre, al suburbio, al necesitado, desde una postura antropocéntrica y solidaria: “¡Échame una manita, Poderoso!/ Hipnotiza mi pena, seca el llanto;/ dime: ‘Levántate, Gloria, levanta’; dime levántate, y yo me levanto” (214). Es importante destacar este “humanismo cristiano” (Miró 5) en la poesía de Fuertes, en la que se habla de “tú” a Dios, incluido en su obra como un tema poético, invocado y aludido sin adoraciones o fantasmagorías. Incluso, enfatizando este rostro humanizado de Dios y la religión, se convierte asimismo en hablante poético en el poema “Ahora habla Dios”, del libro *Como atar los bigotes del tigre* (1969), en donde se apropia del pronombre “yo” y de la singularidad enunciativa, en una estrategia que, como veremos, será revisitada en otros textos que ponen en escena nuevas dicciones poéticas:

¿Y qué voy a hacer yo
-por muy Dios que yo sea-,
Hombre,
si no me amas? (253-254)

En el mismo libro, de 1969, en “Yo, en un monte de olivos”, confluyen el ejercicio poético y la conciencia y reflexión social. El título nos emplaza en un lugar elocuente en la simbología cristiana, desde el cual el sujeto desplegará una constelación serpenteante de oxímoros e imágenes pseudoapocalípticas que son, en realidad, protestas que surgen frente a los sinsentidos de las injusticias sociales. En este poema se destaca un tono profético acorde con el tenor religioso, y la enunciación parece adoptar una perspectiva superior y solitaria; sin embargo, en este caso, el sujeto no será un demiurgo

que contempla el universo desde una sacralizada “torre de marfil” sino que, inversamente, se presenta, tal vez en correlato con la figura de Cristo que evoca el paratexto, como una mártir incomprendida en una sociedad extraña. En este marco, el nombre propio de la autora aparece desde una voz ajena y plural que encarna, desde la mirada del otro, una labor poética vapuleada, subestimada:

Veo celdas con rejas, hospitales sin camas
 sabios con atómicas, analfabetos con ayudas de cámara,
 viudas con marido, casos sin casa,
 (...)
 ¡No puedo más!...me levanto y dicen:
 -Ahí va Gloria la vaga.
 -Ahí va la loca de los versos, dicen,
 la que nunca hace nada. (254)

“Quien se salva es quien es quien” representa un ingenioso poema que prosigue y renueva la retórica paremiológica que, reiteradamente y de modos diversos, recorre la poesía de Fuertes. Aquí, como ha estudiado García-Page, los versos iniciales introducen un artificio en el que se incorpora un supuesto refrán novedoso, inédito, que sigue los esquemas sintácticos del caudal del refranero español (48-49). Sin embargo, la intromisión aclaratoria en el tercer verso de la autoría de este refrán apócrifo desvela, entre otras cosas, este artilugio escriturario, separándolo del anonimato del acervo popular. Sin embargo, esta aclaración es importante también, especialmente, porque este nuevo autor enunciado en tercera persona es “Gloria Fuertes”. Se produce, pues, un desdoblamiento y una objetivación a partir del antropónimo, que funciona para aludir a esta “nueva poeta” cuyos versos, en un juego recursivo, se incluyen en el propio poema. Se destaca, en este sentido, la escisión entre el hablante poético como la voz predominante del texto y la mentada poeta nominada a la cual, en una novedosa práctica intertextual (¿o intratextual?), se cita: “Quien construye/ se destruye/ (ya lo dijo Gloria Fuertes)” (276).

El último poemario que se compila en estas *Obras incompletas*, titulado *Sola en la sala*, de 1973, presenta por su lado diversos poemas

en los que se incluye el nombre propio de la autora, bajo modalidades múltiples que delinear distintas formulaciones subjetivas. En primer lugar, el texto que inicia el libro comienza con un título elocuente: “Carta explicatoria de Gloria”. El género epistolar diseña un destinatario concreto, explicitado en el encabezado del poema: “Queridos lectores”. Este primer verso y el paratexto establecen las coordenadas escriturarias de este mensaje, en donde el emisor remite a través del nombre propio a la figura de poeta, difuminando al máximo el pacto ficcional y las máscaras enunciativas. El poema se bifurca entre su pertenencia genérica epistolar y el *ars poética*, ya que esta “carta a los lectores” explicita las características de su escritura y de su propia imagen de poeta a través de las seis estrofas que constituyen, en la veta autorreferencial de la poesía, una verdadera “autopoética”, al decir de Arturo Casas (2000). En ella se alude a un ejercicio poético signado por su pertenencia al mundo femenino, actualizando en este sentido una analogía que, como ha estudiado María Payeras (254), es abundantemente visitada en la escritura de mujeres en la posguerra: la equiparación poesía-parto, en este caso, reforzando una configuración “otra”, heterodoxa de la figura materna, a través del juego semántico del segundo verso:

Más siento yo que vosotros
que mis versos hayan salido a su puta madre;
más siento yo que vosotros
lo que me han dolido al salir,
quiero decir, la causa por la que,
me nacieron tan alicaídos y lechosos. (293)

Los versos siguientes dan cuenta de algunas claves de una labor poética desacralizada, presentando al poeta – evocando los ecos del “Retrato” machadiano - como un *trabajador* y, a la poesía, como un *oficio* al servicio de causas múltiples: denuncia, confesión, llamado de atención, entretenimiento y resistencia, que parecen reivindicar en la reiteración de las palabras finales de los versos, a través de la cadencia que aporta la conversión, la utilidad del ejercicio poético, más allá de trabas u obstáculos:

Me pagan y escribo,
 me pegan y escribo,
 (...)
 Me vine la indiferencia y escribo.
 Lo mismo me da todo y escribo.
 No me escriben y escribo.
 Parece que voy a morir y escribo. (293-294)

Por su parte, “Un buen día”, un poema breve que acuerda con la concisión poemática que tiñe todo este último poemario, camufla también entre sus versos el nombre propio de la autora. Sin embargo, su utilización, a diferencia de otros textos, no es solo onomástica: se juega con la bivalencia del nombre de pila que funciona, aquí, tanto como antropónimo como desde su valor semántico en referencia a la fama o reputación de una persona: “Me hice una sopa de ajo/ con mendrugo y perejil/ me puse vaso de vino/ y blusita de organdí/ miréme fija al espejo/ y la gloria huyó de allí” (297-298). La utilización semántica del sustantivo “gloria”, que se refuerza por la ausencia de mayúscula, surgiría por el cuadro cotidiano que dibuja una imagen de la subjetividad trivial, hasta vulgar: sin “gloria” alguna. No obstante, esta idea es utilizada también de modo literal, al permitir una dilogía que remite, en este caso, a un desdoblamiento enunciativo a través del cual el personaje, en tercera persona, desaparece a través del espejo, como una nueva versión actualizada y desdibujada del revisitado *doppelgänger* o “tema del doble”.

Por su lado, “Minucursi” se conecta, junto con los poemas autorreferenciales que lo rodean (como el “Homenaje a Rubén Darío”, “Sigo en gerundio” o “Ya no destrozó la poesía”), con la “Carta explicatoria de Gloria” que encabezaba el poemario. Este texto diseña nuevamente una sucinta “arte poética” en la cual, de modo recurrente, se apuesta a singularizar la identidad con la utilización del nombre propio, delineando un “retrato” literario que objetiva a la escritora en tanto mujer y en tanto poeta:

■ Gloria Fuertes
 ■ antipoeta

teóloga-agrícola
 (...)
 puericultora
 archivera
 hechicera de cartas
 perita en dulce
 -sus labores –
 doctora en bordado a mano
 y a máquina
 campeona de “pentalón” corto. (329)

El texto articula una versión de la subjetividad que se proyecta hacia la figura de escritora que, como lectores, reconocemos en afinidad con su biografía; es decir, que la tercera persona parece encubrir una voz ajena que se camufla en el discurso poético de manera paródica, en los cauces en los que ha estudiado esta práctica Bajtún: introduciendo en tal palabra una orientación de sentido absolutamente opuesto a la orientación ajena (270). La parodia, entonces, se torna, en realidad, en una sátira respecto de la figura de poeta “Gloria Fuertes”, proveniente de cierto sector del universo crítico extratextual, que la ha asediado en ocasiones por sus “madrileñismos” o supuestas faltas ortográficas, por su tendencia “antipoética” o, en sentido amplio, por un posicionamiento marginal en el mundo poético de posguerra por su pertenencia al género femenino. El antropónimo encabeza esta vez el poema, pues, para ironizar con este discurso que, desde una óptica *otra* y en pugna, la circunscribe por su presuntamente lateral o heterodoxa profesión de escritora.

En “¿Será que hay que morir de otra muerte?” confluyen algunas de las preocupaciones centrales que la autora despliega a lo largo de su obra: la religión, el dolor, la muerte y, recurrentemente, su propia identidad. En este texto, sin embargo, es interesante destacar, en especial, una de las temáticas mencionadas para ilustrar su manejo poético: la muerte y los muertos, un tópico que, como ha advertido Yndurain, es evocado sin grandes ademanes ni patetismo, sino que es tocado con un peculiar sentido del humor y respeto, de grotesco y

macabro (29). Aquí, la descripción de los muertos se tiñe de feísmo, por un lado, pero a la vez se construye como una salida o posibilidad frente al tedio o dolor vital, que parece exceder el ámbito personal de la subjetividad – aún con la utilización del nombre propio – para proyectarse como una inquietud social o existencial: “Ahora no nos pasa nada/ más que/ que no nos hemos muerto (...) Algunos podían estar en la Gloria,/ pero estoy sola.” (347). El antropónimo es reutilizado en este poema en el juego bivalente que ya apareciera antes, bifurcado en la convivencia de su carga semántica y su valor onomástico. No obstante, en este marco, la acepción elegida es la que proviene del culto religioso, en remisión “al estado de bienaventuranza, definido por la contemplación de Dios”. “Gloria”, aquí, conjuga tanto su significado “celestial” como, en su carácter nominal, la remisión al sujeto poético.

Por último, el nombre propio reaparece en dos de los poemas finales del poemario *Sola en la sala*, titulados “Luciérnaga Fuertes” y “Desentrenamiento”. El primero de ellos, como manifiesta el título, incorpora esta vez el apellido familiar, en un texto crítico, signado por un sujeto que reflexiona en torno a problemáticas sociales, frente a los lujos mundanos que alcanzan, incluso, al quehacer literario. “Luciérnaga Fuertes”, esta vez, un apodo literario que simboliza los placeres ociosos, es trocado por la idea de “gusano literario” que, en una metáfora antipoética, alude a un quehacer poético cercano a la tierra y los muertos, a quien bucea en lo más profundo de la sociedad, en una apuesta polémica y política que, en la poesía fuertiana, parece conectarse con la conciencia y la denuncia social:

Y me avergüenzo de ser un lujoso libro de poemas
 encuadernado en piel de hembra
 ante tanta hambre.
 Siempre seré un gusano literario,
 por muy Luciérnaga que me llamen. (354)

El segundo poema anunciado recupera el nombre de pila en su utilización familiar y privada, a través del hipocorístico “Glorita”, que construye en este caso a un “tú”. Esta inserción establece claramente

una atmósfera autobiográfica, planteada, en especial, por el parentesco – madre e hija - entre el sujeto y la nueva voz que se explicita en el verso final. No obstante, el sujeto poético se objetiva en la apelación de este nuevo hablante, lo cual plantea un distanciamiento que, incluso, puede pensarse acentuado por la disolución identitaria de la figura materna:

A altas horas del día
 se me suele aparecer
 ¡mi madre!
 (señora la cual no se hizo querer por servidora en vida)
 (...)
 Hoy me ha dicho:
 -Llegarás a acostumbrarte a la alegría, Glorita. (356)

El nombre propio aparece en cuantiosos poemas compilados en los diversos poemarios de estas *Obras incompletas*. Sin duda, su incorporación otorga, en primer término, cierta carga de “veracidad” a la escritura poética, en la coincidencia que, como lectores, advertimos entre este hablante o personaje nominado y la firma de la portada del libro. No obstante, como hemos visto, su irrupción en el universo poético, en gran medida, atenúa o torna difusa esta identificación, por reiterados procedimientos y juegos de ocultamientos, desplazamientos, objetivaciones que se realizan a partir del antropónimo. Estos juegos consisten especialmente en la oscilación bivalente entre su carácter designativo y su carga semántica, por un lado, o en el abandono de la primera persona y el consecuente corrimiento hacia la segunda o tercera que la objetiva como una presencia evocada o citada y, asimismo, a partir de la incorporación de nuevos hablantes poéticos, incluso con nombre propio, que acaparan el protagonismo enunciativo. Estas nuevas voces que se apoderan del pronombre singular y dicen “yo” en la poesía, contribuyen también, de manera explícita, a problematizar la lectura biografista que conjugaría, a un tiempo, sujeto poético y poeta.

En estos textos, múltiples sujetos se apropian de la escena poética y funcionan como emisores yuxtapuestos a la voz principal, el sujeto-

poeta nominado, acentuando el carácter provisorio, múltiple y movable de la enunciación poética que, en primera persona, permite la convergencia polifónica de actantes diversificados. En la sección “La buena uva (Poemas de buena uva)” de *Poeta de guardia*, en primer lugar, diversas presencias se aglomeran de modo insistente como un teatro de voces marginales que se emplazan también en el ejercicio poético: “El sacamuélas”, la prostituta “Ramona” en el poema “Yo”, “El guía de la abadía”, el mendigo en “El mendigo de papel”, o un Dios profundamente humanizado en “Dios llama al fontanero”. Entre ellos, el mencionado poema titulado “Yo” es una muestra primordial en el desplazamiento enunciativo que, en gran medida, permite disolver la frecuente identificación entre hablante y sujeto poético (hasta en un caso extremo, el poeta). Aquí, quien se apropia de la palabra poética es un hablante también con nombre propio, Ramona: personaje nominado, prostituta y poeta, que se emplaza en la dicción singular de la primera persona y que refuerza este posicionamiento con el pronombre del título:

Yo,
 remera de barcas
 ramera de hombres
 romera de almas
 rimera de versos,
 Ramona,
 pa' servirles. (223).

En esta misma línea, ya en textos anteriores, incluidos en “Poemas del suburbio”, la segunda sección de *Antología y poemas del suburbio*, de 1954, la enunciación de desplazaba para otorgar la palabra a “José García” en el poema “Pobre de nacimiento” o a un mendigo estereotipado en “El mendigo de los ojos”. En este poema también se incluye, por su parte, el nombre propio de la autora, en un uso que remite, vulgar y metafóricamente, a su significado religioso:

-Soy el pobre de los jueves.
 Yo, si estaba haciendo algo interesante,
 le mandaba a la gloria para que Dios se lo diera,

y si no, yo misma, le acercaba el pan de mi cena.

(63. Lo destacado es nuestro).

La poesía de Fuertes permite la muestra en primera persona de un repertorio social variopinto, que se emplaza en el pronombre *yo* para desacralizar y desmitificar el ejercicio poético. El sujeto poético no es solo mediador o funciona como testimonio y muestra de estas voces solapadas sino que, en una apuesta más polémica, permite su ingreso protagónico a una escena lírica que se vuelve, así, polifónica y pluralista.

Ficciones de autor: una propuesta intermedia entre vida y poesía

La utilización del nombre propio en la poesía de Fuertes nos posiciona, sin duda, en una zona compleja, a caballo entre la autobiografía y la ficción, en un terreno difuso y borroso que permite acercarnos a los actuales planteamientos en torno a la autoficción. Este doble juego y este vaivén entre vida y poesía permiten derivarnos hacia los límites más amplios que otorga esta modalidad. No obstante, debemos tener en cuenta que este neologismo creado por Doubrovski en 1977 (en la búsqueda explícita de llenar uno de los “casilleros vacíos” de la propuesta de Lejeune) y acuñado, luego, mayoritariamente por críticos y teóricos, remite estrictamente al mundo de la narrativa y, en especial, de la novela. Y, por su parte, se la concibe frecuentemente como una categoría “hija de su momento”, el París de los años ‘60 y ‘70 (Pozuelo Yvancos 14); es decir, como un fenómeno cultural que confluye o guarda sintonía con algunas de las bases principales del ideario posmodernista (Alberca 20).

En este sentido, para sortear los restrictivos lastres que conlleva tal concepto, se podrían utilizar rótulos próximos, pero distintos, como los más generales de “ficciones de autor” o “autor/ficción” o, incluso, “auto(r)ficción”, término propuesto recientemente por algunos críticos españoles, como Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo (2010). Sin embargo, “autoficción” es pensada aquí – en consonancia con los planteos de Scarano (2007) - no como género, sino, en cambio,

como una operatoria o modalidad transhistórica, a través de la cual se introducen elementos del imaginario biográfico en los cauces ficcionales de la literatura y, particularmente, de la poesía. Esta nueva perspectiva permite englobar el espacio bifronte en torno a la autobiografía y la ficción, en el que conviven el estatuto ficcional del discurso poético junto a una referencialidad que no remite al poeta o autor empírico, pero sí hacia una figura de escritor, que se introduce estratégicamente a través del nombre de autor en el poema como correlato autorial y que oscila en la bivalencia del rostro y la máscara. Una zona intermedia, que supera los ingenuos planteos biografistas o genéticos, pero que deja de lado asimismo el carácter puramente textual o lingüístico de la subjetividad que se planteaba desde las teorías más formalistas o “negativas”. Pensar estos poemas con nombre propio y su proximidad con la biografía de la autora desde una óptica “autoficcional” permite reivindicar una cierta referencialidad, que enfatiza la autora desde sus prosas ensayísticas pero que, en última instancia, será resuelta – o no – en la esfera pragmática por el lector. Como decía Combe en el epígrafe inicial, tal vez la clave consista en deleitarnos en el juego pendular y en la doble posibilidad (dinámica, alternativa) del “ser y no ser” a la vez, que se conjuga en la intersección paradójica de las ficciones con nombre propio de una poeta real.

Bibliografía

- Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Prólogo de Justo Navarro. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo. *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires: Edicial, 1993.
- Bajtín, Mijail. *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005 [1979].
- . “La palabra en Dostoievski”. *Problemas de la poética en Dostoievski*. México: FCE, 1998.
- Barthes, Roland. “La muerte del autor”. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Buenos Aires: Paidós, 1994. 65-71.

- Benson, Douglas. "La voz inconfundible de Gloria Fuertes, 1918-1998: poesía temprana". *Hispania* 83.2 (2000): 210-221.
- Browne, Peter. *El amor por lo (par)odiado. La poesía de Gloria Fuertes y Ángel González*. Madrid: Pliegos, 1997.
- Bourdieu, Pierre. "La ilusión biográfica". *Razones prácticas (Sobre la teoría de la acción)*. Barcelona: Anagrama, 1997. 74-83.
- Cano, José Luis. "La poesía de Gloria Fuertes". *Ínsula* 269 (1969): 8-9.
- Casas Valés, Arturo. "La función autopoética y el problema de la productividad histórica". *Poesía historiográfica y (auto)biográfica (1975-1999)*. Eds. Romera y Gutiérrez Carbajo. 2000. 209-218.
- Catelli, Nora. *En la era de la intimidad*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.
- Combe, Dominique. "La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía". *Teorías sobre la lírica*. Ed. Fernando Cabo. Madrid: Arco/Libros, 1999. 127-153.
- De Luis, Leopoldo. *Poesía española contemporánea (1939-64). Poesía social*. Madrid: Alfaguara, 1965.
- De Man, Paul. "La autobiografía como des-figuración". *Suplemento Antrophos* 29 (1991): 113- 8.
- Derrida, Jacques. "Nietzsche: Políticas del nombre propio". *La filosofía como institución*. Barcelona: Juan Granica, 1984. 61-91.
- Emilio Miró, "Ridruejo, Gloria Fuertes, Félix Grande". *Ínsula* 235 (1966).
- Escartín Gual, Monserrat. "Del autoconocimiento a la autoficción". *Ínsula* 760 (2010).
- Foucault, Michel. *¿Qué es un autor?* México: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1985 [1969].
- Fuertes, Gloria. *Obras incompletas*. Ed. Gloria Fuertes. Madrid: Cátedra, 1977 [1975].
- _____. *Historia de Gloria (Amor, humor, desamor)*. Ed. González Rodas. Madrid: Cátedra, 2004 [1980].
- García-Page, Mario. "Texto paremiológico y discurso poético (el

- ejemplo de Gloria Fuertes)". *Paremia* 1 (1993): 45-53.
- Gramuglio, María Teresa. "La construcción de la imagen". *La escritura argentina*. Santa Fe: Ediciones de la Cortada, 1992.
- Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion, 1994.
- Mignolo, Walter. "La figura del poeta en la lírica de vanguardia". *Revista Iberoamericana* 118- 119 (1982).
- Pozuelo Yvancos, José María. *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica, siglos XX y XXI*. Barcelona: Península, 2004.
- _____. *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila-Matas*. Valladolid: Universidad de Valladolid-Junta de Castilla y León, 2009.
- Robin, Regine. "La autoficción. El sujeto siempre en falta". *Identidades, sujetos y subjetividades*. Comp. Leonor Arfuch. Buenos Aires: Prometeo, 2002. 43-56.
- Sánchez Zapatero, Javier. "Autobiografía y pacto autobiográfico: revisión crítica de las últimas aportaciones teóricas en la bibliografía científica hispánica". *Ogigia* 7 (2010): 5-17.
- Scarano, Laura. *Los lugares de la voz. Protocolos de la enunciación literaria*. Mar del Plata: Ed. Melusina, 2000.
- _____. *Palabras en el cuerpo: Literatura y experiencia*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2007.
- Swiderski, Liliana. *Poética y Sociedad: Los autoremas en Antonio Machado y Fernando Pessoa*. Mar del Plata: Eudem, 2010 (en prensa).
- Toro, Vera, Sabine Schlickers y Ana Luengo, eds. *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2010.
- VVAA. "La autobiografía y sus problemas teóricos". *Suplemento Anthropos* 29 (1991).
- Yndurain, Domingo. "Prólogo". *Gloria Fuertes. Antología poética. 1950-1969*. Barcelona: Plaza & Janés, 1970.