

INTRODUCCIÓN

Cuando, años atrás, concluí mi tesis de licenciatura *El lenguaje poético de Gloria Fuertes*, decidí que mi tesis doctoral sería sobre su humor.

Era el único elemento estilístico de la poesía de Gloria Fuertes que no había analizado, entre otras cosas porque no sabía cómo hacerlo.

El propósito de esta tesis es, pues, estudiar el humor en la poesía (no infantil) de Gloria Fuertes : conocer los procedimientos lingüísticos que crean el humor, y conocer su significación, esto es, los temas a que afecta y qué aporta el humor al sentido del poema. También, de manera global, conocer la significación del humor en la poesía de la autora, y el lugar de su humor en la poesía de postguerra española.

Pero, además, esta tesis tiene un objetivo previo e instrumental: conocer cómo se produce el humor y cómo se manifiesta lingüísticamente. La consecución de este objetivo debe proporcionarme la metodología con la que abordar sistemáticamente el estudio del humor en la poesía de Gloria Fuertes. Averiguar por qué se produce el humor, y cómo se manifiesta lingüísticamente, ha sido en realidad otro trabajo de investigación; del cual - si bien he tenido en cuenta las aportaciones de diversos autores, y en especial las de Carlos Bousoño- la tesis final se debe fundamentalmente a mis intuiciones y a mis propias observaciones.

He tenido en esta investigación previa dos puntos de partida: "El humor es una confrontación de dos mundos representativos heterogéneos con minusvaloración de uno de ellos" (S. Freud, W. Beinhauer, J. Goyanes Capdevila) y "el humor lo produce una congruencia diferente de la esperada" (Serra Masana); esta última definición, para mí especialmente iluminadora.

En cuanto a Bousoño, su tesis sobre la diferencia entre *poesía* y *comicidad* no me aportado luz, obviamente, sobre los procedimientos lingüísticos del humor (puesto que para él son los mismos que los de la poesía), pero sí sobre la importancia de la "sustancia del contenido" como elemento diferencial entre *comicidad* y *poesía*, dado que en su tesis los "contenidos anímicos", son *adecuados* en el poema e *inadecuados* en el chiste; según valore el lector el "ajuste" de ese contenido a sus creencias, saberes y opiniones sobre el mundo. En este contexto, mi aportación ha sido situar la adecuación y la inadecuación en el plano de las *connotaciones* (no en la sustancia de los signos denotativos) y en la relación *entre dos segmentos significativos*. He visto que estas connotaciones son contradictorias entre sí en los signos relacionados e implicados en el humor, y que su relación transgrede un determinado sistema de valores sociocultural que posee el lector.

En relación a cuáles son los procedimientos específicos del humor, que actualizan y hacen perceptibles dichas connotaciones incompatibles, la observación de la poesía de Gloria Fuertes, la importancia en ella del factor

comunicativo y la misma existencia de la "inadecuación" me han hecho entender el humor poético como consecuencia de la transgresión de alguna propiedad textual o discursiva, es decir como una *anomalía* del poema como unidad comunicativa.

Descubrí con mucha claridad que en el humor se transgredía alguna regla de la coherencia textual, al igual que eran evidentes inadecuaciones de registro. Estas transgresiones conllevan la presencia de signos heterogéneos, que actualizan connotaciones de valores contrarios. Pude concluir que los procedimientos del humor son procedimientos de transgresión de reglas de la coherencia textual y de la adecuación del registro. Descubiertos los mecanismos del humor, sólo faltaba, ver cómo se realizaban en la poesía de Gloria Fuertes.

El grueso del trabajo de esta tesis se refiere al estudio de los poemas con humor de Gloria Fuertes: el estudio de sus mecanismos, y el estudio de sus temas y sus significación.

También presento -no por conocida, menos necesaria para la ubicación y conocimiento de la autora- un breve panorama de la poesía española en los años en que se dio a conocer y creció la poesía de Gloria Fuertes, así como un visión general de su obra, tanto desde el punto de vista formal como desde el punto de vista de la significación.

También, como información metodológica sobre el humor, y para estudiar posibles conexiones con la obra de Gloria Fuertes, me he acercado a interesantes trabajos de investigación sobre el humor en poesía, realizados sobre Quevedo, la poesía de vanguardia, el postismo y las greguerías de R.Gómez de la Serna.

En cuanto al estudio concreto del humor en la poesía de Gloria Fuertes, sólo puedo decir que no me ha causado más dificultad que la que supone el análisis minucioso de un *corpus* importante de poemas. En este análisis he podido comprobar que hay recursos humorísticos que no los comparte la poesía sin humor, y que hay recursos considerados poéticos que son en realidad recursos humorísticos.

Ha sido especialmente interesante llegar a descubrir, de una manera sistematizada, el sentido que el humor aporta a los poemas . Y también, la importancia del humor como factor de comunicación, puesto que aporta información sobre la poeta, significa control de la poeta sobre la expresividad del mensaje y su interés por el lector y significa influencia afectiva sobre el lector.

En resumen, el proceso de elaboración de este trabajo, expresado en sus diferentes capítulos, ha sido el siguiente:

- 1) Para el establecimiento de las bases metodológicas para el estudio lingüístico del humor (saber por qué se produce el humor, y cómo se manifiesta lingüísticamente): a) análisis de la literatura existente sobre el humor, b) análisis de la literatura sobre humor y poesía, c) búsqueda, en

la lectura de los poemas de Gloria Fuertes, de posibles constantes procedimentales y de posibles criterios clasificadores , d) lectura de trabajos de investigación de obras con humor de otros poetas; y finalmente e) reflexión personal y establecimiento de las propias conclusiones sobre el humor, su producción y su manifestación en el poema, y f) establecimiento del método personal de análisis lingüístico del humor.

- 2) Para el estudio de la significación del humor en la obra de Gloria Fuertes y en su contexto histórico- literario : a) actualización de mis conocimientos sobre el contexto histórico-literario de la poeta y b) validación de mi investigación anterior sobre el lenguaje poético de Gloria Fuertes.
- 3) Para el estudio del humor en la poesía de Gloria Fuertes: a) estudio temático y visión global (significación y elementos humorísticos) de los poemas con humor, b) estudio de los textos en función de los mecanismos o procedimientos lingüísticos generadores del humor, según nuestro modelo: transgresión de la coherencia del contenido e inadecuación del registro, c) estudio de los sistemas semióticos connotativos que se transgreden en el humor y descripción de las significaciones de estas transgresiones, y d) valoración de la aportación del humor como forma de comunicar una visión del mundo.

Obviamente, no tengo la pretensión de que mis conclusiones sobre lo que es el humorismo y cuáles son sus procedimientos tengan validez universal, porque sólo he estudiado el humorismo (no la comicidad, ni el chiste); sólo lo he estudiado en poesía, y sólo en Gloria Fuertes. Pero este estudio me permite afirmar que el humorismo no es un tipo de texto (como lo es el chiste), sino un recurso expresivo; que la poesía puede hacerlo suyo si el poeta lo necesita, como todos los demás recursos expresivos, y que como todos los demás recursos expresivos, los podemos encontrar en la poesía y también en la vida ordinaria.

En cuanto al estudio de Gloria Fuertes, sólo puedo hablar de satisfacción y de placer en la lectura de los poemas y en el aprendizaje que me ha proporcionado su estudio. El humor de Gloria Fuertes es un humor rebelde, inconformista, que cuestiona valores establecidos, y que exige racionalidad y a la vez inocencia. Y también, el humor de Gloria Fuertes es un recurso expresivo, que le permite controlar lo que quiere transmitir y a la vez ganarse al lector: un recurso perfectamente adecuado a la poesía social y a poesía que quiere ser "comunicación".

En todo caso, me atribuyo el mérito del esfuerzo de haber pisado un camino, el del humor, poco transitado y de haber enfocado su estudio desde una perspectiva inédita, o al menos por mi no conocida.

Pilar Monje Margelí

ÍNDICE

EL HUMOR EN LA POESÍA DE GLORIA FUERTES

	<u>pág.</u>
0.- INTRODUCCIÓN	1
 <u>1ª PARTE: LA POESÍA DE GLORIA FUERTES</u> 	
1.- VIDA DE GLORIA FUERTES Y VISIÓN GENERAL DE SU OBRA.	5
1.1.- Aproximación biográfica.	5
1.2.- Producción poética.	8
1.3.- Literatura infantil.	11
 2.-CONTEXTO HISTÓRICO-POÉTICO DE LA POESÍA DE GLORIA FUERTES. LA POESÍA DE POSTGUERRA. 	
2.1.- La poesía del exilio.	15
2.2.- La inmediata postguerra en la península.	16
<i>Garcilaso.</i>	16
<i>Escorial</i> y la Generación del 36.	18
<i>España.</i>	22
<i>Sombra del paraíso e Hijos de la ira.</i>	24
2.3.- Una corriente surreal: El postismo.	26
2.4.- La evolución de la poesía humanizada de los años 40. La “Primera generación de postguerra” y la poesía social.	30
2.5.- La “Segunda generación de postguerra”.	33
-Continuación y superación de la poesía social. Denominaciones y antologías de una generación.	33
-Razones de ser de una generación.	38
-La renovación estética de la segunda generación de postguerra. La poesía como conocimiento.	41

3.- EL LUGAR DE GLORIA FUERTES EN LA POESÍA DE POSTGUERRA. FILIACIONES POÉTICAS.

	<u>pág.</u>
- Dámaso Alonso e <i>Hijos de la Ira</i>	45
- La poesía comprometida y social de los años 40. Celaya y Blas de Otero.	45
- La segunda generación de postguerra.	46
- Otras influencias y relaciones.	47
- Postista.	50

4.- CARACTERIZACIÓN DE LA POESÍA DE GLORIA FUERTES (I): SIGNIFICACIÓN Y TEMÁTICA.

4.1.- Significación personal.	53
-Poesía autobiográfica.	54
-Los temas personales: soledad, amor, Dios, muerte.	56
4.2.- Significación social.	60
-Llegar al lector: poesía es comunicación.	61
-El interés por el ser humano: antropocentrismo y solidaridad.	62
-Antibelicismo y pacifismo.	63
-Valoración de lo cotidiano y de la fantasía. Lo raro.	64

5.- CARACTERIZACIÓN DE LA POESÍA DE GLORIA FUERTES (II) EL LENGUAJE POÉTICO.

5.1.- La obsesión comunicativa.	67
- Intertextualidad e inversión de expectativas.	68
a) Expresiones y términos “antipoéticos” o coloquiales.	68
b) Poliglosia o mezcla de códigos.	71
- Creación de expresiones de signo.	72
a) Creación de neologismos.	72
b) Ruptura de “clichés” y frases hechas.	72
- Didactismo.	74
- Una manera de comunicar: el humor.	75
5.2.- La sensibilidad estética: la “imaginación”.	75
- Las metáforas. Con imagen “in praesentia” y con imagen “in absentia”.	78
- Metáforas de desarrollo alegórico, o reducibles en macrocontexto.	80
- Símbolos monosémicos y símbolos disémicos.	83
5.3.- El dominio de la expresividad y del ritmo poético.	88
- Reiteraciones en el plano de la expresión. Paronomasias y	

	<u>pág.</u>
repeticiones de palabras y estructuras.	88
- Las reiteraciones en el plano del contenido.	94
5.4.- El juego verbal: antítesis, antanacsis, dilogías, jitanjáforas.	95
5.5.-Rebeldía.	99

2ª PARTE: TEORÍAS SOBRE EL HUMOR.

1.- EL HUMOR Y OTROS CONCEPTOS AFINES O EN CONEXIÓN.

- El humor.	101
- La comicidad: la burla, la sátira, el sarcasmo, la parodia, lo grotesco, el absurdo.	102
- El humorismo: la ironía, el juego verbal, el chiste.	106

2.- PSICOLOGÍA DEL HUMOR.

- El humor como válvula de escape de la angustia.	111
- Relativización de las experiencias y los sentimientos.	111
- Superación de una represión.	112
- Triunfo del yo. Triunfo del placer.	113
- Rebeldía. Reinención de la realidad.	113

3.- EL PLACER HUMORÍSTICO. LOS MECANISMOS DEL HUMOR.

- Incongruencia o choque entre dos mundos representativos heterogéneos.	114
- Incongruencia con minusvaloración y sentimiento de superioridad.	114
- Conflicto de compatibilidad y desprestigio.	116
- Ante el choque entre dos mundos representativos heterogéneos: desconcierto e iluminación.	116
- Estructuración del acto cómico: planteamiento y desenlace.	117

4.- LA TEORÍA DEL PLACER CÓMICO DE FREUD.

4.1.- El ahorro de energía psíquica.	117
- Ahorro de inhibición.	118
- Ahorro de sentimiento.	118
- Ahorro de representación: el reconocimiento de lo conocido.	118
- La acción del autor sobre las expectativas del receptor. La descarga placentera.	119

	<u>pág.</u>
4.2.- Los mecanismos del humor en el chiste.	119
- La tendencia y la técnica.	120
- Los procesos mentales y la forma externa.	121
4.3.- Las técnicas lingüísticas en el chiste.	121
- Chistes verbales.	121
- Chistes en el pensamiento.	124
5.- LOS PROCEDIMIENTOS DE LO COMICO EN HENRI BERGSON.	127
6.- EL HUMOR EN EL ESPAÑOL HABLADO, ANALIZADO POR WEIMER BEINHAUER.	128

3ª PARTE: HUMOR Y POESÍA

1.- PLACER ESTÉTICO, PLACER POÉTICO, PLACER CÓMICO: PROCEDIMIENTOS LINGÜÍSTICOS SIMILARES.	133
2.- POESÍA Y COMICIDAD: FENÓMENOS ESTÉTICOS DIFERENTES. EL PAPEL DEL LECTOR. LA TESIS DE C. BOUSOÑO.	135
- Ley extrínseca de la poesía: “leyes” del asentimiento. Disentimiento y tolerancia en el chiste.	138
- El lector como coautor.	139
- Los procedimientos y los modificantes extrínsecos en la poesía y en el chiste.	140
- Conclusiones sobre lo poético y lo cómico.	144
3.- LEGITIMIDAD DE LA POESÍA HUMORÍSTICA.	146
4.- EL HUMOR EN LA POESÍA ESPAÑOLA. HITOS QUE CONDUCEN A LA POESÍA DE GLORIA FUERTES.	149
- El humor en la poesía satírica y burlesca de Quevedo.	149
- El humorismo en la poesía de vanguardia.	153
- Las greguerías de Ramón Gómez de la Serna.	156
- El humor en la poesía postista: la temática y la estética.	159

CUARTA PARTE: EL HUMOR EN LA POESÍA DE GLORIA FUERTES

	<u>pág.</u>
<u>1.- GLORIA FUERTES Y SU VISIÓN DEL HUMOR: EL HUMOR EN LA VIDA Y EN LA POESÍA.</u>	164
<u>2.- UN UNIVERSO CONTADO CON HUMOR: LOS PERSONAJES Y SUS CIRCUNSTANCIAS.</u>	168
2.1.- Gloria Fuertes: su propia persona y sus sentimientos.	168
- Infancia, adolescencia, juventud.	169
- Su trabajo.	171
- Su cuerpo.	172
- Su alma y su corazón.	172
- Su nombre.	174
- Poeta.	175
- Actitud ante la vida y el mundo.	181
- Su carácter.	185
- Soledad y libertad.	187
- Ella y la religión.	190
- Lo cotidiano.	191
- El dolor y la angustia.	193
- La alegría y la tristeza.	194
- Amor, amores, desamor.	198
- Los efectos del amor.	201
- El fracaso del amor.	204
- La grandeza de su amor.	208
2.2.- El ser humano.	209
2.3.- La naturaleza del ser humano.	209
- Los egoístas y los insolidarios.	212
- Las injusticias sociales.	215
- La paz y la guerra.	217
- El mundo al margen.	223
- Los mendigos.	223
- Otros personajes marginales.	227
2.3.- Dios.	236
2.4.- Los santos.	246
2.5.- La muerte.	250
2.6.- Seres fantásticos y animales.	260
2.7.- Ciencia y naturaleza.	269
2.8.- El entorno. Paisaje y cosas.	272

	<u>pág.</u>
2.9.- Conclusiones acerca de los temas del humorismo de Gloria Fuertes.	281
<u>3.- LOS MECANISMOS DEL HUMOR EN LA POESÍA DE GLORIA FUERTES</u>	
3.1- HACIA UNA METODOLOGÍA DEL ESTUDIO DEL HUMOR EN POESÍA	283
- Humor, análisis del discurso y lingüística textual.	285
-Confluencia de perspectivas.	288
-El conflicto en la coherencia del contenido. La actualización de connotaciones incompatibles.	290
a) Ruptura de la recurrencia sémica y heterogeneidad de signos.	291
b) Otras transgresiones de la coherencia.	295
- Transgresión de la regla de no contradicción	295
- Transgresión de la regla de relación con la realidad.	296
-La inadecuación del registro. La percepción de la mezcla de estilos.	297
3.2.- LA TRANSGRESIÓN DE LA COHERENCIA DEL CONTENIDO Y DEL REGISTRO EN LA POESÍA CON HUMOR DE GLORIA FUERTES	
<u>3.2.1.- Procedimientos de transgresión de la coherencia del contenido para la actualización de connotaciones incompatibles.</u>	300
- <u>Ruptura de la recurrencia sémica.</u>	
a) Relaciones entre signos heterogéneos como entidades de un mismo rango sintáctico.	300
- <i>Coordinación y yuxtaposición.</i>	301
- <i>Estructuras paralelísticas.</i>	302
- <i>Comparaciones motivadas</i>	304
- Comparaciones de motivación "inadecuada".	304
- Comparaciones "inadecuadas".	305
b) Una misma palabra denota dos elementos heterogéneos: <i>dilogía.</i>	307
- Doble significación consecutiva de la <i>dilogía</i> : Suspensión momentánea de la coherencia.	307
- Doble significación simultánea de la <i>dilogía.</i>	310
c) Dos palabras con el mismo significante denotan elementos heterogéneos: <i>antanaclasis.</i>	311

	<u>pág.</u>
<u>-Transgresión de la regla de no contradicción.</u>	314
- Relaciones entre signos contradictorios en sus términos. ..	314
- Contradicciones (en apariencia) que también se dan en la realidad.	315
- Incongruencias y malentendidos.	316
<u>-Transgresión de la regla de relación con la realidad.</u>	318
- Inverosimilitud de los hechos narrados.	318
- Trivialización de la realidad observada.	320
<u>- Conclusiones sobre los procedimientos de transgresión de la coherencia del contenido.</u>	326
<u>3.2.2.- Procedimientos de transgresión del registro para la actualización de connotaciones incompatibles.</u>	328
<u>- Inadecuación de un segmento textual significativo respecto al <i>campo</i> temático.</u>	328
a) Inadecuación del lenguaje denotativo respecto a la temática del texto.	329
b) Inadecuación del lenguaje metafórico respecto a la temática del texto.	340
-Inadecuación del término metasémico respecto al término no metasémico -que define el tema del texto- de una desviación con imagen I (in "absentia")	353
- Inadecuación del término metasémico respecto al término no metasémico -que define el tema del texto- de una desviación con imagen II (in "praesentia")	356
- Inadecuación de los términos metasémicos respecto al término no metasémico -que define el tema del texto- de otras figuras de la serie metafórica	358
c) Inadecuación de un término del texto -que define el tema del texto- respecto a otro evocado (en relación intertextual) en una desviación de "cliché".	366
d) Inadecuación de <i>anomalías de la expresión</i> respecto a la temática del texto.	373
- Paronomasias.	374

	<u>pág.</u>
- Rima.	380
- Repeticiones de palabras y estructuras.	383
e) Inadecuación de <i>anomalías del contenido</i> respecto a la temática del texto.	385
<u>- Inadecuación de un segmento textual significativo respecto al <i>tenor</i> del texto.</u>	391
a) Ruptura del <i>tenor personal</i> . Variación en grado de involucración de la “narradora” respecto a lo “enunciado”.	394
b) Ruptura del <i>tenor interpersonal</i> . Cambio en la relación entre la “narradora” y el “destinatario”.	401
c) Ruptura del <i>tenor funcional</i> . Cambio de la intención comunicativa del poema.	403
<u>- Inadecuación de un segmento textual significativo en relación con el <i>modo</i> del texto.</u>	405
a) Inadecuación entre el formato textual elegido y el objetivo del mensaje.	405
b) Ruptura de la estructura o de las características lingüísticas específicas de un tipo de texto.	408
<u>- Conclusiones sobre los procedimientos de transgresión del registro.</u>	415

4.-LA SIGNIFICACIÓN DEL HUMOR DE LA POESÍA DE GLORIA FUERTES

4.1.-SISTEMAS SEMIÓTICOS CONNOTATIVOS QUE SE TRANSGREDEN EN LA POESÍA CON HUMOR DE GLORIA FUERTES. LOS SIGNIFICADOS DE LAS TRANSGRESIONES.	421
4.1.1.- <u>Sistemas semióticos connotativos afectados por la transgresión de la coherencia del contenido.</u>	425
- Transgresión de sistemas connotativos axiológicos.	426
- Transgresión de la verosimilitud.	436
- Transgresión de valores connotativos morales.	436
- Conclusiones sobre los significados de estas transgresiones.	438
4.1.2.- <u>Sistemas semióticos connotativos afectados por la transgresión del registro.</u>	439

	<u>pág.</u>
- Inadecuación de signos no metasémicos respecto al campo temático: <i>vulgar/ neutro, coloquial/ neutro, informal/ formal.</i>	439
- Inadecuación de signos metasémicos respecto al campo temático: <i>vulgar/ elevado, cotidiano/ elevado.</i>	441
-Inadecuación de signos del texto respecto a otros evocados (en relación intertextual) en una desviación de "cliché": <i>coloquial /neutro o elevado.</i>	443
- Inadecuación de las anomalías de la expresión y del contenido respecto al campo temático: <i>carácter lúdico/ carácter formal.</i>	443
- Inadecuación de un segmento textual significativo respecto al tenor del texto: <i>Objetividad/ subjetividad, distancia/ proximidad, juego/ seriedad.</i>	445
- Inadecuación de un segmento textual significativo en relación con el modo del texto: <i>juego- seriedad.</i>	447
- Conclusión sobre los significados de estas transgresiones.	448
 4. 2.- EL HUMOR EN LA POESÍA DE GLORIA FUERTES: UNA MANERA DE COMUNICAR UNA VISIÓN DEL MUNDO.	 450

QUINTA PARTE: CONCLUSIONES

1.- SOBRE HUMOR Y POESÍA	465
2.- SOBRE EL HUMOR EN LA POESÍA DE GLORIA FUERTES ...	466

SEXTA PARTE: BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

1.- Ediciones de la obra de Gloria Fuertes utilizadas para la elaboración de este trabajo de investigación	477
2.- Bibliografía consultada sobre Gloria Fuertes.	477
3.- Bibliografía consultada sobre el humor.	479
4.- Bibliografía consultada sobre poesía española de postguerra.	482
5.- Bibliografía consultada sobre metodología y otros aspectos de la investigación.	486

.....

PRIMERA PARTE

LA POESÍA DE GLORIA FUERTES.

1.-Vida de Gloria Fuertes y visión general de su obra.

1.1.-Aproximación biográfica.

Gloria Fuertes nació en Madrid, en el barrio de Lavapiés, en 1.917, en el seno de una familia obrera (madre costurera y sirvienta, padre bedel primero, portero después), “pobre de recursos y muy noble en valores espirituales”¹. Según sus propias palabras, su “infancia no puede decirse que fuera desgraciada, a pesar de las dificultades económicas. Era la más joven de ocho hermanos, de los cuales me vivieron cuatro”.

Era una niña alegre, extrovertida, que quería ser payaso”². Estas declaraciones no dejan de contrastar con algunos de sus poemas autobiográficos, en los que se refleja con insistencia tristeza y dolor, tanto al referirse a su madre, “señora la cual no se hizo querer por servidora en vida”³; como al hablar de los celos que profesaba a su hermano Angelín: “casi le odiaba, porque le querían un poco, -a mí nada-”⁴; o al explicar su lugar en la casa:

“Empecé a trabajar de niñera.
Fui criada de mi propia casa
(yo misma fui mi primera muñeca)”
(*Historia de Gloria*, pág. 108)

Habla también de frío, de avitaminosis; en definitiva:

“mi niñez y juventud
fue de ataúd
fue injusta y dura
y me hizo dura”
(*Historia de Gloria*, pág. 74)

¹Gloria Fuertes, en entrevista mantenida con Antonio Núñez: “Encuentro con Gloria Fuertes”, *Insula*, nº 270, mayo de 1.969, pág. 3

²*Ibidem.*, pág. 3

³“Desentrenamiento”, de *Sola en la sala*, en *Obras incompletas*, Madrid, Ediciones Cátedra, 4ª edición, 1.978, pág. 356

En adelante, cuando citemos poemas pertenecientes a libros recogidos en el tomo de *Obras incompletas* nos referiremos a esta edición.

Los libros de Gloria Fuertes publicados conjuntamente en estas *Obras Incompletas* son: *Antología y Poemas de Suburbio*, *Aconsejo beber hilo*, *Todo asusta*, *Ni tiro ni veneno ni navaja*, *Poeta de Guardia*, *Cómo atar los bigotes al tigre* y *Sola en la sala*.

El prólogo es de la propia autora.

⁴“Autobio”, *Historia de Gloria*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1ª edición, 1980, pág. 321

En adelante, cuando citemos poemas pertenecientes al libro *Historia de Gloria*, nos referiremos a esta edición.

Su madre, no obstante, se preocupó por ella. Según cuenta en el prólogo de *Obras incompletas*⁵, la matriculó en el “Instituto Profesional de la Mujer”, donde le diplomaron en todas las asignaturas “propias de mi sexo”, a saber Cocina, Bordados a mano o a máquina, Higiene y Fisiología, Puericultura, Corte y Confección, “y por si fallaba (que falló) lo del casorio –cosa que intuía la que me parió- me apuntó también a “Gramática y Literatura”, ya que estaba harta de mis mosqueantes aficiones, impropias de la hija de un obrero, tales como atletismo, deportes y poesía.”⁶

Su juventud estuvo marcada por un primer gran amor y por el dolor de la guerra civil: “Cuando empecé a entender no vi ni entendí más que eso: lo mío personal, que era tan hermoso, y el sufrimiento de mis hermanos más próximos, todos los españoles.”⁷ Pero a ese amor, “con el que me habría casado”, lo dieron por desaparecido en la guerra.

En el 1.934 murió su madre, “cuando más la necesitaba”. Tenía 15 años pero tuvo que ponerse a trabajar. Trabajó de contable en una fábrica, “Talleres Metalúrgicos”, que construía obuses con destino al Ejército Popular, y que fue bombardeada. Ella ha declarado en múltiples ocasiones que entre cuenta y cuenta escribía cuentos y poemas, que sin la tragedia de la guerra civil quizá no hubiera escrito nunca poesía.⁸

Fue trabajando en diferentes cosas hasta que, ya arraigada su vocación literaria, en 1.939 fue contratada por la revista *Maravillas* para escribir cuentos. Los había ido publicando en esta y otras revistas - *Chicas*, *Pelayos*-. Asimismo solía leer sus poemas por la radio -Radio Madrid y Radio España.-

En 1.942 conoció a Carlos Edmundo de Ory, a quien publicó un soneto en la sección poética de *Maravillas*, sección de la que era responsable. Se hicieron muy amigos, “nos veíamos mucho, escribíamos juntos poemas postistas y éramos felices”.⁹ Esta amistad provocó que Gloria pasara a formar parte del *postismo*, y colaborara en las revistas del grupo *Postismo* y *Cerbatana*.

Hacia 1.950 funda junto a Adelaida de Las Santas una tertulia de poetisas de la que salió el grupo “Versos con faldas”, también constituido por M^a Dolores de Pablos, y en el que participaron también Ángela Figuera y otras voces femeninas del momento. Este grupo ofreció, durante varios años y semanalmente, lecturas y recitales poéticos en la radio y bares y diferentes centros de Madrid.

⁵En el prólogo de sus *Obras Incompletas*, que titula “Medio siglo de poesía de Gloria Fuertes o vida de mi obra”, la autora presenta una visión general de su vida personal así como de su vida poética, señalando qué significa para ella la poesía, su temática y cómo tiene lugar en ella el proceso creativo.

⁶ Gloria Fuertes: “Prólogo” a *Obras Incompletas*, ob. cit. pág. 27.

⁷ Núñez, Antonio: “Encuentro con Gloria Fuertes”, artículo citado pág. 3.

⁸ Citado por José Luis Cano: *Vida y poesía de Gloria Fuertes*, Ediciones Torremozas, Madrid, 1.991, págs. 12-13

⁹ De una carta a José Luis Cano, en *Ob. cit.* págs 14-15.

En 1.951 sigue colaborando en revistas –entre ellas las de sus amigos Ángel Crespo y Gabino Alejandro Carriedo: *El pájaro de paja* y *Poesía de España*- y en 1.952 funda, con Antonio Gala, Rafael Mir y Julio Mariscal, la revista poética *Arquero*, que codirige, y en cuya colección de poesía publicará en 1.954. También en 1.952 lee poemas en la tertulia del café Varela, “Versos a medianoche”, fundada por Eduardo Alonso y que duró hasta 1.959.

En 1.955 vuelve a estudiar, en esta ocasión Biblioteconomía e Inglés, durante cinco años. Cuenta que fue una de sus épocas más felices, pues está ya al frente de una biblioteca pública (la primera Biblioteca Infantil Ambulante para pequeños pueblos) y es libre: su jefe es un libro. Además conoce a la que será su gran amiga, Phylis Turnbull, directora de un programa de estudiantes universitarios americanos en Madrid.

Gracias a esta amiga recibe una beca Fulbright para enseñar “Poetas españoles” en la Universidad de Buchnell, Pensylvania (E.E.U.U.), a donde se trasladó a principios de 1.961. Allí permaneció casi tres años, dando clases de poesía española, leyendo sus propios poemas en diversas universidades americanas y escribiendo.

De vuelta a Madrid, durante algún tiempo vivió de dar clases de español a estudiantes americanos en el Instituto Internacional.

En 1.965 recibe el “Premio Guipúzcoa de Poesía”, compartido con Félix Grande. En fin, ayudada por la “Beca March de la Literatura Infantil”, recibida en 1.972, a partir de 1.975 se “autobecó” y pasó a vivir tan sólo de la literatura, incluyéndose aquí su actividad en recitales¹⁰, temporalmente radio y televisión, y entendiendo que la literatura de la que vivía era fundamentalmente la literatura infantil.

Su paso por la televisión, a mediados de los años 70, colaborando activamente en programas como “Un globo, dos globos, tres globos” y “La cometa blanca” (premiada en cinco ocasiones con el Aro de Plata por este trabajo) la convierten en “la poeta de los niños” y la hacen popular en toda España. Su actividad es desde entonces imparable: cerca de los niños en lecturas, recitales etc., publicando, tanto para el público infantil como para el adulto. En televisión fue burdamente parodiada. Y era sin embargo desconocida como poeta por gran parte de la crítica literaria y las instituciones. Murió el 28 de noviembre de 1.998. A su “despedida” no asistió ninguna personalidad política ni literaria. Es normal, porque Gloria era sólo una *maletilla de las letras / por los caminos de España*. Tampoco le habría importado, y seguramente hasta lo habría preferido así. Ella misma había dicho que, si tenía algo mejor que hacer, no asistiría a su entierro.

¹⁰ El afán de relacionarse con la gente le lleva a recorrer España entera, dando recitales de sus poemas en ciento de pueblos y ciudades. Ello sin dejar de dar recitales en Madrid, en tabernas, pubs y otros locales

1.2.-Producción poética.

La vocación literaria de Gloria Fuertes comienza muy pronto. Aunque obviamente exagera, habla en algunos poemas de su vocación precoz:

“cuando se me ocurrió el primer poema,
me caí de la cuna de risa”
(*Historia de Gloria* pág. 354)

o en este otro:

“Cuando hice la primera comunión
yo no era un niño ni una niña.
Era un poeta de seis años”
(*Historia de Gloria* pág. 243)

Asimismo, muestra el escepticismo de su madre hacia sus aficiones. Escribe en el poema “Dicho de mi madre refiriéndose a mí”:

“Y ahora le da por escribir
como si no tuviera bastante con leer”
(*Historia de Gloria*, pág. 243)

En realidad comienza a escribir antes de haber leído literatura. Ella misma dice que recitó sus primeros versos a los chicos del barrio, que fueron quienes la llevaron a “Radio España”, pero a los 16 años aún no había leído nada. Fue Gabriel Celaya el primer poeta que conoce, “y en vivo, no en libro”, debido a que ambos fueron finalistas al “Premio Fémima de poesía” el año 1.934 (?) ¹¹, ganado por él y quedando ella “segundona”.

Publicó sus primeros poemas a los 15 años; pero como ya dijimos más arriba, la definitiva opción por la poesía llegó con la guerra. “De la exaltación y de la profunda tristeza de los bombardeos de la guerra y de la muerte; de ese enorme lío, nació el impulso poético. Sin la guerra civil, sobre todo, quizá no hubiese escrito poemas nunca; o los habría escrito, pero más tarde.”¹²

Y también a causa de la guerra, inmediatamente después, a raíz de pasar una gran penuria económica, empieza a escribir para niños. Se inventó cierto día un personaje, creó un cuento, lo presentó al director de la revista *Maravillas*, y no sólo se lo aceptaron sino que le ofrecieron el puesto de redactora. De esa casualidad –dice Gloria Fuertes– nació otra faceta de su literatura: la literatura infantil. Era el otoño de 1.939; a partir de entonces no dejó nunca de escribir, ni para niños ni para adultos.

¹¹ Gloria Fuertes: Prólogo *Obras Incompletas*, pág. 29. La autora tiene dudas sobre la fecha

en que compitió con Gabriel Celaya por el “Premio Fémima”. Textualmente escribe: “en 1.934 (?)”.

¹² Núñez, Antonio: “Encuentros con Gloria Fuertes”, *Art. cit.* pág. 3.

Su primer libro, *Isla ignorada*, lo publicó en 1.950. No tuvo una acogida notoria, pero ello no es de extrañar teniendo en cuenta que en el libro se recogían composiciones muy primerizas y que, como indica Francisco Ynduráin en su prólogo a la *Antología poética* de la autora, no era un libro del todo coherente.¹³

En él, dice el profesor Ynduráin, hay en ocasiones residuos de un modernismo tardío en el manejo de imágenes, de objetos poéticos tales como ciervos, cisnes, lagos, lluvia y demás. Asimismo se perciben reminiscencias noventayochistas con la presencia del motivo "castellano" y la evocación histórico - cultural, según la consabida visión del paisaje. A su vez están presentes motivos menos condicionados por una escuela o un modelo, tales como el silencio, lo presentido, lo ensoñado, la fantasía. Asimismo hay ya indicios de "poesía para los otros".

En cuanto al aspecto formal, se conjugan el cómputo de sílabas y los moldes estróficos con la composición libre e irregular.¹⁴

Cuando aquí no era apenas conocida, Gloria Fuertes publicó en Caracas dos libritos de formato muy reducido en la colección "Lírica Hispana". Eran *Antología y Poemas de Suburbio* (nº 134 de la colección, 1.954) y *Todo asusta* (nº 182, 1.958), que mereció la "Primera Mención del Concurso Internacional de Lírica Hispana".¹⁵

También en 1.954 publicó *Aconsejo beber hilo*, en Ediciones Arquero, que para Ynduráin supone el alcanzar "la plenitud y la singularidad inconfundible de tono y voz"¹⁶

En 1.962, en la colección dirigida por José M^a Castellet, "Colliure"¹⁷ se publicó una selección de los poemas de Gloria, realizada y ordenada por Jaime Gil de Biedma y denominada *Que estás en la tierra*.

¹³Ynduráin, Francisco: Prólogo a *Antología Poética (1.950-1.969)* de Gloria Fuertes, págs. 9-10

En este excelente prólogo, Ynduráin analiza uno a uno los libros de la autora, tanto desde el punto de vista formal como del contenido, emitiendo juicios valoreativos de gran interés.

¹⁴*Isla Ignorada* ha sido reeditada en 1.999 por la Editorial Torremozas, editorial comprometida en la edición de "literatura de mujeres" y concertadamente en la edición y reediciones de la poesía de Gloria Fuertes a la que dedica una colección, y con cuyo nombre convoca un premio de poesía.

¹⁵Paloma Porpetta se refiere a estas publicaciones: "Estos dos títulos tuvieron que ver la luz fuera de España; en el espacio político en que nos encontrábamos era impensable publicarlos aquí. Se editaron en la Colección Lírica Hispana, fundada en 1.943 y dirigida por Connie Lobell y Jean Aristiguieta. Esta colección tuvo una gran importancia para la poesía hispanoamericana y muy especialmente para nuestros autores, creando un vínculo de relación y difusión entre poetas de diferentes nacionalidades. Así, encontramos a Vicente Aleixandre, Ángela Figuera, Juan Ramón Jiménez, Gerardo Diego, Leopoldo de Luis, Gabriel Celaya, Concha Lagos, Concha Zardoya, José Hierro, José García Nieto y Gloria Fuertes, entre muchos". En: "Prólogo" a *Poemas del Suburbio- Todo Asusta* (2.004), Editorial Torremozas (Colección Gloria Fuertes), Madrid, pág. 3-4.

¹⁶ Ynduráin, Fco., *ob. cit.* pág. 25

¹⁷ Como es sabido, la colección "Colliure", editada por José M^a Castellet y José M^a Salinas, será un órgano de cohesión de los autores que denominaremos "segunda generación de postguerra", ya que en ella publicarán casi todos.

Esta selección o antología supuso quizá el reconocimiento de la obra de esta autora en España. Dio lugar a un elogioso artículo por parte de J. M. Caballero Bonald en la revista *Ínsula* (nº 203, octubre de 1.963), a cuyo contenido aludiremos más tarde en varias ocasiones.

En 1.965 publica *Ni tiro, ni veneno, ni navaja*, premio “Guipúzcoa”, en la colección “El Bardo” de Barcelona, libro de esperanza, según lo denomina Ynduráin en el prólogo varias veces citado. La publicación de este libro dará también lugar a otro artículo en la sección “Crítica de poesía” de la revista *Ínsula* (nº 235, junio de 1.966); esta vez debido a la pluma de Emilio Miró, quien escribirá sobre Gloria Fuertes en posteriores ocasiones.

Poeta de guardia, considerado todavía hoy por la crítica como su mejor libro, vio la luz en 1.968 (Barcelona, colección “El Bardo”). El mismo año se edita su primer libro de cuentos para niños, *Cangura para todo*, que editado por Lumen en Barcelona se convierte en su primer éxito como autora de cuentos infantiles, al obtener una mención de honor en el Premio Andersen de Literatura Infantil.

Muy pronto, en 1.969, también el “El Bardo”, se publicará *Cómo atar los bigotes del tigre*, que fue accésit del Premio Vizcaya de Poesía. Nos hallamos en un momento en que la obra de Gloria Fuertes despierta ya un verdadero interés y tendrán lugar diversas *revisiones* de su historia literaria.

En abril de 1.969, la revista *Ínsula* (nº 269) acoge el artículo “La poesía de Gloria Fuertes”, escrito por José Luis Cano. En mayo del mismo año, la misma revista (nº 270) presentará la entrevista realizada por Antonio Núñez “Encuentro con Gloria Fuertes”. En setiembre de 1.970 verá la luz la *Antología poética 1950-1.969* de la autora, realizada por Francisco Ynduráin (Plaza y Janés, Barcelona), varias veces citada en este trabajo. En noviembre de este mismo año, y otra vez en *Ínsula* (nº 228) Emilio Miró presenta dicha antología y vuelve a hacer una valoración y una visión general de la poesía de Gloria Fuertes.

En 1.973 la editorial Javalambre de Zaragoza le edita *Sola en la Sala*, que Emilio Miró valorará muy positivamente (*Ínsula*, nov. de 1.973, nº 324, pág. 6), señalando el proceso de depuración estética experimentado por la autora.

También en 1.973 publica (Curso Superior de Filología, Málaga) la selección de poemas *Cuando amas aprendes geografía*, cuyo título reproduce un verso del libro *Cómo atar los bigotes al tigre*.

En 1.975, Ediciones Cátedra publica *Obras Incompletas*, prologada por la autora, que recoge toda su producción hasta la fecha, excepto *Isla Ignorada*.

En 1.980, también Ediciones Cátedra publicará su extensa obra *Historia de Gloria (amor, humor y desamor)*, que será prologada por Pablo González

Rodas¹⁸. Este crítico, además de analizar la última obra de la autora, da una visión de toda su producción, especialmente del aspecto temático. También la aparición de este nuevo libro fue notada por *Ínsula* (setiembre de 1.980, nº 406, pág. 8-9) con un artículo de José Luis Cano, quien valora la obra de nuestra autora y concluye que “su personalidad de poeta es arrolladora y le da un puesto importante en nuestra poesía”.

En 1.991, también José Luis Cano escribe un estudio sobre Gloria, *Vida y poesía de Gloria Fuertes*, publicado por la editorial Torreozas, donde el crítico realiza además una selección de poemas que interesan a su estudio. La selección es de poemas autobiográficos, y “poéticas”.

Otra vez en Cátedra, Gloria Fuertes publica en 1.995 *Mujer de verso en pecho* (“poemas que me pasan”, *poemas de amor, poemas de paz*), con prólogo de Francisco Nieva.

En 1.997, la editorial Torreozas le edita *Pecábamos como ángeles* (*Gloripoemas de amor*). Este libro contiene una selección de poemas de amor editados en libros anteriores junto a otros poemas nuevos, también de amor. Es interesante observar el subtítulo del libro, que contiene el neologismo *gloripoemas*, en el que Gloria introduce su nombre en la nueva acuñación, tan identificada está ella con su poesía. Precisamente su producción poética seguía esta línea cuando le sobrevino la muerte. Gloria tenía varios cuadernos escritos a lápiz que contenían sus “glorierías” – frases, sentencias “como besos, como pellizcos” - que esperaba poder publicar en el momento oportuno. Bastantes de esos versos fueron leídos por la poeta a la autora de estas líneas en nuestros últimos encuentros, y algunos de ellos los conservo registrados en la propia voz de Gloria. *Glorierías* (*Para que os enteréis*) ha sido publicado por la editorial Torreozas en 2.001.

La misma editorial está en proceso de reedición de los libros recogidos en *Obras Incompletas*. En 2.002 reeditó, en la “Colección Gloria Fuertes”, *Cómo atar los bigotes del tigre*, con *Introducción* de Alberto Acereda, y en 2.004, en la misma colección *Poemas de Suburbio. Todo asusta*, con *Preámbulo* de Paloma Porpetta (directora de la Fundación Gloria Fuertes) y, en la “Colección Torreozas”, *Aconsejo beber hilo* (*Diario de una loca*).

1.3.-Literatura infantil.

El gran público conoce a Gloria Fuertes por su literatura infantil. La producción en este campo es amplísima y su éxito arrollador. Se deben al lápiz de la autora las siguientes obras:

¹⁸ Pablo González Rodas es autor de la tesis inédita *Poesía y vida en Gloria Fuertes*, leída en la Universidad Complutense de Madrid en 1.975.

- “Cuentos”: Publicados semanalmente en las revistas infantiles *Chicas, Pelayos y Maravillas*.
- *Canciones para niños*. Madrid, Escuela Española. 1.952
- *Villancicos*. Madrid, Magisterio Español, 1.954
- *Pirulí (versos para párvulos)*, Madrid, Escuela Española, 1.995
- *Cangura para todo (cuentos para niños)*, Barcelona, Lumen, 1.968 (Diploma de Honor, Premio Andersen Internacional de Literatura Infantil).
- *Don Pato y Don Pito (versos para niños)*, Madrid, Escuela Española, 1.970.
- *Aurora, Brigida y Carlos (versos para párvulos)*, Barcelona, Lumen, 1.970.
- *La pájara pinta (cuentos en verso)*, Madrid, Alcalá, 1.972
- *El camello cojito –auto de los reyes magos- (poemas para niños)*, Madrid, Igrecsa de Ediciones, 1.973.
- *El hada acaramelada (poemas para niños)*, Madrid, Igrecsa de Ediciones, 1.973
- *La gata Chundarata y otros cuentos*, Pequeñas editoriales, 1.974
- *Tres tigres comen trigo*, Madrid, Yubasta, 1.979
- *Donosito, el oso osado*, Escolar, 1.981
- *Así soy yo*, Madrid, Emiliano Escobar, 1.980
- *Los meses: poemas*, Madrid, Graficer, 1.980
- *Monto y Lío montan un lío*, Zaragoza, Montolío, 1.980
- *Monto y Lío se encuentran a su tío*, Zaragoza, Montolío, 1.981
- *Monto y Lío se meten en el río*, Zaragoza, Montolío, 1.981
- *Coleta. La poeta*, Barcelona, Miñón, 1.982
- *Donosito, oso osado*, Madrid, E. Escobar, 1.982
- *Coleta payasa, ¿qué pasa?*, Barcelona, Miñón, 1.983
- *El abecedario de Hilario*, Barcelona, Miñón, 1.983
- *Pelines*, Valladolid, Miñón, 1.986
- *La poesía no es un cuento*, Bruño, 1.990
- *El mundo encantado de Gloria Fuertes*, Madrid, Villa Rica, 1.995

En la “colección infantil y juvenil” de la Editorial Escuela Española ha publicado además:

- *La oca loca*, (nº 4) 1.977
- *El dragón tragón*, (nº 5) 1.978
- *La momia tiene catarro*, (nº 6) 1.978
- *El camello cojito*, 1.978
- *El libro loco, de todo un poco* (nº 21)
- *Própío Lope, el pollito miope* (nº 24), 1.984
- *La ardilla y su pandilla* (nº 28), 1.985
- *El domador mordió al león*, 1.984
- *Plumilindo* (nº 43)
- *Yo contento, tú contenta, qué bien me sale la cuenta* (nº 49), 1.984
- *Coco-loco poco-loco*, 1.985
- *El perro que no sabía ladrar*, 1.987
- *El pirata Mofeta y la jirafa coqueta*, 1.988
- *Animales geniales*, 1.989
- *Paca, la vaca flaca*, 1.990

- *La noria de Gloria. Lecturas II*, 1.990
- *Con alegría. Antología. 50 años de poesía*, 1.990

En la Editorial Susaeta ha publicado:

- *Doña Pito Piturra*, 1.987
- *Cuentos de animales*, 1.992
- *La pata mete la pata*, 1.992
- *Chupilandia*, 1.992
- *Versos fritos*, 1.995
- *Chupachús*, 1.995
- *La selva en verso*, 1.995
- *Un pulpo en un garaje*, 1.995
- *Las preguntas y las respuestas de Gloria*, 1.997
- *Diccionario Estrafalario*, 1.997
- *Aquí paz y además Gloria*, 1.997
- *Profesiones de ayer y de hoy*, 1.997
- *Cuentos de risa. El perro Picatoste y otros cuentos*, 1.997
- *Pienso mesa y digo silla*, 1.997
- *¡Qué patas tiene el tiempo!*, 1.998
- *La Naturaleza*, 1.998
- *Las adivinanzas de Gloria Fuertes*, 1.998
- *Los buenos salvajes*, 1.998
- *Animalitos amigos*, 1.998
- *Versos de Gloria para jugar con los demás*, 1.998
- *Versos ingeniosos*, 1.998
- *Trabalenguas para que se trabe tu lengua*, 1.998
- *Tanto amas, tanto vales*, 1.999
- *¿Te atreves? Pues cuenta hasta nueve.* 1.999
- *Cuentos enanos para personajes extraordinarios*, 1.999
- *Versos para 365 días. Antología*, 1.999
- *El gran libro de los animales*, 1.999
- *Gloria Fuertes os cuenta cuentos de animales*, 1.999
- *Versos con moraleja*, 2.000
- *Acertijos, chistes y canciones*, 2.000
- *Versos para jugar al teatro*, 2.000
- *Vidas chistosas y curiosas*, 2.000
- *Cuentos sorprendentes*, 2.000
- *Un cuento y diez poemas para leer en la cama*, 2.000
- *Cuentos, cuentos, cuentos*, 2.000
- *¿Qué será, será?*, 2.000
- *Poesías, rimas y disparates*, 2.000
- *Lo primero es lo primero. Lo primero es el belén*, 2.000
- *Viva el mundo al revés*, 2.000
- *Cuentos de humor*, 2.000
- *Poesías para todos los días*, 2.000
- *365 días con los animales de Gloria Fuertes*, 2.001
- *Cuentos de risa*, 2.001

Como obras de teatro infantil ha escrito:

- *Prometeo*, estrenado en el Teatro de Cultura Hispánica, 1.952

- *El chinito Chin-cha-te*
- *Cuentos y poesías*, escenificados en diversos teatros de Madrid
- *Las tres reinas magas: Melchora, Gaspara y Baltasara*, Madrid, Escuela Española, 1.979

Respecto a la producción infantil, dice Emilio Miró que constituye una “interesante faceta de la personalidad creadora de Gloria Fuertes: delicadeza, ternura, humor, hábil utilización -modernizada, recreada y siempre personalizada –de metros y formas populares, tradicionales (como el villancico, la poesía del ciclo de navidad- /.../.”¹⁹

El mundo de la poesía infantil de esta autora está vivo, lleno de seres y lleno de acción.

Con frecuencia sus personajes son animales, pero también lo son cualquier tipo de objetos (flores, ángeles, estrellas...)

En ocasiones el poema comporta una lección, entre sonrisas; otras veces explica una mínima historia, sin más trascendencia; otras veces el poema no es más que un “juguete”, un juego fónico. En ocasiones la poeta parte de un ritmo dado, de un cantarcillo de carácter tradicional, que disloca a su manera produciendo también una sonrisa...

Poesía de motivos y recursos variados, gusta a los mayores, y probablemente también a los pequeños, desde del momento que las ediciones de sus obras se agotan rápidamente.

Gloria Fuertes me comentaba en alguna conversación mantenida en su casa madrileña de Alberto Alcocer que la poesía “adulta” la escribía por necesidad, mientras que la poesía infantil la escribía por placer (aunque era con esta última con la que se ganaba la vida). Y es este placer, esta alegría siempre presente en su producción para niños –aún en la temática más próxima al mundo adulto- lo que probablemente intuye el niño, ya sea lector o “escucha”: alegría, humor y placer en el ritmo, en el vocabulario, en los juegos de palabras, en la musicalidad, en el desparpajo, en la gracia de los poemas.

Por eso dice Ynduráin que “la lírica infantil de Gloria Fuertes consiste en una muy feliz expresión por la palabra y el verso. Como pedía, exigía, Pedro Salinas, esta poesía hace lo que dice.”²⁰

¹⁹ Emilio Miró: “Gloria Fuertes. Poesía.”, *Ínsula* nº 288, noviembre de 1.970, pág. 7

²⁰ Ynduráin, Fco., *ob. cit.* pág. 17

2.- Contexto histórico-poético de la poesía de Gloria Fuertes. La poesía de postguerra.

2.1.- La poesía del exilio.

Como es bien sabido, la guerra y el triunfo nacionalista llevaron al exilio a un numeroso e importante grupo de poetas. En general, se fueron los ya consagrados o más maduros, cuya obra o actuación los había comprometido. De los poetas de más edad se exiliaron casi todos: Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, León Felipe, Moreno Villa, Enrique Diez Canedo. De la “Generación del 27”, muerto Lorca, se quedaron en España sólo Aleixandre, Dámaso Alonso (que guardaron silencio los primeros años) y Gerardo Diego. Ellos abrieron nuevos caminos de la poesía del interior, juntamente con los más jóvenes. Entre los poetas de la generación inmediata, los llamados de la “Generación del 36”²¹ no hubo exiliados.

La nueva situación del exilio pesó en la mayoría de los casos sobre la obra de los poetas que se fueron. El tema de “España”, en un principio mediante la imagen del poeta desterrado, de la angustia, el dolor; y más tarde acentuándose en la vertiente del recuerdo, de las memorias –como manera de sublimar el pasado-, convive con otro aspecto importante de la poesía exiliada: la recuperación del espacio interior, la búsqueda del mundo personal del poeta, de sí mismo.²²

En líneas generales quizás pudiera decirse que en los poetas exiliados se da una evolución similar a la de los poetas del interior, que ya veremos, pero de una manera más contenida, conjugando el elemento humano y realista con la propia evolución poética, sin llegar –salvo excepciones- a extremismos tremendistas o existencialistas que sí se dan en la península.

2.2.- La inmediata postguerra en la península.

²¹ Sobre el nacimiento de la denominación “generación del 36”, la polémica respecto de la validez del término y de la existencia del grupo como tal, y sobre la relación de los poetas que la integran, ver pág. 20 de este trabajo.

²² Carlos Blanco Aguinaga, Julio Rodríguez Puértolas e Iris M. Zavala, en el tercer tomo de su discutida *Historia social de la Literatura Española* (Castalia, Madrid, 1.979), bajo el epígrafe de “España Peregrina”, dedican bastantes páginas al estudio de la evolución de la poesía en el exilio en la obra particular de cada poeta; la presencia en la poesía última de Juan Ramón Jiménez de la relación pasado-presente; la intensa producción de Emilio Prados en la búsqueda y encuentro del propio ser perdido en la guerra; el similar conflicto entre ausencia y presencia, nostalgia y presencia, nostalgia y realidad que se da en Luis Cernuda; el caos de Pedro Garfías; el equilibrio entre la memoria y la realidad mexicana de Juan Rejano; la obsesión por la lucha fratricida de León Felipe; la modernidad y ausencia de contemplación del pasado en Salinas; la visión humanista de la existencia en *Clamor*, de Jorge Guillén y el tema de España en esta obra y en *Homenaje*; Alberti, sus memorias, sus *Recuerdos de lo vivo lejano* *Recuerdos de lo vivo lejano* y su compromiso político... (pág. 121-153)

En la península, inmediatamente después de acabada la contienda, toda manifestación cultural estuvo intervenida por el estado, especialmente desde el 15 de marzo de 1.941 en que se creó la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda, dentro de las rigurosas líneas políticas y religiosas que dominaban el ambiente; en estas circunstancias, la creación poética que sale a la luz, la oficial, se desarrolla en dos vertientes distintas:

- La integrista de un sector de poetas que apoya el triunfo de la guerra y pretende crear una estética nueva nacional, ligada a la tradición española y a la doctrina cristiana: *poesía épica* que no prospera en la postguerra.

- Y la vertiente relativamente aperturista del sector más liberal y sensible de la Falange, que fue la *neoclásica* o *formalista*. Ya en 1.936, con ocasión del cuarto centenario de la muerte de Garcilaso, se inició una reivindicación del poeta renacentista con la revalorización de todo lo que representaba (cultura clásica, valores tradicionales), en oposición a la figura de Góngora, reivindicada por los poetas del 27.²³

El culto a Garcilaso continuó después del conflicto bélico, y con él, el *soneto*²⁴ fue la estrofa preferida y casi requerida para ser poeta reconocido. El líder de esta “nueva escuela” fue José García Nieto (1.914), aunque en realidad la tendencia neoclásica reunía a poetas tan diversos como el propio García Nieto (exquisito en su poesía) o Jesús Revuelta y Pedro de Lorenzo (panfletarios), que escribieron en *Garcilaso*; o los poetas de la polémica generación del 36, que escribieron en *Escorial*.

Garcilaso.

En cuanto a *Garcilaso* (1.943), Fanny Rubio²⁵, especialista en el campo de las revistas literarias españolas de posguerra, considera que dicha revista no fue en realidad un proyecto ideológico claro, una clara revista de tendencia, porque acogió tendencias estéticas tan lejanas como “el arte por el arte”, los postistas, poesía europea, el neorromanticismo o la poesía política de algunos eufóricos vencedores. En realidad, las connotaciones políticas o ideológicas de la revista no pertenecían tanto al proyecto de

²³Fanny Rubio, en *Poesía española contemporánea (1.939-1.980)*, Madrid, Alhambra-Longman, 1.981, pág. 25-26, explica cómo la oposición entre estos dos poetas se salió del ámbito literario para tener connotaciones políticas.

²⁴ Ya antes de la guerra algunos poetas habían iniciado una disciplina formal inspirándose en los grandes poetas clásicos del Siglo de Oro. De 1.935 es *Abril*, de Luis Rosales; de 1.936, *Sonetos amorosos* de Germán Bleiberg. También Miguel Hernández publica en enero del 36 *El rayo que no cesa*, y también en el 36, García Lorca sus *Sonetos del amor oscuro*.

Después de la guerra, la línea sonetista será continuada por Dionisio Ridruejo (*Primer libro de amor*, 1.939), Gerardo Diego (*Alondra de verdad*, publicado en 1.941, pero en realidad escrito antes de la guerra), José Luis Cano (*Sonetos de la bahía*, 1.942), Rafael Morales (*Poemas del toro*, 1.943) ...

²⁵ Fanny Rubio (1.976): *Las revistas poéticas españolas 1939-1.975*, Madrid, Turner, pág.

García Nieto, animador de “Juventud creadora”²⁶ como a Jesús Revuelta, Jesús Juan Garcés y Pedro de Lorenzo.

Jesús Revuelta fue el autor del “nuevo estilo” y del Editorial del primer número: “*Siempre ha llevado y lleva Garcilaso*”, donde más que un programa poético hay una justificación del título de la revista:

“En el cuarto centenario de su muerte (1.536) ha comenzado de nuevo la hegemonía literaria de Garcilaso. Murió militarmente, como ha empezado nuestra presencia creadora. Y Toledo, su cuna, está también ligada a esta segunda reconquista, a este segundo renacimiento hispánico, a esta segunda primavera del endecasílabo.

Bautizada con su nombre aparece hoy esta revista, bajo la influencia de su vida, de su verbo y de su ejemplo”²⁷

Garcilaso había muerto militarmente, pero Revuelta no sabía que Garcilaso era antibelicista.²⁸

Por su parte, Pedro de Lorenzo fue el autor del primer manifiesto del grupo *Juventud creadora* que tituló: “*Una poética, una Política, un Estado*”. El manifiesto, publicado en la revista *El Español* (nº 25, 17-iv- 1.943) decía, entre otras cosas:

“Baste saber que la nueva poesía aparece rompiendo todo nexo con las promociones precedentes y que su ademán polémico tiende no tanto a la querrela estéril contra viejos modos como a la creación de una conciencia sensible colectiva, que salve nuestro espíritu en esta hora de crisis mundial. /.../ (esta poesía) tiene la sencillez, claridad y grandeza de las obras perdurables. Que sea y trascienda, si en ello va el mejoramiento del hombre, la crecida de su fe y la gloria de España”²⁹

Luego resultaba que la poesía que publicaban era diversa y prescindía de las consignas de sus animadores.

²⁶ “Juventud creadora” fue el nombre con que se autodenominaron (en 1.943) un grupo de contertulios y poetas que, si bien ya escribían en la revista *Juventud –Semanao de combate del S.E.U.*-, quisieron constituirse en movimiento literario con un órgano de difusión propio y manifestarse conjuntamente. La inquietud de sus animadores conduciría a la creación de la revista *Garcilaso*.

²⁷ Recogido del libro de Víctor García de la Concha *La poesía española de postguerra*, Editorial Prensa Española, Madrid, 1.973, pág. 209.

²⁸ Citado por V. García de la Concha en el curso magistral *La poesía española de posguerra* de la Universidad Menéndez Pelayo, en Santander, julio de 2.000. V. García de la Concha alude directamente al estudio José M^a Maravall sobre el antibelicismo de Garcilaso: “Garcilaso: entre la sociedad caballeresca y la utopía renacentista”, en *Garcilaso. Actas de la IV Academia Literaria Renacentista*. Salamanca. Editor: V. García de la Concha. Universidad de Salamanca), pág. 17 y ss.

²⁹ Recogido de V. García de la Concha, *Ob. cit.* pág. 204

Respecto al tema de si *Garcilaso* era o no un proyecto ideológico, la opinión de F. Rubio contrasta con la de José Luis Cano. Este autor opina que “aunque en la revista *Garcilaso* colaboran poetas de varias tendencias –no pocos románticos-, y a pesar de que sus puertas están abiertas a todos por ser contrarios a cualquier ‘torre de marfil’, es evidente que el propósito dominante del grupo fundador fue el de romper todo nexo con la poesía pura y libérrima del 27, con el vanguardismo y el surrealismo que esa generación había experimentado en los primeros años treinta, y volver a las normas clásicas de la poesía”³⁰

Víctor García de la Concha³¹ ve la oposición frontal de la revista a Neruda y su *Caballo verde para la poesía*, y considera que si bien sí hay un proyecto inicial –expresado en sus reuniones y manifiestos-, en realidad las páginas de *Garcilaso* estuvieron indiscriminadamente abiertas –contando con la censura, obviamente- a todos los versos. También habla de su utilización política por parte de Juan Aparicio, delegado nacional de Prensa y Propaganda del Movimiento.

García de la Concha³² estudia asimismo la temática de las colaboraciones poéticas de *Garcilaso*: reviviscencias del cancionero tradicional, el “dolorido sentir” falto de autenticidad; además de interés por el paisaje castellano como expresión de espiritualidad, pasión religiosa, cuadros románticos; tendencia a mostrar agudeza de ingenio en “divertimentos neoclásicos”... Este crítico insiste en que *Garcilaso* acoge poemas tanto de corte “garcilasista” como “neorromántico”, pero sólo en cuanto forma superficial de la expresión: Ambos se dan por separado, “sin ninguna analogía con aquella integración romántico-vitalista que los poetas del primer quinquenio de los años treinta adivinaban fundida en el molde clásico de Garcilaso. No vuelve, pues, -sigue de la Concha- Garcilaso de la Vega, sino su fantasma formal”.³³

El grupo de poetas que se aglutina en torno a *Escorial* sigue una trayectoria diferente.

Escorial y la Generación del 36.

Escorial, nacida en noviembre de 1.940 y vinculada a la Falange –dirigida en un principio por Dionisio Ridruejo³⁴- fue separándose progresivamente de su función inicial, doctrinal y propagandística. Comenzó defendiendo una política “del nuevo orden europeo” (antigüedad clásica, latinismo, germanidad) y a la vez la españolidad, el retorno a la idea imperial y religiosa de la cultura; pero tuvo una postura aperturista hacia otras opciones poéticas, morales o políticas, estando al día de lo que sucedía poéticamente fuera de España. Junto a Manuel Machado, Gerardo Diego y García Nieto,

³⁰ José Luis Cano (1.974): *Poesía Española Contemporánea. Las generaciones de postguerra*. Madrid, Guadarrama, pág. 11

³¹ *Ob. cit.* pág. 243

³² *Ibid.* pág. 225-240

³³ *Ibid.* pág. 222

³⁴ Dionisio Ridruejo era por entonces Jefe de la Prensa del nuevo Estado. Con la marcha de Ridruejo a Rusia y pasar la dirección a José M^a Alfaro descenderá la politización de *Escorial*.

podemos encontrar a Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre o José M^a Valverde. Como señalan Rubio y Falcó³⁵, en *Escorial* se refugiaron los que soñaban con dar un sentido a la “inteligencia” que quedaba en España.

Manuel Fuentes, en su tesis sobre *La poesía de la revista Escorial (1.940-1950)*, destaca como uno de sus verdaderos valores precisamente su papel de difusora de las diferentes actitudes y estilos presentes en el panorama literario de los primeros años de la postguerra:

"Tanto desde la vertiente de la poesía publicada en *Escorial*, como desde la prosa, se observa cómo la revista de Falange, lejos de ser en su sentido último - que lo fue- vehículo doctrinal y difusor del pensamiento falangista -símbolo de la revolución frustrada- lo fue también de distintas actitudes y diferentes estilos. Ahí puede observarse -independientemente de la calidad de los escritores que la hicieron posible- uno de los verdaderos valores de la revista en el panorama cultural y literario de los primeros años de la postguerra española."³⁶

El grupo que dominaba la revista hasta la marcha de Ridruejo a la División Azul era el que constituía su grupo asesor: Laín, Panero, Vivanco, Rosales.

Estos poetas ya tenían una experiencia poética; en la guerra habían estado en el mismo bando y una común acción política cultural los había agrupado. De base formal similar a la garcilasista, inician el proceso hacia una poesía de índole espiritual, religiosa, en la que Dios es su interlocutor. Y no sólo Dios: la familia y el amor serán también temas importantes de su poesía.

José M^a Castellet explica el auge de la poesía de índole espiritual desde el punto de vista social, diciendo que:

“mientras el poeta, en algunos momentos históricos, cree que existen en el mundo factores positivos a los que prestar el apoyo de su canto, en otros momentos cree que el mundo objetivo escapa a la esfera de sus posibilidades de acción y se evade del mismo, ya sea creando un mundo imaginario de su propia propiedad o apelando a una instancia superior –Dios- a la que confía la resolución de los problemas temporales, si es creyente”³⁷

Piensa además que incluso los no creyentes pueden apoyarse en él, por lo mismo.

Bajo la iniciativa de un poeta que se manifiesta en *Escorial*, como crítico y como poeta, José Luis Cano (junto con J. Guerrero), surge en 1.943 la colección poética “*Adonais*”. Esta colección tiene la pretensión de recoger la producción de aquellos poetas que no tuvieran un cauce editorial para la difusión de sus poemas. Presenta en los primeros números a poetas del núcleo escurialense, que se levantan contra el predominio garcilasista, pero

³⁵ *Ob. cit.* pág. 35

³⁶ M.Fuentes (1.994): *La poesía de la revista Escorial (1.940-1950)*, Tesis Doctoral. Director: Dr. J. M^a Fernández, Universitat Rovira i Virgili, pág.354-355

³⁷ José M^a Castellet (1.966): *Un cuarto de siglo de poesía española (1.939-1.964)*, Barcelona, Seix Barral, pág. 71-72

estuvo abierta a todas las corrientes, haciendo compatible la poesía de corte existencial con el reconocimiento de los maestros del 27, exiliados, e incluso la poesía de autores extranjeros.³⁸

El grupo hegemónico de *Escorial*: Panero, Vivanco, Rosales, Ridruejo, junto con otros (Bleiberg, Celaya, Gil-Albert, Serrano Plaja, Miguel Hernández) fue denominado más tarde “Generación del 36”. Sin embargo este término ha sido muy discutido a lo largo de toda la postguerra, en relación con las irregulares conexiones que hay entre sus supuestos integrantes y la existencia real de una generación.

Ciertamente, podría ser que una fecha como 1.936, tan decisiva para la historia de España, lo fuera también a la hora de integrar escritores en torno a ella. Asimismo, el hecho de que todos ellos se iniciaron poéticamente durante la república y publicaran por esas fechas puede avalar la teoría generacionista. Ahora bien, si el término “generación del 36” puede ser útil a la hora de localizar los diferentes poetas históricamente, puede ser incorrecto en cuanto al uso normal del término “generación” y llevar a confusiones en otros sentidos.

Así, Pedro de Lorenzo, ya citado en relación con *Garcilaso*, y que es precisamente el primero³⁹ que utiliza esta expresión en “una fecha para nuestra Generación: 1.936” (Semanao “*Juventud*”, 8 abril 1.943), establece la nómina de esta generación –distribuida en promociones- sólo con personas que manifestaban claramente su apoyo al régimen de Franco. Habla de la “creación como patriotismo”, de “la prensa al servicio de la nación”, e incluye en la generación, junto a Ridruejo, Panero, Vivanco, García Nieto etc., a políticos como J.A. Primo de Rivera o Ramiro Ledesma, y a novelistas, como Camilo José Cela. No incluye obviamente a Miguel Hernández, o Bleiberg, o Serrano Plaja.

Sin embargo, Francisco Pérez Gutiérrez, en su *Antología poética de la Generación del 36* tiene unos criterios más amplios y apolíticos para integrar a sus componentes. Así, siguiendo a Ildelfonso Manuel Gil (en *Syracuse*, XXII (1.968)⁴⁰, dice:

³⁸ La colección poética “*Adonais*”, inaugurada por los *Poemas del toro* de Rafael Morales, publica la obra de poetas tan distintos como José García Nieto, Carlos Bousoño, Ricardo Molina, Vicente Gaos, Dámaso Alonso, Aleixandre, Carles Riba, Gil-Albert, Walt Whitman, Byron, Rimbaud...

³⁹ Homero Serís utilizó también la expresión “Generación del 36” en 1.945 (en *Books Abroad*,

Norman, Oklahoma, XIX (1.945)), pero sin conocer probablemente el uso anterior de esta denominación, porque aunque también habla de que es la guerra la que ha provocado esta generación, su nómina es en realidad diametralmente opuesta. Para él integran la “Generación del 36” en poesía: Moreno Villa, Antonio Espina, León Felipe, algunos del 27 –Lorca, Cernuda, Guillén, Salinas, Aleixandre- más Miguel Hernández; Benjamín Jarnés y Ramón J. Sender serían sus novelistas; además, dramaturgos y ensayistas. Guillermo de Torre, incluido como ensayista, reparó que en todo caso podría ser una lista de escritores en el exilio, no una generación.

⁴⁰ En noviembre de 1.968 se celebró un simposio como homenaje a Homero Serís en la

“...La Generación del 36 estuvo constituida 1) por españoles a los que la guerra marcó, de un modo u otro, dolorosamente; 2) cuyo destino como escritores consistió en expresar aquella realidad (tarea sólo en parte realizada), y 3) para la cual hubieron de reaccionar contra el esteticismo de la generación anterior.”⁴¹

Y basándose en las declaraciones de José Luis Aranguren (pensador de la generación, también ampliada a la intelectualidad en *Syracuse*), explica la importancia que tuvo para todos la situación vital en que se hallaron, diciendo que entonces eran jóvenes en disponibilidad intelectual y que habían sido “arrojados”: arrojados a la cárcel, al exilio, de sus cátedras y hasta de la vida misma, como fue el caso de Miguel Hernández. Sin olvidar – sigue el antólogo Fco. Pérez Gutiérrez- tampoco una última forma de *arrojamiento*, ya propuesta por I. M. Gil: la de haberse visto arrojados dentro de sí mismos, retraídos a la vida privada en virtud de una conciencia dolorida de que en la vida pública no se podía vivir y sólo cabía replegarse a la interioridad.”⁴²

Pérez Gutiérrez establece unos núcleos poéticos claramente diferenciados:

-Poetas que durante la guerra habían escrito en *Hora de España* (1.937-1.938): Gil-Albert, Serrano Plaja, Bleiberg.

-El grupo de *Escorial*: Juan y Luis Panero, D. Ridruejo, L. Rosales, I. M. Gil, L.F. Vivanco.

-y aparte, Celaya, aislado en el norte, y Miguel Hernández, amigo de los del 27.

Por otra parte, Gerardo Diego no cree en la Generación del 36: “Sólo veo a un grupo de amigos. Aparte, Miguel Hernández. Aparte, Celaya. Cada uno a lo suyo.”⁴³

Y García de la Concha, tampoco: “...la realidad de la poesía de estos años es demasiado compleja para permitir su reducción a los estrechos bordes de un molde generacional que supone, cuando menos, identidad programática e identidad de métodos. Puede y debe, sin embargo, hablarse de un común

Universidad de Syracuse. La revista *Simposium* de ese año recogió las ponencias de Ildefonso Manuel Gil, José Luis Aranguren y José M^a Valverde, y los coloquios en que, junto a ellos, participaron Juan Marichal, Ferrater Mora y Manuel Durán. Ildefonso Manuel Gil considera que el título correcto para denominar esta generación es “Generación del 31”, o “Generación Republicana”.

⁴¹ Francisco Pérez Gutiérrez (1.979): *Antología de la Generación del 36*, Madrid, Taurus,

pág. 9.

⁴² *Ibid.* pág. 10

⁴³ Gerardo Diego: *Ínsula*, nº 224-225 (monográfico dedicado a la generación del 36), 1.965,

pág. 6. En este artículo, Gerardo Diego denomina al grupo de León “Escuela de Astorga”.

denominador: el movimiento de rehumanización que desde 1.930 avanza en direcciones distintas e incluso contrapuestas.”⁴⁴

Espadaña.

Hasta ahora hemos hablado de poetas “oficiales” reunidos en torno a las revistas poéticas *Garcilaso* y *Escorial*. A continuación hablaremos de los poetas reunidos en torno a otra revista, *Espadaña*, y de la relevancia de ésta en el ámbito de las numerosas e interesantes revistas de la postguerra española.⁴⁵

En León, en 1.944, algunos poetas –especialmente V. Crémer y E. de Nora– sienten la necesidad de conectar lo que escriben con la realidad social, por encima de convencionalismos formales o estilísticos, y fundan la revista *Espadaña*, clasificada oficialmente como “Pliegos de Poesía”, y en la que figuran como redactores Eugenio de Nora, Victoriano Crémer y A. G. de Lama.

Sus promotores no formaban, según García de la Concha, un grupo homogéneo que pretendiera una finalidad específica en el contexto de la poesía española, -aparte de ser un órgano de expresión de Nora y Crémer- al menos inicialmente. El nombre se eligió por su relación con el paisaje leonés y por su similitud fonética con espada.

El padre G. de Lama, cofundador y animador de la revista, en su primer número, en la sección “Poesía y verdad”, titulada precisamente “¿Qué es poesía?”, escribía:

“Guardaros de cualquier subjetivismo. La poesía no es el sentimiento. Es lo que se siente. Y lo que yo siento no es mi sentimiento. Es eso otro que está ahí, fuera, exterior, objetivo, creado..., aunque tú no lo veas, ello existe. Porque su existencia es objetiva, independiente de ti, que la contemplas, y del otro que la creó. Que la reveló, porque aquí crear es revelar, desvelar”.⁴⁶

⁴⁴ *Ob. cit.* pág. 28

⁴⁵ Respecto a las revistas poéticas de posguerra, expresa Fanny Rubio (1.981, pág. 35-37): “Se reparten por toda España, absorbiendo a los escritores preocupados en provincias por combatir activamente la sensación moral de derrota. Aparte de *Garcilaso*, que fue la vedette de las revistas españolas de poesía y polémica, muchas entraron en el juego de la anécdota contra ella y lo que ella representaba: *Espadaña* de León, *Corcel* de Valencia, *Proel*, santanderina y *Entregas de poesía*, catalana, primero, y *La isla de los ratones y Verbo*, más adelante. /.../

Se definirían a su favor los poetas Gerardo Diego (1.896), Vicente Aleixandre (1.898) y Dámaso Alonso (1.898), cordón umbilical con el pasado literario.../.../ Como consecuencia de este fenómeno, que podemos definir de autoabastecimiento cultural, se canalizaron energías dispersas, dada la falta de participación afectiva de los núcleos culturalmente inquietos. La revista de literatura era el sustitutivo de cultura y con ella sublimaban, se canalizaban los jóvenes”

⁴⁶ Antonio G. de Lama, “Qué es poesía?”, *Espadaña*, nº 1, mayo de 1.944, pág. 5-6, edición facsímil de *Espadaña*, Ed. León, 1.978

Se trata, pues, de trascender el subjetivismo y salir en busca “del otro”, “de lo otro”.

Este artículo enlaza con el “manifiesto” de *Cisneros*⁴⁷ del propio G. de Lama, donde decía que “es apetecible hallar en la poesía moderna un poco menos de forma y un poco más de vida. Menos perfección estilística y más gritos /.../ Vida, vida, vida”⁴⁸

Por su parte, Victoriano Crémer expresará:

“Va a ser necesario gritar nuestro verso actual contra las cuatro paredes o contra los catorce barrotes sonetiles con que jóvenes tan viejos como el mundo pretenden cercarle, estrangularle. Y sin necesidad de colocarnos bajo la advocación de ningún santón literario, aunque se llame Góngora o Garcilaso.”⁴⁹

Es probablemente este texto el que hace pensar entonces a la crítica que *Espadaña* se enfrentaba a *Garcilaso*.

Rompiendo con todo tipo de formalismo, preconizan la humanización de la poesía; pero piensa José Luis Cano que quizá su excesivo celo les llevó a una poesía de angustia que cayó a veces en “una nueva desesperación de Espronceda”, que sonó pronto a falsa y acabó desacreditando al famoso “tremendismo”.

No obstante, a raíz de la publicación de esta revista, y sobre todo de la mano de Nora, se hace viva la polémica que ya existía entre “los poetas que preconizaban una poesía del hombre, sobre el hombre y para el hombre, contra la pléyade de aquellos que, todavía, defendían los conceptos más extremadamente formalistas, dentro de las normas de una estricta tradición simbolista de la poesía”.⁵⁰

Asimismo, para García de la Concha, si bien la revista surgió como medio de expresión de unos poetas concretos, fue un catalizador de tendencias e inquietudes juveniles y “aglutinante” de poetas consagrados que habían producido con anterioridad poesía humanizada.

Como otras revistas de la época, *Espadaña* hace de vehículo de expresión de la primera promoción propiamente de postguerra (Bousoño, Hidalgo, Labordeta, Celaya, Otero, Hierro, Cirlot) y contribuye asimismo al progresivo

⁴⁷ La revista *Cisneros* estaba editada por el Colegio Mayor Cisneros de Madrid, donde

residía Eugenio de Nora (desde finales de 1.942), estudiante de Filosofía y Letras, que se encargaba de la sección literaria de dicha revista. En el nº 6 de *Cisneros* (otoño del 43), Nora publica el artículo de Lama “Si Garcilaso volviera”, donde el autor analiza las tendencias literarias del grupo de “Juventud creadora”. Este artículo tal vez podría ser considerado como el primer manifiesto “espadañista”, aunque ello no estuviera en la mente de su autor.

⁴⁸ Tomado de Víctor García de la Concha (1.973, pág. 310)

⁴⁹ V. Crémer, *Espadaña*, ed. facsímil citada, pág. 10

⁵⁰ José Luis Cano: *Ob. cit.* pág. 15.

rescate de la Generación del 27, cuyos miembros escribieron en sus páginas.

Sombra del paraíso e Hijos de la ira.

En el mismo año de 1.944, y en la línea de rehumanización de la poesía se publican los libros quizá más importantes e influyentes de la década: *Hijos de la ira*, de Dámaso Alonso, y *Sombra del paraíso*, de Vicente Aleixandre.

Al año siguiente de ver la luz *Sombra del paraíso* escribía Dámaso Alonso acerca de él:

“...es un acontecimiento extraordinario en la vida de nuestras letras /.../ esta obra es una de las cimas de la poesía española contemporánea”⁵¹

Se trata de una obra en verso libre y dilatado que narra “la aurora del mundo desde el hombre presente. Diríase que es un canto a la luz desde la conciencia de la oscuridad”, según palabras del propio Aleixandre⁵². Dámaso Alonso⁵³ estudia el tema del paraíso identificándolo con la infancia, la aurora del mundo, el amor, la naturaleza salvaje...

Esta obra, si bien es aparentemente ajena a la estética que iba a dominar en años sucesivos, causó un gran impacto y ejerció gran influencia en el desarrollo de la poesía de postguerra. Como afirma García de la Concha y es bien sabido, a partir de entonces la casa de Aleixandre comenzó a llenarse de poetas y de jóvenes con vocación de poesía.

Dice al respecto Castellet:

“Hay obras que son difíciles de estudiar si se prescinde de la personalidad humana de su autor. Este es el caso de Vicente Aleixandre, cuya presencia personal, corpórea diríamos, es necesario evocar al referirnos a la influencia ejercida por su obra, ya que, desde los más difíciles momentos, recién terminada la guerra, fue el maestro a cuyo alrededor muchos jóvenes poetas se congregaron para recibir consuelo y aliento.”⁵⁴

Por otra parte, *Hijos de la ira*, de Dámaso Alonso, menos valorado hasta entonces como poeta, aunque sí como profesor y crítico, fue importante porque significó la innovación, la voz nueva surgida del dolor y la tragedia del hombre.

Dice el autor en su prólogo para la edición preparada por Elías L. Rivers:

⁵¹ Dámaso Alonso (1.969): *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, pág. 287

⁵² Vicente Aleixandre; “Notas obre *Sombra del paraíso* para unos estudiantes ingleses”. Recogido en *Obras Completas*, Madrid, Aguilar 1.978, pág. 1.478

⁵³ *Ob. cit.*, pág. 287-297

⁵⁴ J. M. Castellet: *Ob. cit.*, pág. 78

“Yo escribí *Hijos de la ira* lleno de asco ante la *estéril injusticia* del mundo y la total desilusión del hombre”⁵⁵

Más adelante, reflexionando sobre su obra, la definirá como *desarraigada*, explicando su origen de la siguiente manera:

“Para otros, el mundo es un caos y una angustia, y la poesía una frenética búsqueda de ordenación. Sí, otros estamos muy lejos de toda armonía y toda serenidad. Hemos vuelto los ojos en torno, y nos hemos sentido como una monstruosa, una indescifrable apariencia, rodeada, sitiada por otras apariencias, tan incomprensibles, tan feroces, quizá tan desgraciadas como nosotros mismos /.../ o, hemos contemplado el fin de este mundo, planeta ya desierto con el que el odio y la injusticia, monstruosas raíces invasoras, habrán ahogado, habrán extinguido todo amor, es decir toda vida”⁵⁶

Hijos de la ira ha sido considerado por la crítica como fundamental para la evolución de la poesía de postguerra; supuso la ruptura con la “pureza” y la serenidad imperantes y oficiales, influyendo definitivamente en los poetas en formación⁵⁷ aunque ciertamente el cambio estaba ya en el ambiente, pues como hemos visto ya venían produciéndose manifestaciones simultáneas en ese sentido.

José M^a Castellet⁵⁸ analiza las características fundamentales del libro, que abre a los poetas el acceso a la inmediata, directa y dolorida realidad española. Estas características –resumiendo- serían: el abandono de la composición clásica en estrofas; verso y poemas largos; el empleo del lenguaje “cotidiano”, gris, impreciso, coloquial; y la revalorización del tema de la problemática del hombre contemporáneo y el tratamiento realista del mismo.

Por su libertad expresiva, que posibilita la vuelta a temas y estilos considerados demasiado reales, inicia la corriente que producirá en sus seguidores una poesía *desarraigada*,⁵⁹ tal como hemos visto que él ha definido la suya propia.

⁵⁵ José Luis Cano (1.974): *Poesía Española Contemporánea. Las generaciones de postguerra*. Madrid, Guadarrama, pág. 11

⁵⁶ Dámaso Alonso (1.969): *Poetas españoles contemporáneos*, pág. 349

⁵⁷ José M^a Castellet (1.966, p.78) dice: “La influencia de *Hijos de la ira* fue, si bien inmediata, no muy extensa en los años que siguieron a su publicación. Otros libros, menos revulsivos, ejercieron una influencia más amplia pero menos profética que la que ofrecía el libro de Dámaso Alonso /.../Ese es el caso de /.../ *Sombre del paraíso* de Vicente Aleixandre.”

⁵⁸ *Ob. cit.* pág. 77

⁵⁹ Veremos más adelante cómo Castellet asume la terminología de Dámaso Alonso “arraigada –desarraigada” para la clasificación de la obra de diversos poetas en al panorámica de mediados de siglo.

Por otra parte, este tipo de poesía “desarraigada” ha sido también denominada “existencial” (por Miguel Jaroslaw Flys, en *La poesía existencial de Dámaso Alonso*.

Y Concha Zardoya valorará especialmente la obra de Dámaso Alonso como punto de partida a toda una “corriente antirretórica” en *Poetas Españoles contemporáneos* (Madrid, Gredos, 1.961)

.....

Y antes de entrar a hablar de la poesía de la década del 50, vamos a resumir lo dicho hasta ahora que pueda tener relación con ella.

Hemos visto que en la inmediata postguerra, en el interior de la península, aparte de la ocasional poesía épica que apoya sin reparos el triunfo de la guerra, la mayoría de poetas desconecta de la realidad histórica, de manera que a esa desconexión se llegaba esencialmente por el neoclasicismo de los garcilasistas y el intimismo de la generación del 36. En estos últimos, sin embargo, ya existía uno de los motivos de la renovación de la poesía de postguerra: la vuelta al hombre, a la realidad, aunque esa realidad fuera la individual o la personal (mi familia, mi religión, mi paisaje...). En 1.944, con la publicación de los citados libros de Dámaso Alonso y Vicente Aleixandre, y con la iniciación en fin de una tendencia poética humanizadora encabezada por los “espadañistas”, entra en crisis el garcilasismo y queda encarrilada definitivamente la poesía por la vertiente humano-realista, a veces de tono existencial, que va a culminar en la década de los 50.

2.3.- Una corriente surreal: El postismo.

Haciendo un inciso, hay que dedicar también unas líneas a un tipo de poesía marginal y marginada que se da junto a esta poesía cada vez más “humanizada”: la poesía postista, continuación tardía del surrealismo y a la vez revisión de todas las vanguardias que, aunque fue prácticamente ignorada hasta 1.970⁶⁰, existió, y de la que la revista *Postismo* (1.945), y otras posteriores, dan fe de su existencia.

El Postismo nació en Madrid, en 1.945, por iniciativa de Carlos Edmundo de Ory, Eduardo Chicharro y Silvano Sarnesi, como fruto de su estética y manera de ver el mundo discordantes, y prolongó su actividad, aunque de forma mitigada, hasta 1.950.

Su principal órgano de expresión quiso ser la revista *Postismo*. Pero tuvo esta publicación una vida “corta”, ya preconizada en el primer número, que sufrió suspensión por censura. El segundo número salió, también en 1.945, con el nombre de *La Cerbatana*. El tercero ya no llegó a la calle.

En el número uno venía un *Manifiesto del postismo*,⁶¹ firmado por Chicharro, que definía así el movimiento:

² El *Postismo* fue recuperado para la historia de la Literatura española en 1.970, cuando Félix Grande editó la poesía de Edmundo de Ory y los manifiestos del postismo en *Edmundo de Ory, Poesía :1.945-1969*, Edhasa. Luego vinieron más estudios sobre el postismo y la obra de sus protagonistas.

⁶¹ Un segundo *Manifiesto* apareció en 1.946 en *La estafeta literaria*, y el tercero en 1.947 en *El minuto*, suplemento para albergues y campamentos de la publicación *La Hora*.

“ El Postismo es el resultado de un movimiento profundo y semiconfuso de resortes del subconsciente tocados por nosotros en sincronía directa o indirecta (memoria) con elementos sensoriales del mundo exterior por cuya función o ejercicio, la imaginación, exaltada automáticamente, pero siempre con alegría, queda captada para proporcionar la sensación de belleza o la belleza misma, contenida en normas técnicas rígidamente controladas y de índole tal que ninguna clase de prejuicios o miramientos cívicos, históricos o académicos puedan cohibir el impulso imaginativo.”⁶²

Vemos la importancia que conceden al subconsciente y a la imaginación automática; también, la proximidad de este manifiesto al “Primer Manifiesto del Surrealismo” de André Breton. Como explica Jaume Pont, “con los movimientos de vanguardia europeos de este siglo como punto de referencia más ostensible, Chicharro, Ory y Sarnesi intentarán, en nombre del Postismo, la reconversión de un ismo de vanguardia que potencie, *con el Surrealismo en primer término*, lo más esencial de los ismos precedentes.”⁶³

Sin embargo Chicharro niega todo tipo de relación con Max Ernst y los surrealistas franceses - que denomina “Perico de los Palotes”, “Tal” o “Cual”- con Lorca, con Alberti. Y dice en el *Segundo Manifiesto*: “ No es una resurrección del surrealismo, es un postsurrealismo que, por amor a la brevedad, y admitir aspectos de algún otro “ismo” hemos decidido llamar Postismo.”⁶⁴

A pesar de negar relaciones directas con los “poetas malditos” y a pesar de no hacer ninguna alusión izquierdista, ellos ya sabían que, por iconoclastas, por diferentes, su futuro no existía, y en el número 2 - *Cerbatana* - dice Ory:

“/.../ Y he aquí que nos echan de la poesía.
Y decimos que nos echan, pero aún nadie nos echa. Es que lo sabemos. Es que lo presentimos, y nos lo figuramos como si lo viéramos. De esta vez nos echan de la poesía!...
No lo sabemos, pero nos lo esperamos”⁶⁵

El movimiento plástico-literario del postismo presentaba una actitud básica de ruptura frente al conglomerado garcilasista, neobarroco y neorromántico de la poesía de los primeros años de posguerra.⁶⁶ Ensalzaba la imaginación, el juego, que se moverá en la cosmovisión onírica, y que llevará a la desintegración lingüística.

En el postismo, el tema no debe ser necesariamente lo más importante, aunque una buena idea puede justificar un poema.

⁶² Primer Manifiesto postista.

⁶³ Pont, J. : *El postismo*. Barcelona, El Mall , pág 29. El subrayado es mío.

⁶⁴ Segundo Manifiesto Postista

⁶⁵ “*Nos echan de la poesía*”, en Jaume Pont: *Ob. cit.* pág.

⁶⁶ Víctor García de la Concha, en el curso magistral *Medio siglo de poesía española: de la posguerra a nuestros días*. U.I.M. P. Santander, julio de 1.999

Por otra parte, el factor léxico representa para los postistas la materia plástica de la que se vale el poeta y que explotada en profundidad puede constituir -en unión con la música- el exclusivo material poético. Los materiales léxicos se ordenarán en función de una estética directa que se basará en la imagen, el vocablo, los símiles, la ternura por lo pequeño o dulce, lo grandioso, y ampliando su registro, en todos aquellos planos del lenguaje que refieran lo inusual y contradictorio de la realidad.

El factor musical será importantísimo, y redundante en lo rítmico del postismo. “Es la mayor fuerza de la poesía, y en unión de los demás elementos forma algo así como el color, el aroma, el movimiento de ese arte./.../ La música, con los varios modos que la acompañan -progresión, tiempo, ritmo, metro, rima, modulación, onomatopeya, variaciones, aliteraciones etc.- puede ser exclusivamente la base de la poesía.”⁶⁷

Finalmente, el juego es “el espíritu de la forma”. Mediante el juego los postistas ponen en movimiento lo ancestral y espontáneo de las formas vivas. Su caudal lúdico es *eufórico*, y puede alcanzar tanto el lirismo como lo vulgar o antiestético. Instinto e intuición, así como la provocación festiva de la sorpresa adquieren una “dimensión desestabilizadora respecto al concierto arquetípico de la tradición y de la cultura.”

La hostilidad con que el movimiento postista fue recibido por sus contemporáneos se debió en gran parte a esta visión surrealista de la escritura, dado que en el ambiente de la reserva espiritual del nuevo régimen, el surrealismo se consideraba portador de connotaciones políticas muy negativas. Hubo también una gran reacción en la prensa en contra de todos los ismos y sus posibles recuperaciones. Eran todos considerados anacrónicos e innecesarios, fuera del espíritu de la época. Y otro aspecto importante que jugó en contra de los postistas fue la agresividad de su imagen pública, muy al estilo dadaísta, de provocación lúdica: fueron tomados a broma y ridiculizados sistemáticamente. El Postismo, más conocido en el plano teórico que en el creativo y literario, como dice Pont, no fue nunca comprendido: “Estaban en juego demasiadas cosas: los prejuicios de una tradición, el patrimonio de un lenguaje obsoleto, el sectarismo cultural de un régimen. Más allá de los estrictos límites de este coto vedado, la utopía.”⁶⁸

La nómina de postistas se amplió al aparecer la primera revista. A los fundacionales se sumaron Ignacio Aldecoa, Alcaide Sánchez y los hermanos Ignacio y Francisco Nieva. Entre 1.945 y 1.947 fueron los años gloriosos del Postismo. Y a partir de 1.947, se significarán especialmente las actividades postistas de Gabino-Alejandro Carriedo, Ángel Crespo y Félix Casanova de Ayala.⁶⁹

⁶⁷ Jaume Pont, *Ob. cit.* pág. 211

⁶⁸ Pont : *Ob. cit.* pag. 13

⁶⁹ También tuvo implicación postista Fernando Arrabal. Y también Gloria Fuertes reivindica su filiación postista, aceptada por Ory, quien dice de ella que fue su mejor discípula.

El movimiento se había extendido y en cierta manera descentralizado. Pero, finalmente, y a causa de disensiones internas, el grupo acabaría dividiéndose en dos frentes: por una parte los miembros fundacionales, y por otra los postistas de segunda hora. En realidad estos últimos buscaban para el postismo un cambio urgente de imagen basada en el acercamiento hacia unos postulados más realistas y humanizadores. También éstos pretendían eliminar lo antiestético, coartando de raíz el impulso de la imaginación. Querían un “Postismo en serio” y se mostraban reacios a admitir el carácter más alegre, intrascendente y aleatorio del postismo, y desdeñaban las experiencias públicas de tono histriónico, absurdo o humorístico, tipo “dadá” a surrealista. Señala Pont que compartían el deseo de renovación y el amor a los juegos del lenguaje, pero al mismo tiempo “buscando el enraizamiento en la tradición”, salvando de la tradición “lo que por profundo y misterioso permanece ignorado”.

Estos poetas acabarán, pues, separándose de los fundadores del postismo, en su afán por encontrar una poesía con la eficacia social que no tenía el postismo, ya que según ellos era sólo una poesía para iniciados y vivía de espaldas al gran público.

La crítica contemporánea había aprovechado cualquier superficialidad del postismo o de sus componentes para transformarlo en elemento esencial y desprestigiarlo. Pero lo esencial, que eran los textos y los manifiestos, fue obviado y olvidado. Pont cita al respecto una frase de Francisco Nieva, de 1.978: “ Quienes de forma más o menos declarada estuvimos cerca del Postismo optamos por el éxodo.” Y continúa con una observación propia: “Después, -hasta el primer estudio reivindicativo del Postismo-, veinte largos, lentos y silenciosos años.”

No obstante, el Postismo, en su papel vitalizador y regenerador tuvo eco en las publicaciones periódicas posteriores, también vanguardistas y con una mayor o menor dosis de racionalidad - irracionalidad. En esta línea estarán *El pájaro de Paja* (1.951) de Carriedo y Crespo, *Arquero de Poesía* (1.952), de Gloria Fuertes, Gala, Mariscal Montes y Mir Jordano, *La Calandria, Raíz* y otras... en las que escribieron , además de los citados, Antonio Fernández Molina, Félix Grande, Antonio Leyra, Fernando Quiñones...

El Postismo y la corriente surrealista continuaron luego bajo diferentes formas; y por medio de una serie de poetas que mantienen el vínculo con la literatura de vanguardia (Labordeta, Crespo, Carriedo) se llega a la poesía de los 65-70. Pero es una línea poética ciertamente minoritaria, y casi al margen de lo que será una poética dominante: la “humanización” de la poesía.

2.4.-La evolución de la poesía humanizada de los años 40. La “Primera generación de postguerra” y la poesía social.

Teniendo en cuenta que son la mayoría de los poetas que hemos citado hasta ahora, con todas sus diferencias, los que ocuparán –junto con otros nuevos e importantes autores- el panorama poético de las siguientes décadas, la “humanización” de la poesía que tendrá lugar en esta nueva fase de la postguerra no es homogénea.

José M^a Castellet,⁷⁰ al hacer un resumen de la década de los 40, superada la tendencia formalista manifiesta la existencia de tres tendencias:

-*Poesía desarraigada*, que expresa la subjetividad del poeta en conflicto con el mundo exterior. Es la poesía del propio Dámaso Alonso y la del primer Blas de Otero.⁷¹ Se trata de una poesía frenética, en la que el autor, inmerso en un mundo de caos y angustia, busca un ancla y un orden.

-*Poesía arraigada*: Parcialmente realista, nada trágica ni frenética, intimista, serena, religiosa, que será la de Panero, Rosales, Vivanco, Ridruejo, Carmen Conde, José M^a Valverde.

-*Poesía social*: objetiva, realista, de denuncia: la de Celaya (citado en relación con la Generación del 36, pero como vemos, en línea totalmente distinta a sus pretendidos compañeros de generación): la poesía de Nora, Crémer, José Hierro⁷², G. Fuertes.

Aunque estas tendencias⁷³ coexistirán, la que tendrá un desarrollo superior será la denominada “social”, cuyo éxito quedará ya manifiesto en la

⁷⁰ José M^a Castellet (*Ob.cit.* pág. 87-88) acepta y utiliza, como ya adelantamos más atrás, las denominaciones de poesía *arraigada* y *desarraigada* de Dámaso Alonso, aunque añade otro tipo de poesía: la *objetiva* o *social*.

⁷¹ Blas de Otero superará esta primera fase de su poesía con la publicación de *Pido la paz y la palabra* (1.955).

⁷² José Hierro evoluciona del lirismo, de un realismo existencial, a una poesía que abarca una amplia gama de aspectos de la problemática humana. Precisamente este cambio de rumbo se hace palpable en la “poética” que escribe para la *Antología* de Ribes, de la que hablaremos a continuación. Esta “poética” constituye casi un manifiesto de la poesía social.

Relacionados con la primera etapa de su poesía están los poetas José Luis Hidalgo y Julio Maruri, con los que constituye, por autonominación, el grupo “Quinta del 42”. Estos poetas, a los que unía amistad de infancia y adolescencia, así como la creación coetánea de sus primeras obras, fueron asimismo animadores de la revista valenciana *Corcel* (primera reacción contra *Garcilaso*) y la santanderina *Proel*.

⁷³ Gustav Siebenmann, en *Los estilos poéticos en España desde 1.900* (Gredos, B.R.H.1973), considera tres tendencias distintas a las de Castellet, tres “posturas fundamentales que permiten deslindar someramente el gran número de actividades creativas”: 1^º) La “*meditación*”, que origina una poesía reflexiva, introspectiva, destinada a la elucidación del ser íntimo, del propio pasado, de la situación existencial; a la exaltación de las fuerzas anímicas –oración, o denuncia de la condición humana-. Aporta los ejemplos de García Nieto, Hierro, L. Panero, Vivanco, Bousoño, Carlos Rodríguez y Ángel González. 2^º) el “*compromiso*”, postura comunicativa y comunitaria, extravertida y basada en la responsabilidad frente al prójimo y la sociedad, destinada a transformar conciencias desde la propia convicción. Aduce los ejemplos de Ridruejo, Nora, Celaya, Blas de Otero, Gloria Fuertes. 3^º) La “*metapoesía*”, o sea, la atención al fenómeno poético, desde la aproximación

Antología consultada de la joven poesía española realizada por Francisco Ribes en 1.952.

En esta antología se presentaban nueve poetas seleccionados según una encuesta realizada a un elevado número de escritores. La pregunta de la encuesta era: “¿Quiénes son, en opinión suya, los diez mejores poetas vivos dados a conocer en la última década?”, y el resultado fue: Bousño, Celaya, Crémer, Gaos, Hierro, Rafael Morales, Nora, Blas de Otero y J. Valverde (al décimo no se le tuvo en cuenta por la diferencia notable de votos que tuvo con respecto a los demás). Vemos que ya no están presentes Panero, Vivanco, Rosales, Ridruejo...

Para J.L. Cano, en esta antología había dos actitudes diferenciadas: “una realista, que reaccionaba contra la poesía esteticista de las generaciones anteriores (Nora, Celaya, Hierro, Otero), *hacía de la poesía instrumento para cambiar el mundo y vinculaba la poesía al tiempo histórico y a la mayoría*. Otra, oponía, frente a la poesía documento, un nuevo tipo de “realidad” (Gaos, Bousño, Morales, Valverde). Sin embargo persiste en ambos la búsqueda de contenidos y la noción de poesía como comunicación que habían tomado de Aleixandre.”⁷⁴

José M^a Castellet también reflexiona sobre “los poetas de la antología consultada” de 1.952; y tras analizar las poéticas manifestadas por los diferentes autores en sus páginas, y comparándolas con las de los poetas antologados por Gerardo Diego en su también famosa antología consultada de 1.932⁷⁵, concluye:

“ (el lector) podrá comprobar que, en los veinte años que separan las dos antologías citadas, se ha producido /.../ algo más que un cambio de moda: toda una concepción de la poesía está en trance de liquidación y de ser sustituida por otra. Son los años decisivos –atravesados por el dardo doloroso de la guerra civil– en los que se opera la lenta sustitución de una poesía todavía de tradición simbolista, por una poesía cuya característica esencial, común a la mayor parte de los nuevos poetas, es una actitud *realista, que se manifiesta tanto en el tema del poema como en el tratamiento del mismo*.”⁷⁶

La antología de Ribes fue tachada de parcial, de tener sólo en cuenta los favoritismos personales del editor. Las publicaciones periódicas intervinieron y se estableció una polémica sobre la *poesía social*, llegándose a definiciones tan diversas como la que identificaba lo “social” con la manera

reflexiva a su esencia, hasta la aplicación experimental de la lengua en función de la poeticidad. Aporta los ejemplos de Celaya, Valverde, López Pacheco, Hierro, Valente, Antonio López...

⁷⁴ José Luis Cano: “Una antología consultada”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 38, febrero de 1.953, pág.. 245-247. Resumido por Fanny Rubio y J.L. Falcó (1.981, p. 42). El subrayado es mío.

⁷⁵ Gerardo Diego publicó en 1.932 Madrid, Signo) la antología *Poesía Española*, 1.915-

1.931, que tuvo una edición ampliada dos años después. Allí, junto a Unamuno, los Machado, Juan Ramón Jiménez, Moreno Villa, Villalón y Larrea, figura una relación de poemas, y las poéticas, de los que luego serán denominados “Generación del 27”.

⁷⁶ José M^a Castellet (1.966, p.94). El subrayado es mío.

de entender los problemas del mundo circundante (Crémer), o la que interpretaba lo “social” como “humanismo” (Caballero Bonald). La misma ambigüedad se hace presente cuando se teoriza y se habla de “poesía práctica” (Hierro), “poesía militante o comprometida” (Nora), o “socialrealismo” (Ángel González y Alfonso Sastre).

Sin embargo, superadas las polémicas, los poetas de la selección de Ribes son considerados más tarde por la crítica como la “primera generación de postguerra”. Así lo hace José Olivio Jiménez -quien habla de esta “generación” para compararla con la posterior-. Jiménez habla también de la poesía social como tan sólo como una corriente dentro de esta generación, que

“vivió su período de auge y predominio –si no excluyente ni tal vez mayoritario dentro de la actividad poética general, al menos sí muy relevante- en las décadas del 40 y el 50 (con alguna tardanza en consolidarse como tendencia durante la primera; ya con un cierto declive al finalizar la segunda) y fue defendida y practicada principalmente por algunos poetas de la generación inicial de postguerra, y entre ellos tuvo abanderados: Ramón de Garciasol, Victoriano Crémer, Gabriel Celaya, Blas de Otero, Gabriel Celaya, Ángela Figuera, José Hierro (en una zona muy minoritaria de su obra), Leopoldo de Luis, y tras estos muchos más y de muy diferente estatura poética”⁷⁷

Al referirse a la poesía social dice que era protesta, ira; que iba contra la censura y la falta de libertad, y contra la flagrante injusticia social, a partir del inconformismo y la militancia política; y como se quería cantar a la “inmensa mayoría” el lenguaje descendió a niveles pobres de imaginación, experimentación, de manera que triunfaba la sencillez léxica, el coloquialismo, el prosaísmo, hasta niveles de llegar a confundirse con la no poesía. (J. O. Jiménez, 1.972, pág. 189)

También A.P. Debicki dice que no todo era poesía social: “No toda la poesía de la época encaja en la poesía social. Aunque no sea tan evidente, es también relevante la aparición de obras poéticas que ‘hablan de la condición humana vista desde una perspectiva más individual y emotiva’”.⁷⁸ (Se trata de una poesía (gran parte de al poesía de Crémer, alguna de Otero, la de José Hierro, la religiosa de C. Bousoño) “existencial y tal vez neorromántica”, que puede considerarse como “la otra cara del impulso por ‘rehumanizar’ el verso y ponerlo en consonancia con las preocupaciones de la época”.⁷⁹

Los poetas “realistas” de la selección de Ribes, fueron oficial y definitivamente etiquetados de “sociales” en la *Antología de la poesía social* de Leopoldo de Luis (Alfaguara, 1.965)⁸⁰. Esta antología, a la vez que

⁷⁷ José Olivio Jiménez (1.972): *Cinco poetas del tiempo*, Ínsula, pág. 28

⁷⁸ Debicki, A.P. (1.986): *Poesía del conocimiento: la generación española de 1.956-71*, Madrid, Ediciones Júcar, pág. 17

⁷⁹ Debicki, *Ibid.* pág. 17

⁸⁰ Los poetas seleccionados por Leopoldo de Luis eran: Ángela Figuera, Victoriano Crémer,

supondrá una consagración del movimiento, propicia el encuentro en sus páginas de una variada y compleja nómina de poetas antes de su dispersión. Efectivamente, publicada en 1.965, reúne, junto a los poetas que escriben desde los años cuarenta y llevan a cabo la evolución de la poesía realista o social, a otro grupo de poetas, también sociales, “hijos” de los anteriores, que constituirán el más tarde denominado grupo poético de los años 50, entre otras denominaciones, como la de segunda generación de postguerra.

2.5.- La “Segunda generación de postguerra”.

Continuación y superación de la poesía social. Denominaciones y antologías de una generación.

Como hemos visto en la antología de Leopoldo de Luis, al amparo de los poetas sociales de la década de los 40, empiezan a publicar en la década de los 50 una serie de autores: Caballero Bonald, Claudio Rodríguez, José Ángel Valente, Ángel Crespo, José Agustín Goytisolo, Alfonso Costafreda, Ángel González, Carlos Barral, Eladio Cabañero, Jaime Gil de Biedma... que continúan con la preocupación social de sus “hermanos mayores” aunque quizá con menos intensidad, y que como veremos más adelante llegan posteriormente a superarla.

Antologados por Juan García Hortelano en *El grupo poético de los años 50*⁸¹, este autor considera que lo que les confiere carácter de grupo es su coincidencia cronológica, además de una serie de datos biográficos y generalidades temáticas comunes, que G. Hortelano analizará en la Introducción a dicha antología.

Los puntos biográficos comunes de estos poetas son, para García Hortelano: el estar marcados por la guerra civil sin haber pasado por el frente (la vivieron en la retaguardia, bajo la influencia femenina); el pertenecer a la burguesía más o menos acomodada y haber cursado estudios superiores; el haber sufrido en la postguerra represión en el pensamiento y silencio en la inteligencia; el ser autodidactas, alimentando su vocación poética en las bibliotecas públicas y en las trastiendas clandestinas de algunos librereros; y el lograr superar la mediocridad y la inseguridad, y expresar a pesar de todo su sensibilidad, su capacidad creativa y su talento.

Gabriel Celaya, Ramón de Garciasol, Blas de Otero, Agustín Millares, Gloria Fuertes, Salvador Pérez Valiente, Rafael Morales, Manuel Pacheco, José Hierro, Salustiano Masó, Eugenio de Mora, Gabino Alejandro Carriedo, María Beneyto, Ángel González, Ángel Crespo, Antonio Molina, J.A. Goytisolo, J.A. Valente, Jaime Gil de Biedma, María Elvira Lacaci, José López Pacheco, José L. Martín Descalzo, Félix Grande, Carlos Sahagún y M. Vázquez Montalbán.

⁸¹Juan García Hortelano (1.978): *Grupo poético de los años 50*, Madrid, Taurus. Los poetas

antologados por García Hortelano son: Ángel González, Caballero Bonald, Costafreda, Valverde, Carlos Barral, J.A. Goytisolo, J. Gil de Biedma, J.A. Valente, C. Rodríguez y Fco. Brines.

A su vez, piensa que estos poetas escriben accionados por el inconformismo, y por unos rasgos de solidaridad con el semejante, de conciencia crítica de la propia nacionalidad, de sentimiento de universalidad; rasgos sobre los que actúa una dialéctica de la realidad humana de raíces existencialistas, adquirida en sus años de aprendizaje.⁸²

José Batlló, en su *Antología de la nueva poesía española*⁸³ destaca en los poetas de la que denomina “promoción 1.955-60”, como primer rasgo común, su voluntad de superar los dos bandos que todavía eran vigentes en los ciudadanos y también en los escritores, según el lado en que se había hecho la guerra civil –en persona o en antecesores-. Para Batlló se trata de una “toma de conciencia” que se produce pese a la ausencia de magisterio, no sólo humano sino literario, de los más representativos poetas de las generaciones anteriores. Sin embargo, en su antología, en la que se ha permitido a los antologados hablar de si mismos, estos reconocen la influencia poética de (o gran admiración) por Luis Cernuda, Antonio Machado y César Vallejo.

Precisamente Castellet remarca la relación de estos poetas con Antonio Machado, más con el autor de “Juan de Mairena”, del “Abel Martín” y de “Los complementarios” que con el poeta mismo. Para Castellet esta vuelta a Machado es “la confirmación de que Machado se adelantó a todos sus coetáneos en la previsión de la evolución lógica de la poesía, desde la liquidación del simbolismo hasta su acercamiento al realismo. Los poetas de la nueva generación –continúa el crítico- tienden, en general, hacia una poesía realista que hace suyos, a grandes rasgos, los postulados que propugnara Antonio Machado.”⁸⁴

También Vicente Aleixandre, en su discurso de entrada a la Real Academia Española “Algunos caracteres de la nueva poesía española” (1.955), al referirse a los temas presentes en la poesía de los 50, alude indirectamente a la temporalidad y a la historicidad machadiana:

“El tema esencial de la poesía de nuestros días es el cántico inmediato de la vida humana en su dimensión histórica: el cántico del *hombre situado*, es decir, en cuanto localizado en un tiempo que es irreversible, y en un espacio, en una sociedad determinada, con unos determinados problemas que le son propios y que por lo tanto la definen.”⁸⁵

⁸² *Ibid.*, pág. 10-22.

⁸³ José Batlló (1.977) (1ª ed 1.968): *Antología de la nueva poesía española*, Barcelona,

Lumen, pág. XIV-XV (Batlló selecciona en los 17 poetas de su antología a producción poética de los años 50-60. Son: Carlos Barral, Francisco Brines, José Manuel Caballero Bonald, Eladio Cabañero, Gloria Fuertes, Jaime Gil de Biedma, Pedro Gimferrer, Ángel González, José Agustín Goytisolo, Félix Grande, Joaquín Marco, Claudio Rodríguez, Carlos Sahagún, Rafael Soto Vergés, José Miguel Ullán, José Ángel Valente y Manuel Vázquez Montalbán.

⁸⁴ Castellet: *Ob. cit.* pág. 109.

⁸⁵ Citado por José Luis Cano (1.974, pág.16)

Más tarde, en 1.959, en una entrevista con José Luis Cano y haciendo referencia a ese mismo discurso, afirma:

“Si el gran tema de la nueva poesía que yo subrayaba era, más que nunca, la consideración de hombre histórico /.../ los subtemas resultantes y concatenados que registraba creo que hoy han sufrido algunas modificaciones en su respectiva intensidad. Por ejemplo, el subtema de la angustia ha remitido; el de la esperanza se ha intensificado, pero sólo en su vertiente social, porque en su ladera religiosa también ha empaldecido. La poesía religiosa válida hoy es casi toda de crisis; la formulación positiva ha menguado, y la poesía *piadosa* se puede decir que ha desaparecido.”⁸⁶

En otro orden de cosas, si bien G. Hortelano habla de “grupo poético del 50” (como también aluden a esa fecha Castellet, Cano o Batlló, con cierta variación), es cierto, tal como señala José Olivio Jiménez, que aunque escriben en esta década de los cincuenta, es en los *primeros sesenta* cuando, independientemente del compromiso ético, que es diferente en cada uno de ellos, manifiestan claramente “voluntad de estilo” y comienzan a *superar* lo social como tema, sin dejar de ver al hombre en su entorno histórico. Así, Jiménez denominará a este grupo “Generación del 60” en su libro *Diez años decisivos en la poesía española contemporánea. 1.960-1.970*⁸⁷; considera que fue en estos años cuando los poetas cobraron conciencia de su verdadera unidad estética, se conocieron y emergió su programa común.

También José Luis Cano acepta la existencia de esta, para él “Promoción del 60”, señalando como sus objetivos principales el “exigir y devolver a la palabra poética la calidad y la autenticidad que había perdido”⁸⁸ y el realizar una investigación crítica de la realidad en sus múltiples facetas, desde el alma del hombre hasta lo que éste contempla a su alrededor.

Por su parte, Batlló considera asimismo la existencia de una segunda promoción (dentro de la generación cuya creación poética selecciona, que es la del 50) que publica sus principales libros a partir de 1.960. El valor que concede a esta promoción es el de ser portadora de “un afán desmitificador. Revalorizan –los poetas- una experiencias que, interesadamente o no, permanecían en las nieblas del olvido. Son portadores –continúa el crítico- de una lucidez no sólo literaria y poética, sino también científica (entendiéndose bien la palabra), política y filosófica”⁸⁹

⁸⁶ José Luis Cano: “Entrevista con V. Aleixandre”, en *Cuadernos del Congreso para la libertad de la cultura*, 39, nov-dic. 1.959, pág. 67. Recogido por F. Rubio y J. L. Falcó (1.981, pág., 57-58)

⁸⁷ Barcelona, Rialp, (1.973). José Olivio Jiménez, para realizar este trabajo, además de estudiar las obras poéticas fundamentales de este período, analiza las poéticas expresadas por los autores recogidos en las antologías de Francisco Ribes, *En torno a al poesía última*, de 1. 963, y la de José Batllo, de 1.968, *Antología de la nueva poesía española*.

⁸⁸ José Luis Cano (1.974): *Poesía Española Contemporánea. Las generaciones de postguerra*. Madrid, Guadarrama, pág. 17

⁸⁹ J. Batlló: *Ob. cit.* pág. XVIII

Juan García Hortelano valora sobremanera en el grupo poético del 50 el que llevara a cabo la superación de la poesía social. El novelista y crítico afirma hiperbólicamente que estos poetas, gracias a su excelente educación humanista “atraviesan, apenas chamuscados, las llamas del infierno de la poesía social”⁹⁰. Considera que tuvieron que sucumbir a la moda y al prestigio que en la intelectualidad tenía la poesía social, de manera que durante años, que superan los 50, probablemente, sufrieron una escisión entre sus convicciones y su imagen pública, hasta que decidieron expresarse con su propia voz. Piensa que admiraban “de corazón” a sus “fraternales mayores” (Celaya, Otero, Hierro, Hidalgo...), por ser poetas verdaderos, pero que eran subterráneamente disidentes suyos.

Al respecto, J. O. Jiménez dice que estos poetas, que como dijimos, él denomina “Generación del 60”, “no dieron muerte a la poesía social” sino que “la transformaron redimiéndola”. En ellos, en lugar de predominar “la declaración rotunda y el grito indignado”, predominará “la elusión y el matiz; la ironía, el rasgo crítico, a punto a veces del sarcasmo y de cinismo; y de la otra vertiente, la posibilidad aún de la pura emoción y de la palabra temblorosa. Y siempre, un más pulcro cuidado en las exigencias del lenguaje poético; una mayor atención a la técnica de la composición y a la virtualidad de sugerencia del poema.”⁹¹

Debicki habla de “Generación de 1.956-1.971”⁹². Señala que por esta época los críticos comenzaban a subrayar las limitaciones de la poesía social y de la existencial. En 1.958 Badosa había atacado la poesía como comunicación señalando la necesidad de desarrollar el lado creativo, y a pasó a convertirse en hito de referencia para los nuevos poetas. Empezaron a publicarse importantes libros de poemas de estos autores (Claudio Rodríguez, Eladio Cabañero, Jaime Gil de Biedma, Ángel González, Carlos Sahagún) y varios de estos libros tuvieron importantes premios. Todos tenían en 1.956 entre 18 y 31 años. El mayor, Ángel González, había comenzado a publicar tarde; el más joven, Carlos Sahagún lo había hecho muy joven.

En cuanto a la temática, García Hortelano⁹³ observa el tema de la madre, en poemas relacionados con la infancia; la iniciación erótica; la nostalgia del paraíso o recuerdos del horror de la guerra; la guerra –tema sujeto a variaciones-; las creencias religiosas; el amor, vivido desde los ángulos del

⁹⁰ Juan García Hortelano : *Ob. cit.* pág. 22

⁹¹ J.O. Jiménez (1.998): *Diez años decisivos en la poesía española contemporánea, 1.960-1.970*, Madrid, Rialp, pág. 195.

⁹² Andrew Debicki (1.986): *Poesía del conocimiento. La generación española de 1.956-1.971* Los Poetas- Serie Mayo, Ediciones Júcar, Madrid (1ª edición en The University Press Kentucky, 1.982). Debicki estudia en su trabajo a Francisco Brines, Claudio Rodríguez, Ángel González, Gloria Fuertes, José Ángel Valente, Jaime Gil de Biedma, Carlos Sahagún, Eladio Cabañero, Ángel Crespo y Manuel Montero. No estudia por diferentes causas (falta de corpus creativo en aquel momento...), pero considera de la generación a Carlos Barral, José Agustín Goytisolo, J. M. Caballero Bonald, J.M. Valverde (más cerca de la generación anterior) y Badosa.

⁹³ *Ob. cit.* pág. 27-33.

dolor o el gozo, sensualidad...pero en general rompiendo con la tradición romántica, sin convulsión afectiva; también el tema de la muerte, desdramatizada; la visión de España como un país cualquiera, desapareciendo la idea de patria...

También señala esta temática Debicki, al decir que estos poetas, ponen el énfasis en temas personales y en acontecimientos concretos -las relaciones amorosas enmarcadas en lugares y tiempos concretos, episodios recordados del pasado del autor, sucesos y descubrimientos detallados- pero añadiendo que los escritores de la segunda generación de posguerra acentúan lo individual y personal, antes que lo colectivo. Además, la realidad y sus "eventos" se encuentran "codificados" de manera que señalan siempre a asuntos más amplios. "Muy a menudo constituyen un modo de abordar cuestiones metafísicas (el tiempo, la muerte, el valor de la vida humana, la integridad) evitando caer en excesos de abstracción o en declaraciones sentimentales."⁹⁴

Joaquín González Muela⁹⁵ también ve como rasgo común, sobre todo en los de más edad, una lucha consigo mismos, un deseo de entenderse a sí mismos y a su mundo, con el resultado del fracaso, de la frustración. No se entienden, no les sirve la lógica; "es el estado de inquietud que produce la contraposición de la *realidad* y el *deseo*, dos términos que han heredado del más inquieto de sus maestros: Luis Cernuda, nuestro Hölderlin" (pág.10)

En cuanto a lo social, González Muela dice que lo que pasa es que la acusación, la protesta y el testimonio toman un tono más elusivo: son ataques de flanco cargados de un gran sentido moral. Según él estamos ante "moralidades" y "enxiemplos" que ponen el énfasis en el valor universal del "testimonio" personal.⁹⁶

Por otra parte, la visión de la poesía como acto de creación por medio del lenguaje hará afectará obviamente en la forma a la visión que tienen estos escritores de la poesía social. Para ellos lo que define su poesía ya no es la mera presencia del tema social, "sino las intenciones concretas expresadas y el modo como se expresan"⁹⁷

Hemos visto cómo todo este grupo de poetas que tenemos en nuestro punto de mira han sido denominados con diferentes títulos –como grupo o generación, que es dividida a veces en dos promociones, y que ponen también el énfasis en diferentes fechas-, aunque siempre considerados como una segunda generación de postguerra.

⁹⁴ Debicki: *Ob. cit.* pág. 30-31

⁹⁵ Joaquín González Muela: *La nueva poesía española*. Ediciones Alcalá, Madrid, 1.973. Estudia a Valente, C. Rodríguez, Ángel González, Gloria Fuertes, Gil de Biedma, Pedro Gimferrer y Manuel Vázquez Montalbán, así como analiza algunas antologías de poesía "nueva", de las varias que se llegaron a publicar, como reflejo del éxito de esta generación de poetas.

⁹⁶ J. González Muela: *Ob. cit.* pág. 10

⁹⁷ Debicki: *Ob. cit.* , pág 26

Hemos visto también que si el final de los 50 marcó la aparición de esta generación, la década de los 60 fue claramente la de su apogeo. Debicki destaca que la mayor parte de los libros clave fue escrita en esta época; las antologías de Ribes y de Batlló aparecieron, respectivamente, en 1.963 y 1.968, revelándose entonces la poética de estos autores. Además, también en esta década la colección Colliure editó sus obras, en ediciones de gran tirada; siguieron ganando premios y sus obras seguían siendo reseñadas por la crítica.⁹⁸

Razones de ser de una generación.⁹⁹

Debicki considera probado que estos poetas pueden considerarse una generación. Debicki dice que cumplen con todos los requisitos de Petersen, excepto que no tienen un “líder” de grupo y que la generación anterior tampoco estaba estancada cuando ellos comenzaron a publicar o a irrumpir. Sí ve cierto que trajeron consigo una nueva poética, y que los más significativos poetas de las generaciones anteriores (Guillén, Alonso, Hierro, Bousoño...) estaban yendo ya por otros derroteros diferentes a su camino inicial.¹⁰⁰

También señala este crítico que la emergencia de estos poetas “más recientes de la postguerra” no se vio marcada por ningún evento, revista, publicación o manifiesto particulares, si bien observa que la mayor parte de ellos publicaron relevantes libros de poemas entre 1.953 y 1.960, y que recibieron la justa atención de críticos y reseñistas justo por aquella época, además de que varios de ellos se vieron impulsados por la revista y la colección de poesía *Adonais*. Aunque insiste en que no fue hasta después del 60 que se comenzó a prestar atención a las diferencias existentes entre su poesía y la de los anteriores poetas de posguerra”.¹⁰¹

Por otra parte, respecto a si los autores a los que nos estamos refiriendo tuvieron o no conciencia de grupo, sí que llegaron a adquirir cierta conciencia poética común, que se manifestó públicamente con motivo de la conmemoración del XX aniversario de la muerte de Antonio Machado. Efectivamente, en febrero de 1.959, muchos de estos poetas acuden a Colliure a rendirle homenaje, expresando con el gesto una relación espiritual con él.

Asimismo, en octubre de 1.960, quincuagésimo aniversario del nacimiento de Miguel Hernández, se convoca desde Ínsula el primer homenaje generalizado desde la muerte del poeta, y en los actos de homenaje de la

⁹⁸ Debicki: *Ibíd.* pág. 39

⁹⁹ En general es importante recordar la observación hecha por Carlos Bousoño de que, tras la guerra civil, “tras la desaparición del individualismo de tipo exhibidor en España” (*Teoría de la expresión poética*, l.976 II, p- 412) el problema de las generaciones y la edad de los poetas jugaron un papel mucho menos importante que con anterioridad. En un momento concreto, y bajo el impacto de determinadas circunstancias y determinado clima intelectual, poetas de diferentes edades y grupos mostraban múltiples semejanzas.

¹⁰⁰ Debicki: *Ob. cit.* pág. 37

¹⁰¹ *Ibíd.* pág. 23

Universidad de Barcelona ya intervinieron Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma y Agustín Goytisolo.

También tuvieron órganos de difusión poética comunes. En una primera fase lo fue la revista *Poesía de España*, dirigida en Madrid por Ángel Crespo, José Manuel Caballero Bonald y Gabino Alejandro Carriedo.

Por otra parte, si bien reparten su obra por un amplio campo editorial, la experiencia que realmente les representa es la colección *Colliure*, marcada por el recuerdo de Machado y editada por Jaime Salinas y José M^a Castellet, en la que publican casi todos ellos en su fase de realismo social.

Más tarde, en los 60, será *El Bardo* la que recogerá y publicará –pasado el tiempo del objetivismo y llegada la hora de la actitud crítica en poesía- la “nueva poesía” de estos mismos autores y la de otros más jóvenes, dando a conocer nombres ignorados fuera de sus lugares de origen, y ofreciendo además traducciones de obras extranjeras, ediciones bilingües de poetas catalanes o gallegos, etc.

Otro factor que contribuyó a dar carácter de grupo a los poetas que surgieron hacia los años 50, y los que fueron incorporándose paulatinamente hasta los años 60, fueron las antologías que se publicaron en los años 60. Una de las más significativas fue la de Castellet *Veinte años de poesía española*, publicada en Barcelona, por Seix Barral en 1.960.¹⁰² “Esta antología en cierto modo resumía el movimiento y al propio tiempo lo liquidaba, intención bien contraria a la del antólogo”, decía en 1.968 Batlló desde las páginas de su propia *Antología*.¹⁰³

Ciertamente, *Veinte años de poesía española* trajo como consecuencia la expresión, por parte de un sector de la crítica, de la aversión que el fenómeno realista había producido, pese a haber llegado a ser una moda literaria.

Ribes vuelve a publicar también en estos años (1.963) una nueva antología, esta vez no tan difundida, pero también útil por servir de plataforma a la nueva generación. En *Poesía última*, Ribes selecciona sólo a cinco autores: Eladio Cabañero, Ángel González, Claudio Rodríguez, Carlos Sahagún y José Ángel Valente. Quedaron muchos poetas fuera, porque antologó sólo a aquellos que tenían al menos tres obras en su haber.

Por su parte Batlló repitió en 1.968 la idea de Ribes de 1.952 de una antología consultada.¹⁰⁴ Su nómina de 17 poetas la hizo más relevante

¹⁰² Su reedición en 1.966, ampliada, se denominó *Un cuarto de siglo de poesía española (1.939-1.964)*. Es la versión que se ha tenido en cuenta en la realización de este trabajo, citándose en varias ocasiones.

¹⁰³ *Ob. cit.* pág. XVII

¹⁰⁴ Se trata de la *Antología de la nueva poesía española*, (1^a edición Barcelona, Lumen, 1.968), utilizada en la elaboración de este trabajo y citada en varias ocasiones. En esta antología, Gloria Fuertes era la más mayor, y José Miguel Ullán y Pere Gimferrer los más jóvenes; sólo entre ellos había una distancia mayor de 15 años, considerados como el límite de

desde una perspectiva histórica, y adquirió con el tiempo la especial significación de ser un puente entre dos maneras de enfrentarse al hecho poético, dos maneras de ver lo que “es” y lo que “debería ser” la poesía. La antología, casi sin proponérselo, “venía a testificar un fin y un principio: el fin de la poesía de postguerra y el inicio de una nueva sensibilidad (Gimferrer, Ullán, Vázquez Montalbán)”¹⁰⁵ cuya primera plasmación en grupo vería la luz dos años más tarde en el entonces polémico libro de José M^a Castellet *Nueve novísimos poetas españoles*.

A principios y mediados de los 70, la generación se había situado ya como grupo poético dominante. Habían sido estudiados como grupo e individualmente, tenían toda su obra completa hasta entonces publicada...la colección “El Bardo” se había convertido en órgano de expresión generacional. Y había visto ya la luz una antología de la próxima promoción, realizada por José M^a Castellet: *Nueve novísimos poetas españoles*. Los nuevos poetas tenían ya una poética diferente: “dejan de lado la orientación filosófica y moral de sus predecesores (así como su tendencia a recordar y reelaborar las evocaciones personales del pasado), y adoptan una postura mucho más lúcida e imaginativa con relación a la obra de arte.”¹⁰⁶

Sin embargo, también la poética de la segunda generación de posguerra había significado ya una importante renovación en la obra de arte, en el lenguaje poético. Debicki explica cómo estos poetas, que al principio fueron considerados como continuadores de las tendencias generales de la poesía de postguerra, ya que trataban temas parecidos y utilizaban un lenguaje aparentemente directo, a medida que su poesía iba creciendo y los poetas exponían sus ideas poéticas, se fue reconociendo su originalidad y su relevancia. Su poesía obligó a cambiar los planteamientos sobre las características y desarrollo de la poesía española contemporánea y a reconsiderar los métodos y enfoque para abordarla.¹⁰⁷

una generación, pero aún así José Olivio Jiménez considera que, analizando una a una la obra de cada autor, puede hablarse de una antología generacional.

¹⁰⁵ F. Rubio y J.L. Falcó: *Ob. cit.* pág.72.

¹⁰⁶ Debicki: *Ob. cit.* pág. 41

¹⁰⁷ Debicki: *Ibíd.* pág. 15

La renovación estética de la segunda generación de postguerra. La poesía como conocimiento.

En las antologías citadas, las manifestaciones poéticas de los antologados evidenciaban importantes diferencias con respecto a los poetas que les habían precedido en el panorama literario español:

“Ha de resaltarse la oposición que alguno de ellos muestra a poner el énfasis de la creación poética en el mensaje, el tema, en la comunicación; para dar importancia también al estilo o a la palabra poética, devolviendo al lenguaje poético “parte de la importancia que había tenido para la Generación del 27”¹⁰⁸

Estos poetas contrastaban con los poetas de la primera generación porque hacían un uso artístico del lenguaje aparentemente vulgar. De diferentes maneras conseguirán otorgar a un vocabulario de apariencia cotidiana y a una realidad aparentemente anecdótica, dimensiones y significados nuevos.

“Algunos de ellos llevan a cabo esto mediante una selección del vocabulario y mediante el empleo de códigos y pautas simbólicos; otros utilizan el humor, las yuxtaposiciones y la intertextualidad para otorgar nuevas dimensiones al lenguaje y los acontecimientos vulgares. En general, descubren las posibilidades artísticas del lenguaje cotidiano y alejan a la poesía española de los clichés, del sentimentalismo exagerado y de la vaciedad retórica. La originalidad de su poesía consiste no tanto en los temas que tratan o en la novedad de su lenguaje como en su forma precisa y creativa de tratar los temas de interés humano, por un lado, y el lenguaje corriente, por otro.”¹⁰⁹

Además afirma que se libera la palabra. La palabra rompe las formas (mediante encabalgamientos, aliteraciones etc...) para que pueda explorar la realidad explorándose a sí misma. Se ensalza la magia de la palabra.

Pero este crítico lo que considera más nuevo e importante es el acento puesto en la poesía como acto de descubrimiento y conocimiento más que como acto de comunicación. La definición de la función de la poesía como comunicación de la emoción, que había sido planteada por Aleixandre en 1.951, y extensamente desarrollada por Bousño en su *Teoría de la expresión poética*¹¹⁰ entra en conflicto con la tesis expuesta por Carlos Barral en la revista *Laye*, en 1.952, de que la poesía no es comunicación.¹¹¹

Enrique Badosa, de 1.958, en un conocido ensayo, destaca la importancia del poema como conocimiento. El poema no traduce una vivencia, sino que es el espacio donde se produce la vivencia: “En la poesía, el poeta se conoce más a sí mismo y a las cosas gracias a su poema, e –igual que el lector- tiene ocasión de hallarse en una nueva experiencia con que

¹⁰⁸ Debicki, *Ibíd.*, pág. 24

¹⁰⁹ Debicki, *Ibíd.*, pág.32

¹¹⁰ Primera edición 1.952, Madrid, Gredos.

¹¹¹ Carlos Barral “Poesía no es comunicación”, *Laye*, nº 23 (1.953), pág. 23-26

engrandecer sus perspectivas y logros espirituales.”¹¹² Badosa defenderá la independencia del poema, incluso con respecto a su creador.

Valente a su vez dedicará todo un ensayo al problema del conocimiento obtenido durante el proceso de composición del poema, donde concluye: “La poesía aparece así, de modo primario, como revelación de un aspecto de la realidad para el cual no hay más vía de acceso que el conocimiento poético.”¹¹³ La poesía es, en fin, un modo de vivir las cosas. Se hace pensamiento al construir el pensamiento.

Según J. Olivio Jiménez (1.973), las poéticas expresadas en la antología de Batlló ya inciden en el concepto de poesía como medio de conocimiento, que queda corroborado en *Poesía última*, con la ventaja de contar ahora con una perspectiva mayor y más completa.

Debicki señala el importante hecho poético de que estos poetas (especialmente Rodríguez Sahagún, Valente) consideran el poema como un acto evolutivo de descubrimiento; y es este acento puesto en lo evolutivo, así como en la autorreferencialidad y en la intertextualidad lo que lleva a estudiarlos de una manera diferente, y justifica el estudio de su poesía como la de una generación diferente a la de la primera generación de postguerra.¹¹⁴

En el hecho de dejar atrás el concepto tradicional de poema que encarna conceptos determinados de antemano, y el subrayar que tal poema es parte de un proceso seguido por el autor, y por expansión, por el lector reside, señala finalmente Debicki,¹¹⁵ una de las bases de la nueva modernidad o “postmodernidad” de esta poesía.

P.E. Browne¹¹⁶ continúa y concreta el estudio de la postmodernidad y especifica sus rasgos esenciales, en línea con los de Debicki, que tienen que ver directamente que con el acto de conocimiento que se realiza durante el proceso lector.

Vemos, pues, que la “discontinuidad”¹¹⁷ es uno de los rasgos más sobresalientes del pensamiento postmoderno: el salto en los procesos, el

¹¹² E. Badosa, “Primero hablemos de Júpiter (La poesía como medio de conocimiento)”, *Papeles de Son Armadans* 10, (1.958), Nº 28, PP. 32-46 y nº 29 pág. 135-159; la cita viene del nº 29, pp. 149-150. Citado por Andrew Debicki: *Ángel González* (Madrid, Júcar, 1.989), pág. 8

¹¹³ J. A. Valente, *Las palabras de la tribu*. (Madrid: Siglo XXI de España, 1.971), pág.7. Citado por Debicki: *Ángel González* (1.989), pág. 8

¹¹⁴ *Ob. cit.* pág. 34

¹¹⁵ *Ob. cit.*, pág. 27

¹¹⁶ P.E. Browne (1.997): *El amor por lo (par)odiado: La poesía de Gloria Fuertes y de Ángel González*. Madrid, Pliegos.

¹¹⁷ Carlos Bousoño, en su *Teoría de la expresión poética* (Gredos, 1.976, dos tomos describe un procedimiento estético “no tenido en cuenta por la retórica tradicional” y que denomina *ruptura de sistema*. Para Bousoño, *sistema* es la “norma de realización entre dos términos, establecida por nuestro instinto de conservación o por nuestra razón, o por nuestro sentido de la equidad o por nuestra experiencia: hasta por nuestras convicciones”

cambio de orientación, el salto o la brecha en el interior del texto tienen una función muy importante en la determinación del sentido último del poema.

deconstruccionista, la postmodernidad plantea el socavamiento de los Otro aspecto importante es la “mutabilidad”, de manera que “en su vertiente significados fijos y rígidos a favor del libre juego del significante”¹¹⁸

En cuanto a la “indeterminación” semántica, Browne señala que si la modernidad se había preocupado por crear formas nuevas, “puras “creadas”, los postmodernos se resignan a reciclar las ya existentes. La *poliglosia* tiene mucho que ver con esto, y se da en aquellos casos en que dos o más variantes lingüísticas, o estratos discursivos, se reúnen y entran en una relación de tensión que supera sus realidades individuales.

Es el efecto del *pastiche*, o “reciclaje” que consigue su efecto mezclando o yuxtaponiendo de modo novedoso discursos ya formulados.

Respecto a al otro factor importante, la “intertextualidad” o “transtextualidad”, abarca la imitación, la influencia, el estar colocado el texto en un contínuum cultural; es la relación dinámica entre dos textos: dos poemas de dos autores o dos épocas pueden estar en una relación hipertextual.

Todos estos factores “postmodernos” son, pues, según Browne característicos de los poetas de esta generación, y concretamente de Gloria Fuertes y de Ángel González, cuyas respectivas obras analiza.

(tomo I, pág. 493). El elemento que rompe el sistema, lo denomina “modificante poemático”, y suele estar dentro del poema, pero no siempre sucederá así. (vol. I, pág.494)

Bousoño explica las nueve diferentes formas de ruptura de sistema, y nos interesa señalar el punto en que significa que dentro del poema es frecuente la ruptura de sistema constituido por una frase hecha, y que en este caso pueden darse tres variables: la ruptura de una frase procedente del lenguaje coloquial, la ruptura de una frase procedente de un texto literario y la ruptura de una frase acabada de hacer, más arriba, en la misma composición. (I, pág. 551-562) A continuación destaca que la ruptura de la frase hecha es un artificio utilizado por muchos poetas de la postguerra “lo cual ha hecho que el recurso, a fuerza de repetirse, haya degenerado en tópico expresivo de nuestra lírica, entre, digamos, 1.947 y 1.962.”(voll, pág. 562)

Esta figura que Bousoño denomina *ruptura de sistema*, y que en alguna de sus variantes considera característica de la poesía de los años 50 y 60 (aproximadamente) la vemos directamente relacionada con lo que Dedicki y Browne consideran rasgos de postmodernidad y denominan “discontinuidad” en el texto.

¹¹⁸ P.E. Browne: *Ob. cit*, pág. 163.

3.- El lugar de Gloria Fuertes en la poesía de postguerra. Filiaciones poéticas.

¿Qué lugar ocupa Gloria Fuertes dentro del panorama de la poesía de postguerra que acabamos de presentar en las páginas anteriores?

Es conocido el poco interés de Gloria Fuertes por “juntarse” con nadie (“no me catalogues...”); y cómo, con su típica salida por medio del humor, evita contestar preguntas en este sentido, asegurando que pertenece a la “corriente corrientita”, o que se siente “muy entroncada con Gloria Fuertes”¹¹⁹; que no se siente ligada a ningún movimiento, que “se mueve sola” y, por supuesto, que no tiene conciencia de generación, ya que en ella sólo hay “conciencia de evitar un mundo peor.”¹²⁰

Pese a ello, obviamente, y pese a la reconocida individualidad poética de Gloria Fuertes en relación con la producción de su generación, su ubicación y la descripción de su orientación poética es posible e interesante.

Acertadamente, Peter E. Browne¹²¹ indica la vinculación de Gloria Fuertes con tres “agrupaciones de poetas” que palpitan en su expresión poética. Con dos de estos grupos tendrá, según este autor, una relación “genealógica”, y con el tercero una relación “generacional”.

Dámaso Alonso e Hijos de la Ira.

Gloria se inserta en la línea de producción iniciada por Dámaso Alonso y su Hijos de la Ira, y continuada por él mismo en los años posteriores. Esta inserción viene fijada por la participación de Gloria en el uso estético del lenguaje coloquial, su interés por lo marginal, por la encarnación del “yo poético” en algo grotesco, como la “cabra” sola. En esta relación no está sola; la acompaña toda la primera generación de posguerra a la que pertenece.

La poesía comprometida y social de los años 40. Celaya y Blas de Otero.

La relación con los poetas comprometidos de los años cincuenta (Celaya, Blas de Otero, Hierro, Alcántara...) viene corroborada por la propia Gloria Fuertes en el prólogo a *Obras incompletas*, y también en algún poema. Figura, además, en la *Antología de la poesía social* de Leopoldo de Luis.

¹¹⁹ Antonio Núñez: “Encuentro con Gloria Fuertes”, entrevista en *Ínsula* nº 270, mayo 1.969, pág. 3.

¹²⁰ José Batlló: *Antología de la nueva poesía española*. Barcelona, Lumen, 3ª ed. 1.977. Contestación de Gloria Fuertes al cuestionario presentado por el antólogo, pág. 319.

¹²¹ Peter E. Browne (1.997): *El amor por lo (par)odiado. La poesía de Gloria Fuertes y Ángel González*. Madrid, Ed Pliegos, pág. 15 y siguientes.

Browne acepta que entre la poesía comprometida, a pesar de la existencia de la obra de Blas de Otero, que siempre es de gran rigor estético, se cuenta con una importante producción irregular, que no siempre trasciende el contexto sociológico donde se produjo; sin embargo demuestra que Gloria Fuertes “supera la técnica y el horizonte de expectativas que esta línea registrara, como con el fin de producir un tipo de poesía en donde llegarán a tener mayor importancia los intercambios de perspectiva y la dinámica intertextual que la propia conciencia social.”¹²²

La segunda generación de postguerra.

Ciertamente, por edad, o por parte de su temática, Gloria Fuertes está más cerca de la primera generación de postguerra, los “padres” de la *poesía social*: Blas de Otero, Nora, Celaya, Leopoldo de Luis, o de Hierro; sin embargo, la crítica está de acuerdo en considerarla de la segunda generación de postguerra, denominada por los diferentes autores de diversas maneras, como ya vimos en el capítulo anterior.

José Luis Cano lo manifiesta explícitamente:

“Figura Fuertes en la generación poética que suelen llamar los críticos Generación del 50, a la que pertenecen también Ángel González, José Agustín Goytisolo, Caballero Bonald, José Ángel Valente entre otros”¹²³

Para José Luis Cano, el hecho de ser mujer –que le hace vivir la guerra en la retaguardia- y el empezar a publicar más tarde –a partir de 1.950- son factores que la hacen más próxima a esta generación del 50.

Juan García Hortelano no la recoge en su antología rotulada de igual forma, pero ello se debe a que sigue en su selección un criterio cronológico: sus antologados eran niños en el 36, mientras que, en la misma fecha, Gloria Fuertes era ya una joven de dieciocho años .

Sin embargo, los argumentos para la vinculación generacional de Gloria Fuertes con los poetas de los 50 son de tipo literario o poético.

Debicki incluye a Gloria Fuertes en la generación de 1.956-1.971, porque a pesar de que ella haya nacido en 1.918 -es decir casi una década antes que el miembro más viejo de la generación-, y a excepción de un primer librito - *Isla ignorada*-, escribió y publicó buena parte de su obra entre 1.954 y 1.970, y sobre todo, porque su poesía “ejemplifica de manera especial la intertextualidad y el modo de vehicular los sentidos de los restantes miembros de la generación, y sus sensibilidad y concepción creativa la ligan con mayor firmeza a los escritores más jóvenes que ella que a los miembros de su propia generación cronológica” ¹²⁴

¹²² Gloria Fuertes: *Ob. cit.* pág. 16.

¹²³ José Luis Cano : “La poesía de Gloria Fuertes”, *Ínsula* nº 269, abril 1.969, pág. 8.

¹²⁴ Debicki: *Ob. cit.*, pág. 42.

Efectivamente, para Debicki, los poetas de esta generación, creadores de una poesía del *conocimiento*, tienen en común recursos poéticos tales como el empleo de la intertextualidad, la auto-referencialidad, el juego de perspectivas, la amplificación del texto y el empleo del lenguaje coloquial. Debicki considera que la relación de Gloria con estos poetas, más jóvenes que ella, es mayor que con los de su propia edad.

También José Olivio Jiménez (1.973) dice de Gloria Fuertes que ha sido asociada justamente a la poesía de este grupo, porque realmente tiene un acento personal muy resaltado que contrasta vivamente con los poetas *sociales* que se incluían como corriente en la generación anterior; pero a la vez considera que su evidente sorpresa expresiva –hecha de un desenfadado gesto de humor que encubre una honda vibración dolorosa-entronca sin dificultades con el prosaísmo de pocos años atrás y lo continúa en un grado que no encuentra par entre los otros poetas antologados por Batlló.

Gloria Fuertes figura en varias de las antologías de postguerra que dan cuenta de esta generación de poetas. Además de la citada de Batlló – *Antología de la nueva poesía española*-, aparece en *Veinte años de poesía española* de Castellet, en *Nuevos poetas españoles* de Luis Jiménez Martos¹²⁵ y en *La nueva poesía española (antología crítica). Segunda generación de postguerra*, de Florencio Martínez Ruiz.¹²⁶

Finalmente, además de figurar con los poetas de la segunda generación de posguerra en diversas antologías, también como ellos publica en las colecciones que en el capítulo anterior consideramos órganos difusores de la poesía de esta generación: “Colliure” y “El Bardo.” En “Colliure” ve la luz su librito “*Que estás en la tierra*” (1.962), y en “El Bardo”, *Ni tiro, ni veneno, ni navaja* (1.965), *Poeta de Guardia* (1.968) y *Cómo atar los bigotes del tigre* (1.969).

Otras influencias y relaciones.

Gloria Fuertes, al igual que niega pertenecer a ningún grupo, niega también cualquier influencia de tipo literario:

“Cuando empecé a escribir, niña-adolescente, como no había leído nada, mi primera poesía no tenía influencias. Empecé a escribir como hablaba, así nació mi propio estilo, mi personal lenguaje ; /.../ Aunque después leí y leo poetas, a mí no hay quien me influya, así que como en 1.934, sigo siendo huérfana e independiente.”¹²⁷

Sin embargo, sí acepta tener preferencias en materia poética. Así, en el cuestionario de la antología de Batlló expone que los poetas que le

¹²⁵ Luis Jiménez Martos (1.961): *Nuevos poetas españoles*, Madrid, Ágora.

¹²⁶ Florencio Martínez Ruiz (1.971): *La nueva poesía española (antología crítica). Segunda generación de postguerra*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1.971.

¹²⁷ Gloria Fuertes : “Prólogo” a *Obras incompletas*, Madrid, Cátedra, 1.979, págs. 28 y 29.

interesan personalmente son Unamuno, Machado, César Vallejo, León Felipe, Blas de Otero, Neruda, Celaya, Hierro, José Ángel Valente, M. Mantero, Carlos Sahagún, Gloria Fuertes y un “montón de más jóvenes que vienen dulcemente empujando”¹²⁸

La crítica acepta desigualmente la declaración de independencia poética de la poeta. Caballero Bonald escribe:

“no hay el menor asomo de “gustos adquiridos” en esta poesía directa y chorreante, limpia y aleccionadora. Sólo algún matiz retórico puede acusar ciertos superficiales ecos de lecturas.”¹²⁹

En la misma línea, Ynduráin considera que las lecturas no le hacen perder a la autora su peculiar acento.¹³⁰

Sin embargo, y aparte de los rasgos ya tenidos en cuenta en su caracterización como poeta generacional, otros autores analizan más profundamente sus relaciones literarias.

P.E. Browne, en la estela de los estudios de A. Debicki, sitúa la poesía de Gloria Fuertes en el ámbito de la *postmodernidad*.

Debicki, en su estudio de la poesía de Ángel González explica este término en literatura:

“Como ha notado Jean-François Lyotard, la “postmodernidad” representa el abandono de los significados inmutables y tajantes, a medida que desmitifica al autor ...En esta época el texto tiene que permanecer más abierto al lector, tiene más las características de un “evento” en el que participan su autor y su lector, que los de una obra incambiable.”¹³¹

Debicki reconoce en Ángel González los rasgos de la postmodernidad:

“ la tendencia a una mayor participación del lector en los procesos del texto, la autorreflexibilidad, el ‘juego’ que reemplaza la búsqueda de la ‘trascendencia’, la presencia de contradicciones en un solo enunciado, y la mutabilidad de los propios significantes dentro del seno del texto.”¹³²

Partiendo de estas premisas, y tras analizar en profundidad en su libro varios poemas, tanto de Gloria Fuertes como de Ángel González, Browne concluye que “parece evidente que un buen número de poemas de Gloria Fuertes

¹²⁸ Batlló: *Ob. cit.* pág. 319.

¹²⁹ J. M Caballero Bonald: “Crónica de poesía” en *Ínsula* nº 203, octubre de 1.963, pág. 5. Se refiere concretamente a *Que estás en la tierra*.

¹³⁰ Francisco Ynduráin (1.975): *Gloria Fuertes. Antología poética. 1950-1.969*, Barcelona, Plaza Janés, pág. 19.

¹³¹ A. Debicki (1.989): *Ángel González*, Madrid, Júcar, pág. 27.

¹³² *Ibid.*, pág. 39.

obedecen esencialmente a los mismos principios y que también es admisible su pertenencia a una estética postmoderna.”¹³³

Por otra parte, observa en la obra poética de Gloria Fuertes otros ecos de variedad de discursos literarios españoles y europeos, aunque piensa que sobre todo y especialmente Gloria Fuertes configura visiones y realidades poéticas originales y también genialidad.¹³⁴

Browne considera a Gloria y a González herederos directos de momentos literarios en que la inversión de valores semánticos –uno de los aspectos observados en su poesía- llegó a privilegiarse: se refiere concretamente a la poesía del siglo de oro y al pensamiento psicoanalítico encauzado en la producción surrealista, “que han legado una pauta intertextual que ha propiciado en gran medida el afán de nuestros poetas por esta técnica.”¹³⁵

También Browne señala que Freud destacó la inversión como función normal del inconsciente, es decir, como propiedad intrínseca de la psique humana:

“/.../ para Freud la palabra primitiva con frecuencia representaba simultáneamente calidades opuestas, o sea que los contrarios se reunían bajo un signo común.” /.../ Toda esta visión de Freud influyó a su modo en la formación de la estética surrealista de la cual son herederos Fuertes y González.”¹³⁶

Una perspectiva muy diferente tiene la búsqueda de relaciones llevada a cabo por J. González Muela (1.973), quien considera que no se puede “encasillar” a Gloria Fuertes, porque “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 apologeta; poeta de protesta, pero protestaría siempre que viera una injusticia /.../”¹³⁷ Pero si no la encasilla, al menos sí la sitúa, concretamente en el mundo de la literatura castiza madrileña:

“Su tonillo madrileño, su desgarro y humor han hecho pensar a Ynduráin en una descendiente de Ramón Gómez de la Serna /.../ Pero es mejor unirla a la escuela de poetas epigramáticos, serio-jocosos, que pasan por el café Gijón, (¿ y para qué Ramón, si está Cela?)”.¹³⁸

Y aún se remonta más en la historia. Se remonta al siglo XVIII, el siglo de las reglas; la época que según González Muela debería ser un placer inmenso deshacerse de ellas. Pero, más que en el Moratín de “Madrid, castillo famoso...”, piensa en los fabulistas, que decían con holgura y de forma ingeniosa lo que otros tenían que decir con el rigor de la forma. También cita como precedente suyo el sainete madrileño de Don Ramón de la Cruz.

¹³³ P. E. Browne: *Ob. cit.*, pág. 162.

¹³⁴ *Ibid.*, pág. 17.

¹³⁵ *Ibid.*, pág. 44.

¹³⁶ *Ibid.*, pág.46.

¹³⁷ J. González Muela: *Ob. cit.*, pág.13.

¹³⁸ *Ibid.*, pág.13.

Y finalmente define a la poeta como “poeta menor... 'in dürftige Zeiten'. Poeta culto que lo esconde. Dice que no sabe de técnicas, pero su inteligencia se las dicta.”¹³⁹ Y la justifica:

“Quiere ser maletilla de las letras” y no torero de cartel. Y así poder hacer, con la apariencia de la broma, poemas en los que se deja el sudor y la sangre y en los que se estruja el cerebro y alguna glándula: ‘Sale caro ser poeta’. Poeta por oficio y sacrificio. ¿Beneficio? La satisfacción de ser honrada consigo misma.”¹⁴⁰

Postista.

En su enumeración de las obras literarias postistas, Jaime Pont no recoge producción alguna de Gloria Fuertes. Dice al respecto de ella:

“Otros autores, como Gloria Fuertes, no son ajenos a la influencia postista. Pero en este y otros casos, el filopostismo de su escritura se encuentra superpuesto a motivaciones históricas, materiales, tono y acuñaciones de estilo diversas.”¹⁴¹

Sin embargo Gloria, del mismo modo que sostiene que fue surrealista sin haber leído ningún surrealista, afirma que fue “aposta” *postista*, que fue la única mujer en el grupo de Edmundo de Ory, a quien le unió una gran amistad¹⁴², y a quien dedicó el poema “Delirio” en su primer libro *Isla Ignorada*.

Precisamente Ory, en una “Historia del postismo” escrita expresamente para el libro de Félix Grande: *Carlos Edmundo Ory. Poesía 1.945-1.969*, se refiere a Gloria como su mejor discípulo natural; dice de ella que es una *anima naturaliter postista* tanto como *christiana* y que en su libro *Aconsejo beber hilo*, utilizó el “aderezamiento postista” con gran cordura.¹⁴³

También Luis Antonio de Villena¹⁴⁴ piensa de ella que es postista en su *deje total*, y que si bien entró tarde al postismo, ya que su primer libro es de 1.950, sin embargo lo asumió por entero. Villena cita la alusión que hace Gloria, en el prólogo de sus *Obras Incompletas*, a un refrán popular postista: “De poetas y de locos, todos tenemos un poco”. También alude a su amistad con Ory y afirma que ambos poseen las virtudes capitales del postismo: humor, pasión y un punto delirante.

¹³⁹ *Ibid.*, pág. 15.

¹⁴⁰ *Ibid.*, pág. 16.

¹⁴¹ J. Pont (1.987): *El postismo*, Barcelona, El Mall, pág. 17.

¹⁴² En el poema “Inesperada visita” (*Antología y Poemas del Suburbio, Obras Incompletas*, pág. 51), en el que menciona a varios amigos, cita a Crespo, Carriedo y Carlos Edmundo.

¹⁴³ Carlos Edmundo Ory: “Historia del postismo”, en Félix Grande (1.970): *Carlos Edmundo Ory. Poesía 1.945-1969.*, Madrid, Edhasa, pág. 270.

¹⁴⁴ L. A. de Villena (1.994): “El postismo en los días de Venecia”, *Laterata, Diciembre*, pág.

Sin embargo Gloria, cuando compara su poesía con la de Ory no apela al humor ni a la locura, sino a las motivaciones profundas que la originan. Dice que ambas nacen del dolor, del amor y del desamor.¹⁴⁵

El movimiento postista dio lugar en ella a la creación de una revista, *Arquero* (1. 954), bajo cuyo nombre editorial publicó más tarde *Aconsejo beber hilo* (1.954).

¹⁴⁵ Citado por Pablo González, "Introducción" a *Historia de Gloria*, Madrid, Cátedra, 1.981, pág. 30.

4.-Caracterización de la poesía de Gloria Fuertes (I): Significación y temática .

La poesía de Gloria Fuertes posee dos vertientes temáticas claramente perceptibles, la dimensión personal o autobiográfica y la dimensión social, que según Debicki la individualizan en el conjunto de la poesía de su generación:

“los temas sociales se hallan en ella entremezclados con los personales: muchos de sus poemas hablan de amor, de la soledad, e intentan definir un Dios más bien poco habitual. El sujeto nunca se mitifica como profeta visionario o como líder social, sino que habla desde una perspectiva mucho más individual. Todo esto diferencia la poesía de Gloria Fuertes de gran parte de la poesía escrita en España a principio de los cincuenta, y le da un carácter personal y propio.”¹⁴⁶

Con esta doble dimensión de su poesía, Gloria da cumplimiento a los dos objetivos declarados de su producción literaria: por una parte, responde a ese escribir poemas “por necesidad”¹⁴⁷, que la libera emocionalmente; y por otra, se esfuerza en llegar e interesar a ese destinatario que, ya de adolescente, casi niña, descubrió que quería para sus poemas: “la Humanidad”.¹⁴⁸

4.1.- Significación personal.

La necesidad de escribir forma parte de la personalidad de Gloria Fuertes. Las emociones íntimamente sentidas le empujan irremediablemente a expresarse:

Carta explicatoria de Gloria

/.../

“Me pagan y escribo,
me pegan y escribo,
me dejan de mirar y escribo,
veo a la persona que más quiero con otra y escribo,
sola en la sala, llevo siglos, y escribo,
hago reír y escribo.
De pronto me quiere alguien y escribo.
Me viene la indiferencia y escribo.
Lo mismo me da todo y escribo.
No me escriben y escribo.
Parece que me voy a morir y escribo.

(*Sola en la sala, O.I.*, pág. 293)

Ella no escribe a máquina, sino con lápiz, y el lápiz es su tabla de salvación. Necesita tenerlo siempre a mano:

“No tengo más que un traje, un cuaderno

¹⁴⁶ Debicki (1.986): *Poesía del conocimiento. La generación española de 1.956- 1971*, Madrid, Júcar, pág. 140.

¹⁴⁷ Entrevista de la autora con la poeta: julio de 1.997

¹⁴⁸ Introducción de la poeta a su *Obras Incompletas*, pág. 30.

y mucho miedo a que se gaste el lápiz”
(*Poeta de guardia. O.I.* pág. 219)

Además, escribir es normalmente una actividad urgente:

“Tenía que escribir.
Robé un lápiz nuevo y le saqué punta con los dientes”
(*Aconsejo beber hilo, O.I.* pág. 103)

Esta urgencia se debe al carácter auténticamente catártico de su poesía, que la libera de la angustia y del desasosiego. La misma poeta lo reconoce:

“.....
(Digo yo que será así
o lo he escrito para calmarme...)
(*Poeta de Guardia, O.I.*, pág.207)

Porque ella escribe sobre sí misma, y en muchos versos nos habla de su identificación con la poesía y del acto de la creación poética:

“No me importa que os deis cuenta
de que esto que os cuento
me ha sucedido.”
(Epígrafe del libro *Historia de Gloria*, pág.55)

Por otra parte, desde las vivencias individuales Gloria se proyectará “ a la comprensión y poetización de las circunstancias colectivas que conforman su circunstancia vital, hasta alcanzar con ellas validez universal”¹⁴⁹, porque como dice la propia Gloria Fuertes “no hay nada más universal que lo auténtico personal”¹⁵⁰.

Poesía autobiográfica.

Gloria es el eje central de su poesía, ella y su verdad:

“Cuando escribo lo que hago es contar el cuento de mi vida. Cuento el cuento de mi vida a trocitos”.¹⁵¹

¹⁴⁹ Olga Santiago de Chitarrini”(1.982): *La poesía de Gloria Fuertes*.(tesis de licenciatura dirigida por la Doctora Lila Perrén de Velasco). Universidad Católica de Córdoba, Argentina, pág. 64.

¹⁵⁰ Conversación de la autora con Gloria Fuertes, julio de 1.997

¹⁵¹ Conversación de la autora con Gloria Fuertes, julio de 1.997

Son muchos sus poemas titulados "Autobío". Para Pablo González, la obra de Gloria Fuertes es efectivamente un "testimonio vital, sentido y profundamente humano de su trajinar con la realidad"¹⁵²

Caballero Bonald decía, refiriéndose a *Que estás en la tierra*, que en esta obra podía verse "hasta qué punto la fuerza de penetración de una palabra radica en su cargamento de verdad"¹⁵³; a la vez que calificaba la poesía de Gloria Fuertes de "entrañablemente eficaz". Este apelativo, que podría extenderse al resto de la producción poética de la autora, se debe al hecho de ser esencialmente *autobiográfica*.

La misma Gloria reconoce que es muy "yoísta", muy "glorista", porque piensa que lo que le ha sucedido a ella le puede haber ocurrido a todos; entiende que el poeta necesita decirlo y la gente escucharlo.¹⁵⁴ Comentando *Aconsejo beber hilo* decía Francisco Ynduráin que "el poner por delante el yo, un yo de tono apagado, modesto y delicadamente dolido, parece como si fuera una purgación de la vida por el arte y desde el poema. De cualquiera de las obras de Gloria podría decirse - continúa el crítico- que es más que un libro, una mujer"¹⁵⁵.

Esta idea¹⁵⁶ la toma la autora y con ella cierra un breve poema "prologuillo" con el que empieza su libro *Historia de Gloria*: "Esto no es un libro, es una mujer". (1ª edición, 1981) Libro que, por cierto, define como el más descaradamente autobiográfico de los que ha escrito. Al igual que *Sola en la sala*, confiesa que se trata de poemas arrancados de su diario íntimo.¹⁵⁷

En su revisión personal - y como tantos poetas de su generación -, retrocede en muchos poemas a la infancia, a la adolescencia, a la juventud. En relación con ello señala la autora:

"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 /.../ escribíamos poemas declarando incluso nuestra filiación, dirección y profesión para llamar la atención de los transeúntes que luego iban a pasar o no por nuestras páginas."
(“Prólogo” *Obras Incompletas*, pág. 24.)

Asimismo, dice más adelante que en otros poemas nombra "con pelos y señales" a sus amigos y amores del momento, aunque en verdad esos poemas son pocos.

¹⁵² Pablo González(1.981): "Introducción" a *Historia de Gloria*, Madrid, Cátedra, pág. 31.

¹⁵³ Caballero Bonald: "Crónica de poesía", en *Ínsula*, nº. 203, octubre 1.963, pág. 5.

¹⁵⁴ Gloria Fuertes(1.979): "Prólogo" a *Obras Incompletas*, Madrid, Cátedra, pág. 22-23.

¹⁵⁵ F. Ynduráin (1.975): "Prólogo" a *Gloria Fuertes. Antología poética. 1950-1.969*, Barcelona, Plaza Janés, pág. 25.

¹⁵⁶ Como es sabido, ya Walt Whitman declaró en los "Cantos de despedida" de sus *Hojas de hierba* (1.985-1.892) esta identificación del "yo" poético con el "yo" referencial, cuando cantaba "Camarada, esto no es un libro/ El que lo toca, toca a un hombre" (*Hojas de Hierba*, Selección, traducción y prólogo de Jorge Luis Borges, Ed Lumen, Barcelona, 1.991, pág. 269.)

¹⁵⁷ Recogido por Pablo González:*Ob. cit.* pág. 35.

Los temas personales: soledad, amor, Dios, muerte.

Gloria Fuertes ha dicho que los problemas que le preocupan son “el dolor en mí y en los demás, por este orden egoísta. Después el amor. En tercer lugar lo contrario del amor: las injusticias, las guerras...”¹⁵⁸

¿Qué es el *dolor* en esta poeta? ¿Cuál es su dolor? Tiene que ver con la soledad, con la incomunicación y en fin, con el desamor.

Pablo González nos hace reflexionar sobre los títulos de algunas de sus obras: *Isla Ignorada*, *Poeta de Guardia*, *Sola en la sala*, que ya nos hablan de soledad, de incomunicación, como constante temática. Gloria Fuertes se duele de la incapacidad de comunicación del hombre (“los pueblos no se entienden / urge profesor de idiomas”) y de su propia soledad.

Ella ama la soledad –la “soledad elegida”-, incluso le atrae (“¡Qué divina está esta noche /la zorra de soledad !”), pero acaba siendo angustiada (“es malo todo lo bueno en demasía”). Está sola en la sala, en la cola del autobús, a la una de la madrugada. Pero no sólo ella está sola:

VOCES ME LLAMAN

/.../

“Esto de vivir es tan estrecho
que solo cabemos uno
¡Es la fila!
Por eso voy detrás de alguien
o alguien viene detrás de mí.
¡Firmes!
¡Formen fila!
¡Arrestado el que rompa!
¡Marchen!
Toda la humanidad en línea
a tu lado no hay nadie.
Vamos solos.”

(“Ni tiro, ni veneno, ni navaja, O. I., pág. 155)

No obstante, acaba acostumbrándose a la soledad, habla con ella, incluso le inspira:

“Soy una y estoy sola
la lluvia me serena.
(Ya está la poesía junto a mí),
ya somos dos, poema.”

(*Historia de Gloria*, pág. 363)

Por otra parte, dolor y amor son dos temas que andan siempre íntimamente ligados en la poesía de nuestra autora. Aparte del amor al niño, al marginado, al que trabaja, a la humanidad... está el amor de pareja: en este

¹⁵⁸ Antonio Núñez, *Ob. cit.*

sentido casi podemos hablar de sinónimos Amor-Dolor. Son pocos los poemas, aunque sí los hay, en donde se manifiesta una visión gozosa del amor. Son más los casos en que la autora llora ausencias, infidelidades, fracasos, rupturas, “la desgarradura del amor”, como dijo Emilio Miró.¹⁵⁹

El amor es en la poesía de Gloria Fuertes un anhelo, algo que está por llenar a satisfacción. Las variaciones son: la locura, la soledad, la ausencia de tristeza, la carta deseada y “tu nombre”. Para Ynduráin, su acento personal en el tema del amor es “una mezcla de ternura, pasión, entrega, rebeldía, anhelo, resignación, busca y desencanto, o un medio desplante”¹⁶⁰

Sabe también reaccionar tras una crisis que la ha hundido. Incluso aconseja sobre ello a quien pudiera estar en la misma situación:

SI TE SIENTES COMO UNA BAYETA

Si te sientes como una bayeta
como una colilla,
como una cáscara,
no niegues tu tristeza,
no existe tu fracaso.
(¡El fracaso es el suyo!)
el de que te usó para limpiarse
y te tiró como una bayeta vieja
/.../
Si eres bayeta vieja,
colilla
o cáscara
¡Siémbtrate en ti!
y vuelve a florecer en un cuadro,
en un poema,
o si cáscara,
en el manjar de un niño hambriento
(así hice yo).

(*Historia de Gloria*, pág. 126)

Vemos que Gloria Fuertes tiene siempre una actitud positiva ante el dolor, el desamor o los contratiempos de la vida. La salvación está siempre en el amor hacia el ser humano o en el amor al amante “: en definitiva, en el amor:

“¿os habéis puesto alguna vez
en el lugar del otro?
¿Habéis tenido alguna vez un ramalazo
de generosidad?
¿Habéis dejado todo,
aguantado todo
por quien queréis?
Si es así, estáis salvados.
/.../”

(*Sola en la sala, O.I.*, pág. 352)

¹⁵⁹ Emilio Miró(1.970): "Gloria Fuertes. Poesía", *Ínsula* nº 288, pág. 7.

¹⁶⁰ Ynduráin: *Ob. cit.*, pág. 32.

En relación con todo esto está la presencia de Dios. Para Emilio Miró¹⁶¹, en el fondo de su poesía hay un humanismo cristiano, que se manifiesta en esta pasión por el amor y también en la inclusión como tema poético de Dios y de Cristo. Es significativo el poema que canta:

“Para mí Dios no es problema,
Dios es para mí un paisaje sin niebla
/.../
para mí
está claro.”
(*Poeta de Guardia*, O.I., pág. 220)

Tal como se manifiesta en su poesía, para Gloria Fuertes Dios es una necesidad, esperanza de consuelo y compañía en la soledad (“No debo sentirme huérfana /vive Dios y él es mi padre”)

También, Dios se humaniza en Cristo, y ella lo ve en el suburbio, en el pobre, en el que sufre, en lo bello, en lo feo, en la inocencia, en todo. Una buena muestra de esta humanización de Cristo es el poema “Un hombre pregunta”:

“/.../
Dios está en el mar y a veces en el templo,
Dios está en el dolor que queda y en el viejo que pasa,
en la madre que pare y en la garrapata,
en la mujer pública y en la torre de la mezquita blanca.
Dios está en la mina y en la plaza,
/.../
si amanece un día silbando por la mañana
y sonrías a todos y a todos das las gracias,
Dios está en ti, debajo mismo de tu corbata.”
(*Antología y poemas de suburbio*, O. I., pág. 43-45)

Por eso habla a Dios de tú. Es para ella accesible y familiar; le pide ayuda y le apremia. En realidad le invoca a cada paso en su poesía:

“Variando la retahíla,
mezclando personales peticiones con otras peliagudas y extranjeras,
(que si este amor, que si la paz, que si la pena)
sigo y sigo pidiendo con la fe de una pieza.
/.../
Temo tener a Dios cansado de monserga.”
(*Ni tiro, ni veneno, ni navaja*, O. I., pág. 156)

“Con la fe de una pieza” a pesar de todos los reveses de la vida, del dolor, de la injusticia; y es que “aunque parezca mentira, Dios existe”.

¹⁶¹ Emilio Miró(1.966): " Ridruejo, Gloria Fuertes, Félix Grande", *Ínsula* n° 235, pág. 5)

Por otra parte, Dios necesita al hombre, y el poeta es su ayudante: la misión del poeta es colaborar en la salvación de la humanidad.

“/.../
os llamo, amigos, cuando Dios me dice:
Llámalos, Gloria, que los tienes cerca.”
(*Historia de Gloria*, pág. 340)

Esta actitud poética ante un Dios presente en el poema queda muy lejos del misticismo o de piedad tradicional. Es un tema, el de Dios, más importante en ella que en otros poetas de su generación; y por otra parte no hay crisis ni adoración, sino necesidad de creer en la Humanidad, en el hombre, en el amor, en Cristo, viéndolo en las cosas de cada día. De ahí su relación cordial, dolorida o exigente, pero siempre personal, sincera, vital, humana.

La misma preocupación por Dios lleva a Gloria Fuertes a pensar en la muerte, y a expresarlo así en su poesía reiteradamente. Habla de la muerte y de los muertos sin patetismo “con un singular sentido del humor y respeto, de grotesco y macabro”, dice Ynduráin.¹⁶²

Afronta la muerte desde distintos puntos de vista. Podemos decir en primer lugar que la poeta ama la vida por encima de todo y se duele de que aprendamos a vivir y a valorar esta vida demasiado tarde: “empezamos a saber vivir/poco antes de morir/ (¡Qué putada!)” (*Historia de Gloria*, pág. 68). Siente que no sabemos sacarle jugo a nuestra existencia.

Sin embargo, lo negativo de la muerte puede darse también en la vida. Habla de los muertos-vivos, y se pregunta si no serán más felices los muertos-muertos que los muertos-vivos. En su caso personal, al encontrarse continuamente con la soledad y el sufrimiento, llega incluso a pensar en la muerte de verdad, la “otra muerte”, como una posible redención. Expresa incluso la tentación del suicidio como salida voluntaria definitiva de la muerte diaria. Luego se escabulle de tal decisión por la vía del humor, de la reflexión o de la intuición.

“Una mirada infinita vi reflejada en el lago.
Me quité la piedra del cuello”
(*Historia de Gloria*, pág. 76)

La muerte es también el descanso, y Gloria llega finalmente a aceptarla, anhelando, después de morir, seguir amando (“Sólo los muertos no ríen,/ sólo aman, / desde su atronador silencio/ que tampoco oímos” *Sola en la sala*, O.I. pág.318) ; sea incluso a escribir su *autoepitafio*:

“Cargada de espaldas,
de amores,
de años,
de gloria,

¹⁶² Ynduráin: *Ob. cit.*, pág. 29.

ahí queda la Fuertes”
(“A modo de autoepitafio”, *Historia de Gloria*, pág. 151)

Gloria Fuertes tiene una personal actitud ante la muerte, ni aterrada, ni elusiva, aunque la procesión vaya por dentro. Para Ynduráin ¹⁶³ constituye una nueva expresión de lo macabro. Esta actitud es descarada en algún poema, como en el poema “A la muerte”, de *Ni tiro, ni veneno, ni navaja*, que Emilio Miró (1.966) relaciona con el Juan Ruiz de los denuestos a la muerte al perder la utilísima Trotaconventos. Nuestra autora la llama, entre muchos otros apelativos, “amiga de lo ajeno”, “turmis”, “chupasangre”, “comecolores”, “lametumbas” “hipocritilla” y finalmente “¡muerta!” (*Obras Incompletas*, pág. 143)

En realidad vemos aquí la burla, el escape por medio del humor, que está presente en gran parte de su poesía y que será el objetivo fundamental de este trabajo.

4.2.- Significación social.

La preocupación social en la poesía de Gloria Fuertes es patente desde sus primeros libros. Hay una actitud de rebelión contra las injusticias del sistema social, aunque esta visión deba ser matizada, porque el impacto principal de sus poemas no es moralizar sino llevar al lector a ser testimonio y compartir una amplia variedad de aspectos de la sociedad española.

El interés de Gloria Fuertes por el ser humano, que va desde la temática de su poesía, su lenguaje, a la voluntad de llegar al lector, de transformarlo y de transformar el mundo, le confiere la calificación de poeta *social*, no por moda sino por esencia, por “cristiana”; por más que ella, si bien inicialmente acepta el calificativo¹⁶⁴, posteriormente lo cuestiona -contraria como es a toda clasificación- diciendo que “toda poesía es humana, social y qué sé yo qué.”¹⁶⁵

En Gloria Fuertes es realmente importante la voluntad de llegar al lector, de convencerle, porque cree que la poesía ha de ser “útil”. Su fe en la poesía le hace pensar que *desde* y *con* la poesía podría ser posible “destruir la injusticia y el odio –o sea las guerras- /.../ si se agotasen ediciones y ediciones de buenos libros, si se leyese diariamente en páginas de periódicos y revistas, si se oyese en radios y en televisores”.¹⁶⁶

Sus medios para conseguir este objetivo son varios. Por una parte, su extraordinaria vocación poética, espontánea, de solidaridad: “me dicta

¹⁶³ *Ibíd.* pág. 28

¹⁶⁴ En la *Antología de la poesía social* de Leopoldo de Luis (1.965) exclama, parafraseando el poema “A la inmensa mayoría” de Blas de Otero: “Yo tengo la Palabra y con ella pido Amor; pero yo también ‘daría todos mis versos por un hombre en paz’. Si esto no es poesía social, que venga Dios y lo vea”.

¹⁶⁵ Entrevista con Antonio Núñez: “Encuentro con Gloria Fuertes”, *ob. cit.* pág. 3.

¹⁶⁶ Cuestionario de la antología de José Batlló: *ob. cit.* pág. 319.

alguien –no sé quién-, yo lo doy a todos –no sé quiénes -“. ¹⁶⁷Por otra parte, un valor del que ya hablamos más arriba: su autenticidad, su veracidad.

Llegar al lector: Poesía es comunicación.

En todos y cada uno de sus poemas está implícita la tesis aleixandrina de que poesía es comunicación.

“El poeta no es poeta hasta que el pueblo nos lee”
(*Historia de Gloria*, pág. 246)

Su verdad tiene tal necesidad de comunicarla (“el compromiso del poeta/ es dar lo que nos dieron”, *H. de G.*, pág. 233) que no sólo la escribe con un lenguaje inteligible para todo el mundo, sino que tiene la expresividad de lenguaje oral. “Esta poesía está escrita para ser dicha y escuchada” escribe el profesor Ynduráin”. ¹⁶⁸

Y también lo dice Gloria Fuertes:

“voy por los pueblos, aldeas y provincias de España. A los que no compran libros (porque allí no llega el libro, o el dinero, o la alfabetización) yo humildemente les llevo mi libro vivo, en mi voz, cascada, rota, en mi cuerpo, cansado y ágil. Así sé que mi poesía también es oral, así la entiendo y así me entienden.”
(“Prólogo” a *Obras Incompletas*, pág. 31)

Para esta poeta, como para muchos poetas coetáneos suyos, la poesía no tiene un fin en sí misma, sino que es un instrumento para transformar el mundo. Ella, sin embargo, no cree que sea un arma cargada de futuro, como diría Celaya, sino que piensa que del placer que proporciona a los sensibles, hasta puede curar. Para ella es una “medicina”:

“/.../ yo creo que la poesía -y que me perdone un poeta al que quiero mucho- más que un arma cargada de futuro, va a ser una herramienta: más todavía, una medicina. Tengo cartas de enfermos que han leído a algunos de los poetas de ahora y que, al leerlos, se han sentido mejor y han vuelto a tener ganas de vivir”. ¹⁶⁹

Son muchos los poemas en los que Gloria expresa su manera de entender la poesía. Un ejemplo claro es el del siguiente, ampliamente conocido:

TELEGRAMAS DE URGENCIA ESCRIBO
Escribo, más que cantar cuento cosas.
Destino: La Humanidad.
Ingredientes: Mucha pena

¹⁶⁷ G. Fuertes: “Prólogo” cit. pág.31.

¹⁶⁸ Ynduráin: *Ob. cit.*, pág. 50.

¹⁶⁹ en Antonio Núñez, *Ob. cit.* pág. 3

mucha rabia
algo de sal.
Forma: ya nace con ella.
Fondo: que consiga emocionar.
Música: la que el verso toca
según lo que va a bailar-
Técnica: (¡Qué aburrimiento!)
Color: color natural.
Hay que echarle corazón,
la verdad de la verdad,
la magia de la mentira
-no es necesario inventar-.
Y así contar lo que pasa
-¡nunca sílabas contar!-.
Y nace sólo el poema...
Y luego la habilidad
de poner aquello en claro
si nace sin claridad.

(*Ni tiro, ni veneno, ni navaja, O. I.*, pág. 141)

En este poema “poética” se explicita su obsesión por comunicar emotivamente, por lograr emocionar y transformar al lector, contando lo que sabe y lo que ve, sin retoricismos, aunque sí lo haga con su propia técnica.

El interés por el ser humano: antropocentrismo y solidaridad.

Como señala Olga Santiago¹⁷⁰, la poesía de Gloria Fuertes es deliberadamente antropocéntrica. Sus preferidos son los “pobres” de bienes materiales (obreros, mendigos, huérfanos) o espirituales (los que no aman o no tienen fe). Poeta de la solidaridad, sus poemas están poblados de personajes de suburbio, de arrabal –borrachos, mendigos, prostitutas, travestidos-, de profesiones duras o marginadas –albañiles, labradores, mineros, pescadores, costureras, castañeras-; de niños, de enfermos.

HAY TRES CLASES DE PERSONAS

“Hay tres clases de personas:

las que sudan,

las que tosen

y las que son felices”

(*Sola en la sala, O. I.*, pág. 298)

Muy especialmente a Gloria le duele la injusticia, la marginación; es una poeta que vive con sus semejantes y conoce sus problemas, y aun más, da testimonio de su realidad vivida.

Dice de ella Caballero Bonald:

¹⁷⁰ Olga de Santiago: *Ob. cit.*, pág. 125.

“Su repertorio de temas obedece en todo momento a unas motivaciones históricas y a un sentido de la responsabilidad humana, íntimamente encadenados a la propia y entrañable anécdota social de la autora.”¹⁷¹

Entramos así en un campo temático que junto con el pacifismo –odio a la violencia- responde a la responsabilidad humana histórica de Gloria Fuertes: su atención al hombre, y sobre todo al desposeído, al que sufre humillación o injusticia. Este aspecto de su poesía es el básico para haberla considerado poeta comprometida o social.

Ella recita en los pueblos ante madres solteras, en mercados, en las chabolas, y sabe que “salud y trabajo /es todo lo que pide el que está abajo”. Y expresa rabia por el derroche de los países ricos en armamento a costa de la miseria de los pobres; rabia por las graves diferencias de clase.

Olga Santiago¹⁷² señala los dos ejes vertebradores del mensaje social de Gloria Fuertes: uno de denuncia y otro de propuesta. Por una parte, Gloria denuncia al ser egoísta, al ser que genera relaciones hostiles como la guerra, y que provoca en el ser humano tristeza, dolor, angustia, soledad, el vacío:

“No vale gritar.
Aquí no hay quien te eche una mano,
y si te descuidas te hacen leña.
No desmayes en el dolor,
que te pisarán al pasar.
Aviva los sentidos,
agudiza la vista,
porque estás rodeado de cazadores.
/.../
Amigo, ponte en guardia,
que esto de vivir es peligroso.
/.../”

(*Todo asusta, O.I.* pág.131)

Por otra parte, su propuesta es el amor, como motor que llevará a la paz, a relaciones fraternales, y que ontológicamente generará en el ser humano alegría, fe, confianza, plenitud, y en definitiva justicia:

“Yo pido el pan y el vino
para el que hace el pan y el vino”
(*Sola en la sala, O. I.*, pág. 308)

Antibelicismo y pacifismo.

Poesía, como ya dijimos, autobiográfica, en ella la guerra está tan presente como en la vida de su autora: el recuerdo doloroso de la guerra marcó su

¹⁷¹ Caballero Bonald: *Ob. cit.*, pág. 5.

¹⁷² Olga de Santiago: *Ob. cit.*, pág. 160.

juventud y su futuro. Pero no es sólo la guerra española, sino que las guerras que ha vivido de lejos y las actuales también constituyen doloroso objeto de su poesía. Habla de Vietnam, de Oriente Medio, de África... "Desde que nací en los diarios siempre viene un parte de guerra" titula un poema en *Ni tiro, ni veneno, ni navaja*. Tiene miedo a la locura del hombre y condena la carrera armamentista:

CONTRA LA ATÓMICA

"Contra la atómica
hay que luchar sin descansar
para que la "U.S.A." no la vuelva a usar.
Aunque la pólvora me calle,
aunque la bala me enmudezca,
aunque mi pozo se seque,
aunque mi amor no me comprenda,
gritaré,
atronaré la tierra con un ¡viva la paz!,
desde la voz ya en silencio
de mi cuerpo mudo.

(*Historia de Gloria*, pág. 73)

Aunque en toda su obra se ve esta actitud pacifista y de repulsa de la guerra, es sobre todo en *Historia de Gloria* donde se muestra más decidida en defensa de la paz "perenne", no sólo duradera, invitando a los hombres a unirse y a negarse a luchar entre sí:

"Hay que abrir los brazos al de enfrente
y no sólo los brazos,
hay que abrir las manos
para que se nos caiga el arma de vergüenza"
(*Historia de Gloria*, pág. 227)

Valoración de lo cotidiano y de la fantasía. Lo raro.

No podemos concluir una visión panorámica de la temática social de Gloria Fuertes sin decir que la suya es una poesía de lo cotidiano y una poesía urbana. Y es en este entorno donde lo social se identificará con lo personal.

José Luis Cano destaca que esta poeta "ha creado un mundo poético propio con las cosas que pasan en la calle y en su corazón, un mundo urbano – apenas hay paisajes de naturaleza en su poesía –con perros, muñecas, mendigos, muertos, santos, payasos, gatos, sacamuelas, soledades de un apartamento a la una de la madrugada, albas frías, sueños, olvidos, penas de amor, un Dios cotidiano y controvertible –al que hay días que quiere y días que no quiere, y hasta un fantasma, que a veces es un muerto de miedo sentado en la cama, y a veces un tipo raro que lee su correspondencia y se bebe sus sueños."¹⁷³

¹⁷³ José Luis Cano (1.969): "Gloria Fuertes, poeta de guardia", *Ínsula*, nº 269, pág.9.

Pero Gloria Fuertes, de lo cotidiano señala lo especial, lo diferente, lo raro, lo marginado. Podríamos decir que en su poesía, junto a la denuncia social hay una celebración de lo diferente, de lo “otro”¹⁷⁴: animales, personajes raros, los marginados de la ciudad y de la vida. Ella misma está orgullosa de pertenecer a ese grupo, de ser diferente y rara; es una forma de oponerse al poder estandarizado, a las normas, las formas, la opresión, la hipocresía...

Su mundo es un todo humano y ella es una mística del siglo XX, hermana de toda la familia de Francisco de Asís¹⁷⁵. Su poesía aúna lo cotidiano y la fantasía, y crea un universo ajeno a la experiencia vulgar. Un mundo procedente de mundos surreales se incorpora al verso:

“Por mi casa sin amo
suena un instrumento que aún no se ha inventado,
y alguna vez consigo ver un diablo
con una regadera llena de vino blanco.
De noche alguien se queja por mi lado,
javes de otro mundo
se vienen a morir a mi tejado
/.../”

(*Aconsejo beber hilo, O. l.*, p. 83)

.....

Hemos visto que la poesía de Gloria Fuertes tiene una doble dimensión personal y social. Su referente principal es ella misma, pero también está profundamente preocupada por el ser humano y por mundo en que vive. Describe sus sentimientos, especialmente el amor, pero el amor, el dolor o Dios, la muerte son también temas universales. Describe sus fantasmas y sus problemas personales, pero también denuncia la injusticia, la insolidaridad y la violencia que imperan en el mundo y rigen las relaciones humanas. La complejidad de la vida humana, pero también la verdad de la sencillez, constituyen el objeto su poesía. Una poesía, la de Gloria Fuertes, que ella necesita escribir, pero que también quiere que sea útil.¹⁷⁶

Todo un mundo poético en perfecta unidad temática, filosófica, artística y humana a lo largo de toda su producción literaria, según el crítico que ha estudiado la temática de su poesía, Pablo González¹⁷⁷: un mundo en que la relación Yo- Demás- Amor- Dolor- Dios- Vida- Muerte- Humor nos habla de

¹⁷⁴ Browne: *Ob. cit.* pág. 109.

¹⁷⁵ Browne: *Ibid.*, pág.161.

¹⁷⁶ Realizado un cómputo aproximado de los poemas de Gloria Fuertes según su temática, podemos afirmar la narradora Gloria Fuertes es el personaje principal de esta poesía. El 60% de los poemas se refieren a su biografía, su actitud ante la vida y sus sentimientos (el amor protagoniza más del 20% por ciento del total de a obra) . La temática referida al género humano y de crítica social representan un 30% , y el resto pertenece a todos los demás temas menores, entre los que debemos incluir Dios y la muerte.

¹⁷⁷ Pablo González: *Ob. cit.*, pág. 31.

una poesía -como propone Emilio Miró- de “clara estirpe existencial, a la que Gloria Fuertes insufla su gracia, su desparpajo, su desgarró.”¹⁷⁸

¹⁷⁸ E. Miró (1.973): "Poesía. Gloria Fuertes. Concha Lagos.", *Ínsula*, nº 334, pág. 6.

5. Caracterización de la poesía de Gloria Fuertes (II): El lenguaje poético

A nuestro entender¹⁷⁹, los factores que están en la base del lenguaje poético de Gloria Fuertes, los principios básicos inmanentes que originan su peculiar utilización de figuras, esquemas, recursos poéticos etc. son los siguientes: a) la obsesión comunicativa, b) la sensibilidad poética y la capacidad de imaginación, c) el placer en el empleo expresivo del lenguaje y d) la rebeldía.

5.1.-La obsesión comunicativa.

La poesía de Gloria Fuertes es una poesía que nace de una persona de la calle y va destinada al público de la calle. Su intención es reflejar la realidad con las palabras de la realidad. La suya es una poesía que quiere ser “auténtica”:

“Mi arte (si esto de escribir es arte)
es intentar traducir la poesía a la realidad,
y claro, me sale realista,
y no porque sea lista
sino porque no soy tonta”
(*Historia de Gloria*, pág. 137)

La obsesión comunicativa de Gloria Fuertes no es un secreto para nadie. Su poesía está plagada de “poéticas” en las que lo expresa.

Pero su obsesión comunicativa no es universal. Aunque haya dicho que el destinatario de sus poemas es “la Humanidad”, eso no es cierto. El destinatario último de su poesía es el hombre de la calle, el hombre del pueblo: su igual.

1.-La autora de esta tesis doctoral leyó en 1.986 la tesis de licenciatura titulada *El lenguaje poético de Gloria Fuertes*. (dirigida por el Dr. José M^a Fernández Gutiérrez, Universidad de Barcelona, Delegación de Tarragona). En este trabajo se pretendía llegar al conocimiento de la identidad del lenguaje poético de Gloria Fuertes, de aquellos rasgos de su poesía que la caracterizaban como tal y la individualizaban. El método de análisis utilizado era de bases lingüísticas: tomaba como punto de partida una Poética concebida como teoría derivada e integrante de la Lingüística; concretamente aplicaba la metodología propuesta por José Antonio Martínez *Propiedades del lenguaje poético* (Oviedo, 1.975), que resultó interesante y eficaz en su uso. En este apartado del presente trabajo aportaré las conclusiones que obtuve en aquél, aunque prescindiré en gran parte de la terminología específica utilizada entonces, a fin de evitar descripciones teóricas ajenas al planteamiento metodológico de la tesis. Por otra parte, he tenido que realizar nuevos estudios, a la luz de las nuevas perspectivas del análisis literario basado en la intertextualidad y en la participación del lector en el proceso creativo. Como dijo Debicki (1.986, pág. 15), y ya cité más arriba, la renovación poética de la segunda generación de postguerra ha obligado a reconsiderar los métodos y los enfoques para abordarla.

Esta consideración es fundamental para comprender gran parte de los esquemas poéticos que utiliza. Gloria Fuertes escribe para el “pueblo” porque ella se siente que forma parte de ese pueblo. En realidad *su deseo de comunicarse es reivindicativo*, reivindica la clase social de la que procede.

¿Cómo se manifiestan todos estos aspectos en su poesía? Hemos podido comprobar algunas constantes a lo largo de su producción poética.

Intertextualidad e inversión de expectativas.

a)Expresiones y términos “antipoéticos” o coloquiales.

Una constante en todos los libros de Gloria Fuertes es la presencia continua de expresiones callejeras (*me largué, borracho, gentuza, pájara, palmar*), cotidianas (*pimentón, patatas viudas, oficina, calendario, zurcir*), muchas exclamaciones (*¡Qué bobada! ¡No hay derecho! ¡Enhorabuena!*) nombres de lugares (*Salamanca, Andalucía, Ministerios, plaza de San Marcos, Casa Gil*), nombres de personas, personajes y santos (*Santa Teresa, San Hilarión, Franco, Caperucita, Dimas Sarmiento*), tacos (*¡releñe!, ¡coño!*), locuciones (*echa el cierre, echo a correr, nos tienden un cable, para que luego se diga*), refranes y fragmentos conocidos de textos bíblicos o religiosos y también literarios (*Mas vale estar solo que mal acompañado, Ángel de la Guarda dulce compañía, por los siglos de los siglos*); en definitiva expresiones y palabras que con frecuencia nos incitan a sonreír dentro del contexto poético en que se introducen, y que incluso en alguna ocasión provocan en el lector – por considerarlas inadecuadas- una mueca de desagrado.

Pero no sólo encontramos el lenguaje de la calle en su aspecto expresivo sino que encontramos ecos de los avances técnicos y sociales, o de nuevas realidades: *presidente, comité, inmobiliaria, decibelios, máquina Singer, termómetro, mercurio, bacterias, probetas.*

Se trata en general de términos que denominamos “antipoéticos” o “coloquiales” porque precisamente no se apartan de los usos cotidianos de la lengua, sino que los refuerzan.

Gloria Fuertes es consciente de este aspecto de su lenguaje, y podemos pensar que se enorgullece de él, porque en ocasiones parece que a él reduce todo el mérito de su poesía:

“Mi estilo (?) nació de la forma
en que empleo el lenguaje que uso,
hecho con palabras
cotidianas y populares
que no rehusó”

(*Historia de Gloria*, pág. 295)

Y en otro poema dice:

“Arte es saber hacer algo,
-no hay materiales pobres
ni palabras pobres-“
(*Historia de Gloria*, pág. 189)

En el prólogo a las *Obras Incompletas* expresa: “Atraída únicamente por el lenguaje popular, por el sabor popular...”¹⁸⁰

La existencia de “coloquialismos” o de “dialogismos” ha sido ya bien considerada por la crítica. Ynduráin los valora muy positivamente:

“Lo cotidiano más gris, la más pequeña vulgaridad o hasta la ramplonería son admitidos y, oh maravilla. Se transfiguran con un raro hechizo /.../ Para esa cotidianidad se presta muy obviamente el tono conversacional, la frase hecha desgastada, que vuelve a rebrillar como nuevamente acuñada.”¹⁸¹

También Andrew Debicki piensa que en el “coloquialismo” de Gloria Fuertes está precisamente la semilla de su originalidad y su valor, y dota, además, de un sentido más allá de la estética a esos dialogismos y expresiones populares y cotidianas, puesto que crean una confrontación y una interacción de dos tipos de texto, de las que surgirá el significado del poema:

“Una y otra vez, poemas suyos que tratan de temas significativos de la vida humana o de motivos convencionalmente poéticos nos sorprenden por su empleo de un lenguaje aparentemente inadecuado (que puede incluir expresiones populares, eslóganes comerciales o referencias a sucesos triviales). En cada caso, este lenguaje inapropiado introduce, por así decirlo, un “texto” nuevo y diferente, que choca con el que el lector pudiera esperar a la luz del tema tratado. El significado del poema surge entonces de la confrontación y la interacción de los dos textos. Esto puede darse de manera explícita (cuando dos modos de expresión claramente identificables entrechocan en el interior del poema), o de manera implícita (cuando el lenguaje meramente sugiere una convención o una forma de expresión conflictiva). En cualquiera de los dos casos, el poema deliberadamente desorienta a su lector implícito.”¹⁸²

La irrupción en el poema de un segundo tipo de texto ocasiona drásticas interrupciones que destruyen las visiones tradicionales y producen perspectivas nuevas; producen “conocimiento” en el lector:

“Este (el lector) encuentra que la actitud que se supone debiera haber tomado frente a un poema serio se ve minada en el interior del poema por la presencia de un segundo texto; debe entonces optar por buscar un nuevo modo de organizar y resolver los materiales incluidos en el poema. En algunos casos, todo quedará en la captación de los problemas y las discordancias que embargan la vida moderna. Siempre y en cualquier caso, el lector quedará implicado en un complejo juego de

¹⁸⁰ G. Fuertes: *Ob. cit.* pág. pág. 25.

¹⁸¹ Ynduráin: *Ob. cit.* , pág. 25-26.

¹⁸² Debicki (1.986) : *Poesía del conocimiento: La generación española de 1.956-1.971*, Madrid, Júcar, pág. 141.

perspectivas entre ambos textos y obtendrá, como resultado, una visión totalmente nueva.”¹⁸³

Gloria Fuertes quiere romper las convenciones sobre la vida humana, la religión, el orden social, haciendo que el lector anticipe esa convención para después destruirla; introduciendo lo anecdótico en lo trascendente, trivializando la trascendencia. En la terminología de Bousoño, Gloria Fuertes realiza una ruptura de sistema.¹⁸⁴

La poeta hace cargar al lector con las contradicciones que percibe entre sus expectativas y el texto que lee, y propicia una visión inusual y convincente, una intensa experiencia poética, muchas veces llena de humor, a partir de lo que, de otra forma, no hubiera pasado de ser un mero mensaje didáctico.

Este procedimiento de la intertextualidad, de introducir un segundo texto -coloquial en este caso- se halla presente pero no es dominante en las primeras obras de Gloria Fuertes (*Isla Ignorada, Antología y poemas de Suburbio, Aconsejo beber hilo, Todo asusta*); no es una presencia tan evidente como en las obras siguientes. Es importante a partir de *Poeta de Guardia*.

Gloria Fuertes se ha propuesto transmitir su visión de la vida creando un nuevo y significativo tipo de expresión. Como asegura Debicki, su novedoso uso de lo cotidiano y su modo de emparejar textos y de provocar reacciones inversas en las expectativas del lector constituyen un modo de alcanzar tal meta:

"Su decisión de emplear el habla coloquial y los acontecimientos diarios no es un mero accidente, sino más bien el resultado de un consciente y creciente impulso hacia la explotación de este lenguaje y de dichos eventos en poemas a la vez significativos y accesibles a todos los lectores. Las intertextualidades y modificaciones de las expectativas de lector son un elemento clave en la creación de dichos poemas. Usando de esas técnicas, Gloria Fuertes ha echado mano de materiales aparentemente triviales, y ha abierto nuevas vías a la poesía española contemporánea."¹⁸⁵

Por otra parte, junto a estos dialogismos y expresiones de carácter coloquial, encontramos también continuidad a lo largo de toda la producción de nuestra autora señales de *laísmo* y de *leísmo*, que Ynduráin considera rasgos de "neto madrileñismo".¹⁸⁶

Algo ya más difícil de aceptar, aunque guarde relación con los aspectos que estamos tratando, son las incorrecciones sintácticas, e incluso alguna incorrección léxica. En cuanto a la sintaxis, notamos ciertamente incorrecciones en la colocación de las comas y sobre todo en el uso de guiones, que generalmente no utiliza la autora para especificar sino para enunciar.

¹⁸³ *Ibid.*, pág. 141.

¹⁸⁴ Recordemos que, para Bousoño, la ruptura de sistema puede ser con modificador dentro del poema (ruptura de frases hechas etc.) o con modificador extrapoemático (ruptura de la "relación fija o sistemática" formada en las expectativas creadas por cualquier tipo de experiencia cultural, práctica, ética o lógica.)

¹⁸⁵ *Ibid.*, pág. 167.

¹⁸⁶ *Ibid.*, pág. 35.

Al respecto confiesa:

“lo que se me ocurre
lo digo tal cual.
No veo placer en corregir.
Me alegra ser algo más
que una escritora para escritores”
(*Historia de Gloria*, pág. 110)

Estas incorrecciones, que ella conoce y que ni corrige ni se deja corregir, constituyen también, junto al vocabulario y expresiones de que hemos hablado, una prueba de antiacademicismo, de rebeldía en el campo de las letras.

b) Poliglosia o mezcla de códigos.

No sólo lo coloquial interfiere con lo poético en la producción de Gloria Fuertes. Hay más ruptura de “sistema”, más inversión de expectativas, más intertextualidades. Se da en ella todo tipo de poliglosia o “mezcla de estilos” o de registros: de diferentes tipos de texto (cartas, telegramas, certificados, noticias, avisos, fichas...), de diferentes códigos culturales (burocrático, religioso, amoroso, científico, periodístico). Y se introduce la prosa en la poesía, sobre todo en muchos inicios de poema, donde percibimos la voluntad de la autora de establecer contacto con el lector de una manera más rápida y directa: “Vamos a ver si...”, “Ahora voy a contaros...”, “A veces me sucede...” También introduce diálogos, preguntas: “¿Tú sabes que vienes de las algas?”, “¿Es que me quieres triste o qué?”.

Cuando entran en juego varios códigos, se convierten en objeto de parodia, o se hace hincapié en el mensaje, y siempre se refuerza la comunicación. Se provoca que se creen nuevas perspectivas, nuevas experiencias, que se creen elaboradas relaciones cognitivas entre el tema concreto de cada poema y otros temas de mayor amplitud:

TELEGRAMA CELESTIAL
A LUGARES CONFLICTIVOS
No disparar donde haya niños. Stop.
En la gloria no necesitamos más ángeles.

Creación de expresiones de signo.

Otro de los rasgos del lenguaje poético de Gloria Fuertes que consideramos ligados a su reivindicación de lo popular es la creación de signos (creación de expresiones de signo) que realiza a) mediante desviación¹⁸⁷ interna de palabras usuales, y b) mediante desviaciones de “clichés” o frases hechas, recordadas como un todo. En ambos casos se crean también relaciones intertextuales, entre los signos creados y los signos –ausentes, hipotexto- generadores de las nuevas expresiones.

a) Creación de neologismos.

Las creaciones de palabra las realiza la autora casi siempre por derivación o por composición: ya sea añadiendo afijos a las palabras de uso común, en forma inédita para los usos de la lengua (*destristear, amorófilo, cipresa, laborófono, desinventar*); ya sea anexionando o yuxtaponiendo raíces y formando así nuevas palabras compuestas (*quitameriendas, malhumanos, petrifica cunas*). A veces crea palabras por pura motivación fonética, de alguna palabra del contexto (*la tigrata era ingrata*).

Gloria Fuertes realiza de esta manera lo que hace el pueblo más “castizo”: inventarse palabras y nuevas expresiones que responden en cada caso a sus necesidades expresivas.

b) Ruptura de “clichés”.

Las desviaciones de cliché lo son casi siempre de clichés de origen también popular: refranes (*A Dios rogando/ y con la flor dando*), canciones (*Danzaban los peces debajo del alba*), locuciones (*Los amores de segunda mano/ entre citas y flautas salen caros; A mi no se me caen los versos por tan poca cosa*) y fragmentos de oraciones (*El amor nuestro de cada día/ dánosle hoy*) o textos conocidos del Evangelio (*El limpio, limpio, limpio, tire la piedra*); aunque también hay desviaciones de clichés literarios (*Que me toquen/ la Pavana/ para una infanta difunta; mil años de soledad*)

A los textos fosilizados les cambia una palabra (o más) que mantenga un parecido morfológico, fonológico o semántico con la original, y la expresión se transforma en algo nuevo de gran impacto poético.

¹⁸⁷ El término “desviación” lo utiliza J. L. Martínez para referirse a los mecanismos inherentes a un texto poético que obligan al intérprete a destruir los signos usuales. Las *desviaciones* están formadas por al menos dos signos concatenados, cuya concatenación o relación no está documentada en los usos de la lengua -contienen rasgos semánticos incompatibles-, y que por ello son en un primer momento ininteligibles. En el mismo texto deberán hallarse también los mecanismos necesarios para su interpretación, o “reducción”; ya que de no ser ésta posible el texto sería “absurdo”. Se dan fundamentalmente dos tipos de *desviación*: 1) *desviación semántica*: comporta dotar de un nuevo contenido a una expresión ya existente, destruyendo usual su significación 2) la que crea una nueva expresión de signo, inédita en los usos de la lengua, a partir de semas ya existentes. El segundo caso es el que se trata en este apartado.

Algunas de estas desviaciones de cliché las consideramos *desviaciones semánticas*, si es preciso conocer previamente la frase hecha para poder interpretarlas con todo su sentido: son las más frecuentes. Por ejemplo, en el caso de:

“Dios Río,
Río Rey,
danos las migajas
de tus arroyos,
así como nosotros
aumentamos tu cauce
con tanto llanto”
(*Historia de Gloria*, pág. 232)

Cuando la desviación es interpretable sin necesidad de conocer el cliché hablamos de *desviaciones secundarias*. Éstas son más escasas:

“El *amor* nuestro de cada día dánosle hoy”

Ambos tipos los encontramos indiscriminadamente en todos los libros de la autora.

Prácticamente, podemos identificar las desviaciones de cliché o de frase hecha con el procedimiento de “ruptura de sistema con modificador poemático” descrito por Bousoño¹⁸⁸, desde otra perspectiva de análisis.

Para Bousoño, el concepto de *sistema*, como ya vimos más arriba, es más amplio que el de *cliché*, puesto que para él la norma que rige la asociación “fija” o sistemática entre dos términos puede deberse tanto al uso del lenguaje como a cualquier otro tipo de experiencia cultural, práctica, ética o lógica.

Sin embargo, los casos que él denomina de “ruptura de sistema con modificador poemático” son con frecuencia los casos de ruptura de un sistema constituido por una frase hecha. Aquí establece tres variables: la ruptura de una frase procedente del lenguaje coloquial, la ruptura de una frase procedente de un texto literario y la ruptura de una frase acabada de hacer, más arriba, en la misma composición.¹⁸⁹ Todos estos casos se dan en la poesía de Gloria Fuertes.

También se dan los otros tipos de ruptura con modificador poemático descritos por Bousoño¹⁹⁰: la ruptura en un sistema de vinculación entre contrarios (“no era rauda, sino delectable”), en un sistema homogéneo de representaciones (“era virtuoso y godó”), o en el sistema de los psicológicamente esperado (tras varias expresiones de tristeza no esperamos un chiste).

¹⁸⁸ C. Bousoño (1.976): *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, vol. I, pág. 493.

¹⁸⁹ C. Bousoño: *Ibid.*, pág. 551-562.

¹⁹⁰ *Ibid.*, vol. II, pág. 496-507.

Bousoño justifica la presencia de las frases hechas "rotas" en la que él denomina poesía postcontemporánea, como un modo de convivir con el entorno, como un modo de hablar un lenguaje colectivo, del cual las frases hechas son la "lengua" por antonomasia, "pero rompiendo al mismo tiempo su inerte estructura, el sistema que forman, con lo que al modificarse, se poetizarán".¹⁹¹

Didactismo.

Pese a que los críticos de la segunda generación de postguerra, incluso los estudiosos de Gloria Fuertes, afirman que su poesía carece de didactismo, nosotros creemos encontrar rasgos que dotan a no pocos poemas de un tono didáctico y moralizador, sin que ello vaya en menoscabo de la calidad de dichos poemas.

Efectivamente, podemos decir que en los primeros libros hay una nutrida presencia de poemas escritos en segunda persona y de carácter claramente apelativo (especialmente en *Antología y poemas de suburbio*), en donde la autora anima, consuela o aconseja directamente al lector:

-“Quitaros esa máscara,
la tristeza no es más que una careta /.../”
(*Antología y poemas de suburbio, Obras Incompletas*, pág. 53)

-“Tengo que deciros
que eso del ruiseñor
es mentira /.../”
(*Aconsejo beber hilo, Obras Incompletas*, pág.80)

Esta voz apelativa se va perdiendo a partir de *Aconsejo beber hilo*, donde el uso de la segunda persona verbal deja de ser relevante y significativo al tener la expresión de la autora destinatarios diversos.

Posteriormente, el tono didáctico tiene su expresión lingüística en los poemas breves y sentencias que empiezan a ser notorios a partir de *Poeta de Guardia*. Ya en este libro, Gloria Fuertes se hace voz del pueblo y muchos de sus poemas se convierten en sentencias. Estas sentencias expresan unas veces “verdades” objetivas según la óptica de la autora ("*El pobre no tiene la culpa de ser pobre / el rico, sí*"); en otras ocasiones, están en primera persona, pero la concisión y austeridad –y acierto- del pensamiento le otorgan la validez del “mensaje universal” ("*Empezamos a saber vivir / un poco antes de morir/ ¡Qué putada!*")

¹⁹¹ *Ibíd.*, vol. II, pág. 564.

Por otra parte no hay que olvidar la importancia que tiene en la poesía de Gloria Fuertes la intertextualidad entre códigos del lenguaje cotidiano y el lenguaje poético.

Como ya hemos señalado más arriba, los recursos relacionados con la intertextualidad llevan al lector -mediante la confrontación de códigos, ruptura de expectativas, comprobación de contradicciones etc. y la consecuente percepción de la realidad desde nuevas perspectivas o enfoques- a ser el constructor del significado del texto, de su propio conocimiento, a través del proceso lector del que es protagonista activo.

Y esta es la mejor y más provechosa manera de conseguir que el lector *conozca* algo: haciéndole *participar activamente en el proceso del conocimiento*. Es la mejor manera de comunicar. Como dice Debicki¹⁹², Gloria Fuertes sabe cómo usar la poesía para transmitir sus intuiciones emocionales y también para ayudar a que los otros compartan tales intuiciones.

Una manera de comunicar: el humor.

En una poesía hecha con el corazón, para emocionar, la poeta tiene pudor a la hora de mostrar su clamor ante el mal, su amor por el hombre, su dolor... y utiliza el tubo de escape del humor.

El humor le quita al poema "trascendencia", seriedad, y además, lo hace más asequible. Pero no lo utiliza sólo para llegar mejor a los demás, sino también para burlarse de ella misma: es un humor verídico, un humor madrileño que enlaza con su voluntad de ser payaso. Profundizaremos en este tema en el presente trabajo, por lo que dejamos para el final la descripción de la significación de este recurso expresivo.

5.2.- La sensibilidad estética: la imaginación.

Un poeta no lo es sólo por su voluntad comunicativa. Un poeta ha de tener una capacidad de percepción y de creación estética importante para poder ser considerado como tal.

Gloria Fuertes muestra esta capacidad estética a lo largo de toda su obra. Su maestría en el dominio de la expresividad fónica del lenguaje -lo veremos más adelante-, se manifiesta a todas luces y ha sido visto por la crítica; pero ahora vamos a valorar otro aspecto, también importantísimo en ella, que sin embargo no ha sido tan apreciado por los críticos que han estudiado -más o menos a fondo- la poesía de nuestra autora: se trata de su capacidad de *imaginación*, su capacidad de crear imágenes.

¹⁹² Debicki: *Ob. cit.*, pág.166.

Consideramos que las imágenes son identificaciones de términos inidentificables según los usos de la lengua.¹⁹³ Las imágenes que tienen lugar

¹⁹³ El término *imagen* ha sido utilizado por D. Alonso para designar una variedad de la *metáfora*. Para Dámaso Alonso se trata de la "relación poética entre elementos reales e irreales, cuando unos y otros están expresos: "los dientes eran menudas perlas." (En *Poesía española: Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Gredos, 1.952, pág. 350) Carlos Bousoño considera semejantes los conceptos metáfora- *imagen*- *símil*, apreciando entre estas "figuras" diferencias sólo cualitativas. Añade que "lo que tienen en común esas tres posibilidades del decir es que todas ellas suponen una comparación; y precisamente este hecho, la existencia de una comparación, distingue a las metáforas y a sus equivalentes, los símiles e imágenes, de otros fenómenos afines" (1.976, pág. 191)

Sin embargo, en la tesis de J.A. Martínez, que nosotros aplicamos, la *imagen* tiene un campo de aplicación más amplio, ya que tal como se definirá es un signo que subyace no sólo en la metáfora, sino también en la metonimia y en la hipálage. Incluso, Martínez considera que muchas de las propiedades atribuidas al lenguaje poético son en realidad propiedades derivadas de la imagen (1.975, pág. 295)

La *imagen* es consecuencia de la concatenación de dos términos que no siguen las leyes de la combinatoria semántica aceptada por los usos de la lengua (ej. 1): "la hervida realidad; los ojos pasean"; ej. 2) "mis manos son dos aves"), concatenación inédita que constituye una *desviación semántica* porque obliga a destruir la significación de uno de los términos (hervida, ojos, aves), al que se habrá de dotar de nueva significación, hasta el momento no denotada, sino sólo imprecisamente connotada por su significante. Dicha concatenación a-usual llevará también a la construcción de un contenido de signo nuevo: *la imagen*.

La *imagen* será diferente según como se haya realizado la *desviación*: *con selector*, o bien, *sin selector*.

En las *desviaciones con selector* (ej: *hervida realidad*), de los términos concatenados, uno es el *selector* (*hervida*): se trata de un lexema (adjetivo, verbo, a veces adverbio) que además de poseer unos determinados rasgos semánticos inherentes ("hervida: resultado de someter un líquido a una gran temperatura, que le ha hecho moverse agitadamente..."), tiene también rasgos selectivos redundantes (concreto, corpóreo, espacial, líquido); es decir, el selector en los usos de la lengua selecciona el tipo de sustantivo –según sus rasgos semánticos léxicos o clasémicos- al que puede acompañar: *hervir* +(líquido); *izar* + < *bandera*>, *beber* +(líquido); *estudioso* +(persona)- . En la *desviación*, el selector será el término metasémico, o sea, el que cambiará de significado para que ésta pueda ser "reducida" o interpretada. El otro término, el que era "imprevisible", que no se podía esperar (*realidad*) en el contexto, junto al denominado selector (*hervida*), se denominará *base*, y cuenta sólo con rasgos semánticos inherentes (*realidad*: *existencia verdadera y efectiva de algo*). La *imagen* constituirá una superposición "virtual":

{+ (líquido)	= superpuesto}	<u>Superpuesto</u> = IMAGEN
"hervida { <i>realidad</i>	= base }	Base

Sobre el *lexema base* actúa un "*superpuesto*" o conjunto de *rasgos "selectivos"* del selector. Rasgos de la base (*realidad*: *abstracto, incorpóreo, temporal*) y los superpuestos (*concreto, corpóreo, espacial, líquido*) ocupan el mismo espacio "mental", como si fueran sinónimos, de manera que la superposición implica una especie de neutralización léxica: Los contenidos del signo (*realidad*) , en el (los) uso (s) de la lengua invariantes, suspenden en la superposición algunos de sus rasgos semánticos, para convertirse en variantes de un solo signo denotativo.

En las *desviaciones por construcción sintáctica*, que conllevan identificación de dos o más términos fuera de los usos de la lengua (ej: "mis *manos* son dos *aves*), la imagen es más explícita por que los dos términos de la imagen, *base* y *superpuesto*, están denotativamente expresados:

{ {aves}	=superpuesto }	
"mis { <i>manos</i>	= base }	son dos aves"

en los textos poéticos se forman normalmente a raíz de la concatenación de términos que no siguen las leyes de la combinatoria semántica aceptada por los usos de la lengua, es decir, mediante la creación de desviaciones semánticas.¹⁹⁴

Y efectivamente, en la poesía de Gloria Fuertes –poesía habitualmente identificada sólo con el lenguaje coloquial y “antipoético”- hay, sin embargo,

Así, Martínez define la *imagen* como un “contenido de signo unicontextual (y no sancionado por los usos), creado “in actu” por la ocasional suspensión de ciertos rasgos semánticos de la Base (cuyo lexema se conserva como núcleo denotativo del nuevo signo) y la adición de otros (superpuestos, connotativos) de referencia patentemente imaginaria y de difícil si no imposible reformulación en términos denotativos” (Martínez, 1.975, pág. 295)

¹⁹⁴ Ver nota (1) pág. anterior. Como hemos dicho, en el mismo texto de la desviación semántica, con imagen, deberán hallarse también los mecanismos necesarios para su interpretación o “reducción”. La “reducción” puede realizarse de diversas maneras: a) La reducción tiene lugar en *microcontexto* cuando hay *rasgos virtúemicos comunes* entre los términos de la desviación (sea o no con selector). En estos casos la reducción será mediante uno de los modos de reducción en microcontexto: *por metasemia* y *por metonimia*. b) La reducción tiene lugar en *macrocontexto* cuando la redundancia virtúemica que posibilita la interpretación de la desviación la aporta un signo ajeno a los dos términos que la constituyen, pero que con unos de ellos (el neologismo) sí guarda alguna relación semántica. Esto sucede en los textos poéticos que denominaremos *símbolos* y *alegorías*, o en otras *construcciones léxicas innominadas*, en las que hay una desviación, pero nos son reducibles ni por metonimia ni por metasemia.

En cuanto a la reducción en microcontexto, una desviación con superposición e imagen es *reducible por combinación* (o metonimia) cuando los términos de la superposición y el selector pueden combinarse en una o más expresiones acordes con los usos de la lengua:

+(humano)
 “los ojos pasean” > “El {hombre} de los ojos pasea” (*sinécdoque*)

Una desviación con superposición e imagen puede también motivarse, respecto de los usos lingüísticos preexistentes mediante otro modo de reducción: *por metasemia o cambio de significado*. Es lo que denominaremos *metáfora*, tomada en su sentido tradicional, pero ampliada además en su ámbito hasta abarcar los símiles o comparaciones y las “imágenes” tradicionales. En este tipo de desviaciones semánticas o *metáforas* intervienen tres términos: dos denotativamente expresados, -el término no *metasémico* (base de la imagen), el término *metasémico* (el *superpuesto*) - y un término sólo expresado connotativamente y que permite la interpretación: el término *reducido*. En la reducción *metasémica*, el término reducido contendrá los *rasgos semánticos redundantes* resultantes de la neutralización del contenido semántico de los dos elementos de la imagen: base y superpuesto. En la interpretación (reducción) el término *metasémico* (superpuesto) será substituido (mentalmente) por el término reducido (connotado).

+(corpóreo)
 “sólo con desearlo se segrega esperanza” > { se tiene } esperanza
 (*metasémico*) (*no metasémico*) (*reducido*)

En la reducción de esta desviación desaparecen semas de la definición de “segregar” (rezumar, separar algo corpóreo). Se mantiene el archisema de “surgir”, “producir”

<tigres>
 “los hombres son tigres” > los hombres son {agresivos}

En la reducción de esta desviación se neutraliza el clasema (animal) y se mantiene el archisema de (fiero)

desviaciones semánticas, y en consecuencia creación de imágenes. También hay que aclarar, no obstante, que no todos los poemas las contienen, sobre todo los de *Sola en la sala* o *Historia de Gloria*.

De todas las desviaciones semánticas, las más importantes en los libros de Gloria Fuertes son las reducibles por metasemia, y entre éstas, las que denominamos *metáforas* o *desviaciones reducibles por metasemia*.

Las *metonimias* son muy poco significativas; incluso en algunos libros prácticamente inexistentes. Cuando existen, se deben algunas veces a que un término relativo a las partes del cuerpo (ojos, mano, piel, iris) ocupa en el texto el lugar que correspondería al ser humano que lo posee:

“Los ojos mudos de los hombres pasan.”

Otras veces hay una relación de continente a contenido:

“Soy tierra castellana”.

Las *hipálages* tampoco son abundantes, aunque las hay:

-“La niebla vive en nuestros brazos.”

-“En mi piel hay un fantasma”.

Normalmente, los términos implicados son un ser humano y alguna de sus partes corpóreas (con mayor frecuencia los humanos son Gloria Fuertes o su interlocutor). Por otra parte podemos decir que la *sinécdoque*, variedad sustancial de la metonimia, es prácticamente imperceptible.

Las metáforas: Con imagen “in absentia” y con imagen “in praesentia”.

Hemos definido las imágenes como identificaciones (por superposición virtual) de términos inidentificables según los usos de la lengua. Como también hemos dicho, las imágenes que tienen lugar en los textos poéticos se forman normalmente a raíz de la concatenación de términos que no siguen las leyes de la combinatoria semántica aceptada por los usos de la lengua, que constituyen desviaciones semánticas.

De todas las desviaciones semánticas, las más importantes en la poesía de nuestra autora son aquellas que se interpretan cambiando el significado de uno de los términos de la desviación (el selector): son *las desviaciones con reducción -o interpretación- por metasemia*. Es decir, las desviaciones más

frecuentes son las que podemos denominar, en un sentido más amplio que el tradicional, metáforas.

Las *metáforas* tienen una variedad formal muy amplia en cada uno de los libros de Gloria Fuertes. Son tan abundantes las constituidas con imagen “in praesentia” (las denominadas por Dámaso Alonso *imágenes*), como las que conllevan imagen “in absentia” (*metáforas* en sentido estricto y tradicional). De las metáforas constituidas con *imagen “in absentia”* las más representadas son aquellas cuyos términos concatenados son *verbo + sustantivo (o elemento en función sustantiva)*, de manera que el verbo (que es el selector y término metasémico) es el que tiene que cambiar el significado en la interpretación:

- +(humano)
- “la luna poco a poco va quedándose muerta” > la luna poco a poco va {desapareciendo}.

- +(reflexivo)
- “le fuimos suicidando poco a poco” > le fuimos {matando} poco a poco.

- +<naipes>
- “El miedo y la esperanza se barajan” > el miedo y la esperanza se {mezclan}.

- +(discurso verbal)
- “Aunque conozco a mucha gente, me sé muy poca” > /.../ { conozco en profundidad} a muy poca.

Aquellas en las que los términos concatenados en contra de los usos de la lengua son *adjetivo (elemento en función adjetiva) + sustantivo* son mucho menos frecuentes:

- +(humano)
- “labio viudo de ti” > labio {sin} ti.

- + (humano)
- “beso que sigue vivo y está hecho un hombre” > beso {que continúa presente, aún más intenso}

- + (corpóreo)
- “el amor está amargo” > el amor {resulta desagradable}.

Y aún son más infrecuentes aquellas en que interviene un *adverbio*:

- +(corpóreo)
- “El amor se salva hacia arriba” > el amor salva {porque “eleva”, mejora a la persona}.

- + (corpóreo)

-“que belleza tenía por el borde del beso aquél> qué belleza tenía {al final} del beso aquél.

Por otra parte deben destacarse las metáforas, también con imagen “in absentia” pero constituidas sin selector, por concatenación de *substantivos* mediante algún tipo de relación sintáctica subordinante. Estas metáforas sin selector, o con “selector” sustantivo (en el caso de un sustantivo muy especializado, de combinatoria semántica muy restringida) son más bien escasas, pero las hemos encontrado en mayor o menor cantidad en la obra de Gloria Fuertes:

+ (enfermedad)
-“síntoma de corazón” > {efecto} del corazón, {amor}.

+ <flores>
-“os envió un ramito de rosquillas” > os envió {unas cuantas} rosquillas.

Las *metáforas* con imagen “in praesentia” son también importantes en la poesía de esta autora, y están presentes en sus páginas desde el primer libro. Son importantes porque presentan particularidades en su interpretación, a pesar de que esta sea siempre metasémica.

En estas desviaciones, una buena parte de las metáforas con imagen “in praesentia” de estos libros son reducibles en microcontexto. La relación sintáctica que predomina entre los *sustantivos* identificados que constituyen la desviación es la *atribución*, con el *nexo* del verbo *ser*:

<ángel> <loba>
“yo quisiera ser ángel y (yo) soy loba” > “yo quisiera ser {buena} y soy {agresiva}”

En ocasiones el nexo es otro *verbo copulativo*, o bien hay *elisión del nexo*:

<culebra>
“y el llanto se convirtió en culebra” > “y el llanto {se hizo doloroso}”

La preposición *de* también realiza la función de *nexo* identificador en no pocas ocasiones:

<firmamento>
“en el firmamento de tu pecho...” > “en el {hermoso espacio} de tu pecho”

Metáforas de desarrollo alegórico, o reducibles en macrocontexto.

En la obra de Gloria Fuertes, buena parte de las metáforas con imagen “in praesentia” son interpretables “en macrocontexto”, es decir, forman parte de

metáforas de “desarrollo alegórico”¹⁹⁵. Este tipo de metáforas son cuantitativa y cualitativamente importantes en la poesía de nuestra autora:

<bisagras>

-“Oxidadas tengo las bisagras de mis ojos
de tanto llanto llano” > “Tengo los ojos {estropeados} de tanto llanto llano.”

-“No seas gusano

<morera>

en la morera de mi alegría que te di” > “No {acabes } con mi alegría”

En muchos casos, la metáfora de desarrollo alegórico, en lugar de abarcar sólo dos desviaciones se extiende a lo largo de varios versos, o incluso a lo largo de toda la composición:

<dragón>

-“Huí de la boca del dragón de la felicidad
porque me apretaban demasiado sus dientes > {Renuncié} a la felicidad
porque {me privaba de libertad}

<árbol>

-“En el árbol de mi pecho
hay un pájaro encantado.
Cuando te veo se asusta,
aletea, lanza saltos.
En el árbol de mi pecho
hay pájaro encarnado.
Cuando te veo se asusta
eres un espantapájaros!” > “Mi {corazón} (metáfora lexicalizada) {se inquieta}

¹⁹⁵ Podemos encontrar, en muchos poemas, desviaciones con imagen “in praesentia” que son estrictamente ininterpretables (p. ej.: “este vestido de verdad”) pero que están motivadas porque se apoyan en un elemento del macrocontexto (“me tejí”) que es a la vez término metasémico de otra desviación (con imagen “in absentia”) interpretable por metasemia:

< vestido>

“tejí verdad “

De manera que:

+<vestido>

“Me tejí este vestido de verdad” = “Me tejí de verdad” > “Me {protegí con la } verdad”

En “verdad” coincide el término no metasémico de dos desviaciones. Como puede verse, el superpuesto “vestido” no es otra cosa que un lexema denotativo que entra a incrementar el superpuesto de una imagen “in absentia” que la desviación interpretable comporta. Se forma así una *construcción de tipo alegórico*, que sólo comporta una metáfora propiamente dicha. La alegoría puede alcanzar a todo un poema o tener una extensión restringida, como en el caso del verso analizado aquí.

Por otra parte, tal como Bousoño señala (*La poesía de Vicente Aleixandre*, Madrid, Gredos, 1.956, pág. 117), en la *alegoría* hay una correspondencia miembro a miembro entre los elementos metafóricos y los de la realidad, para nosotros correlación entre términos metasémicos y términos reducidos. Efectivamente hay una correspondencia entre los términos metasémicos de todas las imágenes que intervienen en la alegoría y los de la reducción; se trata de términos indispensables para la reducción.

cuando te ve. Eres {inquietante}”

-SOBRE EL AMOR (como siempre) LA ESCALERA

< vida >

La vida es una escalera
a todos nos abandonan al nacer
en un descansillo.
Traemos incorporado nuestro destino,
Somos libres para subir o bajar.
Vivir es ascender o descender.
Escogemos los amigos entre los que van a nuestro lado,
(nos vayan o no nos vayan).
A veces tropezamos en los frecuentes descansillos
Con alguien que nos seduce o seducimos;
Y nace la pareja,
Ya no estamos solos,
Tenemos cuatro manos,
encajan las miradas.
El diálogo se inicia,
-la comedia o el drama-
-Yo subía, sube.
-Yo bajaba, baja.
/.../
Lo erótico potente
se gasta y te desgasta.
El frívolo subía,
el ético bajaba,
(una mala pasada)
y este tal desconcierto
no producía nada,
.....
¡Ay, cuando te enamores
en la escalera larga,
observa en el amado
o descubre en la amada,
de dónde viene,
a dónde iba
la huella de su pisada!

(*Historia de Gloria*, pág. 210-211)

En otras ocasiones, hay desviaciones reducibles por metasemia en macrocontexto, en donde el término reducido lo encontramos denotativamente expresado en el texto:

< a los dos días de edad >

-“Gloria Fuertes nació en Madrid
a los dos días de edad

PUES FUE MUY LABORIASO EL PARTO DE MI MADRE” > Gloria Fuertes
nació en Madrid {tras un
parto muy laborioso }.

(Término reducido: “pues fue muy laborioso el parto de mi madre”)

-“Para mí Dios NO ES PROBLEMA
<paisaje sin niebla >

Dios para mí es un paisaje sin niebla." > Para mí Dios {no es problema}

(Término reducido: "no es problema")

Similares a este tipo de imágenes encontramos también desviaciones con imagen constituida por el procedimiento de la comparación, en la que lo que está denotativamente expresado en el contexto es el porqué de la comparación y la desviación, el término conveniente a los dos miembros de la misma –contexto común- y que la justifica. En estos casos no hay metáfora porque no hay en la reducción ningún término que cambie de significado:

<pozos>

"Veo que estos poemas me van saliendo
como los pozos de pueblo.
SENCILLOS, CLAROS
DENTRO DE SU PROFUNDIDAD"

(Contexto común motivador de la imagen con comparación: "sencillos, claros dentro de su profundidad")

Las metáforas e imágenes en que el contexto presenta la reducción o la motivación de la desviación son más numerosos en los últimos libros de Gloria Fuertes. Parece como si, a la par que su verso y su poema se hace más breve, la autora quisiera facilitarnos también la tarea interpretativa de sus metáforas e imágenes, ayudándonos en su "reducción" o justificando sus comparaciones.

Símbolos monosémicos y símbolos disémicos.

Por otra parte, también tienen una representación notoria los símbolos¹⁹⁶ en sus diversas variantes.

¹⁹⁶ El término *símbolo* es utilizado en disciplinas muy diversas (matemática, semiótica, lógica, semántica...) Aquí nos referiremos al *símbolo* como determinada clase de metáfora, prescindiendo incluso del significado de símbolo como *metáfora* fosilizada, o de uso reiterado en la obra de un autor, época...

Entendemos el símbolo como una metáfora con desarrollo no alegórico. Como señala Bousoño (1.976, vol. 1, pág. 206), junto con J. Baruzi y D. Alonso, el *símbolo* -que también entiende como una metáfora- se desarrolla en una serie de elementos léxicos en el plano B (el metafórico, el *metasémico*) que no tienen correspondencia alguna directa con el plano A (el de la realidad, el *reducido*), es decir, hay una serie de elementos léxicos en el poema refuerzan el sentido de la metáfora existente, pero que no pueden interpretarse directamente uno a uno.

Así, en el caso

+<animal cadáver>

"¡Y no prohíben comer hombres asados!" > " Y no permiten {maltratar, matar} hombres"

vemos que un elemento léxico del macrocontexto, *asados*, entra en conexión con el superpuesto <animal cadáver> para reforzar su significado, pero con la característica de no

Un libro especialmente rico en símbolos es *Aconsejo beber hilo*, quizá por el carácter irracional de muchos de sus poemas (y aquí damos la razón a Bousoño cuando dice que lo que caracteriza al *símbolo monosémico* es la irracionalidad). Sin embargo, y en contraste, los últimos libros de la autora, como *Sola en la sala*, *Historia de Gloria o Mujer de verso en pecho*, apenas los contienen; quizá porque esta poesía ha sufrido un proceso de depuración y es cada vez más directa, más clara y más inteligible (aunque en términos generales siempre lo haya sido).

Los símbolos que hemos encontrado son los *símbolos simples*, los *monosémicos continuados* y los *disémicos*.

Los *símbolos simples* están representados en toda la obra literaria, con excepción de los últimos libros. Vemos en ellos que las metáforas están reforzadas en su sentido por algún elemento léxico que no es “reducible” o interpretable directamente:

+ (animal)
 -“Mientras lo fácil se ahoga en la tinaja” > “Mientras lo fácil {deja de existir, desaparece}”

+ <madeja>
 -“Mientras devano la tristeza para hacer un gorro al diablo” > “Mientras {intento dejar de estar} triste.”

+ (corpóreo)
 -“El silencio se esconde en la repisa” > “{Deja de haber} silencio.”

<rosa>

tener ninguna correspondencia en la reducción, lo que sí sucede en la metáfora de desarrollo alegórico. El símbolo es *simple* cuando sólo la metáfora sólo se refuerza mediante un elemento léxico no reducible; es *monosémico continuo* cuando los elementos no reducibles se extienden por varios versos o por todo el poema: (*Los pájaros anidan en mis brazos, / en mis hombros, detrás de mis rodillas / entre los senos tengo codornices / los pájaros creen que soy árbol. / Una fuente creen que soy los cisnes / bajan y beben todos <nada> cuando hablo /.../ y los hombres se creen que (yo) soy nada*)

Estos símbolos son *monosémicos* (sólo *significan* la metáfora a la que *refuerzan* –en este caso portadora de ironía, porque refuerza lo contrario: no es “nada”, es “mucho”).

En los *símbolos disémicos* (“quiero ser quitadolores, Santa Ladrona de penas /ser misionera en el barrio/ ser monja en las tabernas /.../hacer circo en los conflictos /curar llagas en las celdas/.../” en principio todos los signos del texto conservan su contenido habitual, constituyendo una isotopía denotativa fundamental, el sentido directo del texto. Pero estos signos entran en identidad (parcial) de semejanza, de contigüidad etc.(para convertirse en expresión connotativa de otro contenido que –frecuentemente- está denotativamente expresado en el texto (*quiero ser quitadolores= quiero quitar dolores*). Se da una *paráfrasis*. En el *símbolo disémico* hay *imagen* porque los rasgos connotativos se superponen al lexema del signo –denotativo o intuido- que constituye el tema:

(benefactora, altruista)
 (portadora de alegría)
 (curadora)
 “(yo) quiero ser quitadolores”

-“Yo creo que la luna es una rosa que *huele por la tarde a mar*”> “Yo creo que la luna es {muy bella}

El *símbolo monosémico continuado*, más amplio en su desarrollo y en complejidad que el simple, se da en poemas que en conjunto no significan lo que denotan sino lo que connotan:

LABRADOR

+ (vegetal)

Labrador.

ya eres más de la tierra que del pueblo.
Cuando pasas, tu espalda *huele a campo*.
Ya barruntas la lluvia *y te esponjas,*
ya eres casi de barro.
De tanto arar, *ya tienes dos raíces*
debajo de tus pies heridos y anchos.
Madrugas, labrador, *y dejas tierra*
de huella sobre el sitio de tu cama,
a tu mujer le duele la cintura
por la tierra que dejas derramada.
Labrador, tienes tierra en los oídos,
entre las uñas, tierra, en las entrañas;
labrador, *tienes chepa bajo el hombro*
y es tierra acumulada,
te vas hacia la tierra siendo tierra
los terrones te tiran de la barba.
Ya no quiere que siembres más semillas,
que quiere *que te siembres* y te vayas,
que el hijo te releve la tarea;
ya estás *mimetizado con la parva,*
estás hecho y polvo con el polvo
de la trilla y de la tralla.
Te has ganado la tierra con la tierra,
No quiere verte viejo en la labranza,
te abre los brazos bella por el surco
échate en ella, labrador, descansa.

(*Todo asusta, O.I. pág. 132*)

> “Labrador { has trabajado tanto y tan duramente
en la tierra que has perdido tu identidad como hombre}. Descansa”

Los *símbolos continuados* se dan en poemas de significación imprecisa, variable según quien sea el lector. Muchos de los poemas que los contienen han de interpretarse globalmente. Puede haber un núcleo semántico fundamental capaz de conferir unidad al resto de elementos léxicos (contexto). En virtud de la desviación, este lexema-temático se ve convertido en expresión vaciada de su contenido usual y necesita que se le asigne un nuevo contenido a partir de la redundancia semántica del contexto. Así, la significación final de ese lexema-temático será, en realidad, una significación connotada por un gran número de signos del contexto.

Gloria Fuertes expresa en los símbolos continuos mayoritariamente sus angustias, temores, sufrimientos inconcretos, sus sentimientos :

CIRIO SIN MUERTO

Es una luz sin hojas como cirio sin muerto.
Es un volar palomas sobre los proyectiles,
es una verdadera revolución sin sangre,
es un no dormir nada ni vivir boca abajo.
Es como si tuviéramos un planeta en el pecho
igual que si el zapato se llenase de vidrios,
así como si un ser se nos apareciera
y moviese los labios y no dijera nada.
Yo creo que esto es algo parecido a la pena.
Yo creo que es la garra que se viste de raso
hay algo en el ambiente que me crispa los cisnes.
Y se mueren las ranas en mi pozo salobre.
Mientras tanto, Pepita se mete en un convento,
y el punzón va buscando la vena del novio.

+ (no humano)

No estoy algo tranquila, (yo) estoy casi selvática,
los muebles se estremecen y crujen pavorosos,
me muero y me despeino y no consigo trigo,
tan sólo esta saliente joroba sin misterio.
Ha entrado una polilla y busca mis papeles.
Me voy a hacer amiga del portero esta noche,
él sabe que me escriben y no me lee las cartas;
quisiera ir al estanque a ver qué pasa al grifo,
es mejor que me esconda bajo la manta gruesa
y me quede dormida por si ahora estoy soñando.

(*Aconsejo beber hilo, O.I. pág. 101*) > ""(yo) {estoy demente, he perdido mi identidad, estoy desesperada, es el caos...ESTOY ANGUSTIADA} Es mejor que..."

Los ejes connotativos de este poema son "ausencia de lo esencial, falsedad, dolor, desasiego, amenaza de destrucción" y pueden definir un estado de ánimo de angustia que en un momento determinado siente la autora.

Algunas veces la "reducción" global la expresa la autora denotativamente en el macrotexto. Pero también encontramos *símbolos* "cerrados", de más difícil interpretación:

HAY UN DOLOR COLGANDO

+ (corpóreo)

Hay un dolor colgando en el techo de mi alcoba,
hay un guante sin mano y un revólver dispuesto,
hay una exactitud en la aguja del pino
y en el icono viejo llora la Virgen Madre.
Todo esto sucede porque estamos cansados.
La vida no nos gusta y seguimos inertes,
a lo mejor venimos para ser algo raro,
y a lo peor nos vamos sin haber hecho nada.
Vienen los gatos flacos con lujurias en la boca
cantando eso que cantan a los pies de la luna,
y salen los espíritus debajo de la cama
cuando nacen los naipes en las manos del fauno.

(*Aconsejo beber hilo, O.I., pág. 75*) > "lo peor del ser humano"

aparece, impide la satisfacción con uno mismo, conlleva} dolor,
{insatisfacción, angustia} Eso sucede porque estamos cansados etc...”

En este poema encontramos, en los versos centrales (5-8), una explicación sobre por qué suceden determinadas cosas, pero sin hacer referencia a cuáles son las cosas que pasan. Gracias a las redundancias connotativas de los primeros versos (dolor presente, ausencia importante, el dolor del bueno) interpretamos inquietud, angustia...Y en los últimos versos, por contigüidad semántica de expresiones como “gatos flacos”, “lujurias en la boca” “naipes” o “manos del fauno” (por los contextos en que estas expresiones se han usado con frecuencia) podemos connotar “bajos instintos”, “presencia de lo soez”...

En los símbolos continuos se concentra gran parte de la poesía surrealista de la primera producción poética de Gloria Fuertes, y como ya dijimos más arriba, tanto estos símbolos como los simples sufren una importante disminución proporcional al final de su obra.

Por otra parte, los *símbolos disémicos* no pierden posiciones, son constantes a lo largo de toda la producción literaria de nuestra autora. En todos los libros se observa la presencia de poemas cuyos términos, además de poseer su propio valor denotativo, connotan otro término expresado en el contexto. Este tipo de símbolos suele ser de tipo enumerativo, de manera que una idea, sensación etc. se reitera en el texto con términos que expresan conceptos distintos, pero que connotan, además, la idea que constituye el tema del poema:

NO VALE GRITAR

Hay días en que el camino se hace difícil,
se estrecha por el camino de los precipicios
y si llegas al valle te sueltan los toros.
Si estás en casa,
se te cae el techo encima y el alma a los pies.

No vale gritar.
Aquí no hay quien te eche una mano,
y si te descuidas te hacen leña.
No desmayes en el dolor,
que te pisarán al pasar.
Aviva los sentidos,
agudiza la vista,
porque estás rodeado de cazadores.
Quieren cazar el “puesto” que tienes,
el amor o tan sólo la paz.
*Amigo, ponte en guardia,
que esto de vivir es peligroso,
que puede venir alguien a pegarte,
si te dejas...
eres un elegido,
¡a ti no se te pueden dar consejos!*

(*Todo asusta, O.I.* pág. 131) > “ Amigo, ponte en guardia que esto de vivir es peligroso”

En este poema vemos que las relaciones semánticas que se establecen entre las palabras conforman una red de connotaciones: “donde está el hombre” (lugares: camino, valle, casa) “hay cosas que comportan peligro” (precipicios, toro, techo que cae) “está alerta que te harán daño” (te hacen leña, te pisarán, pegarte) “no pierdas el control de la situación” (aviva, agudiza, ponte en guardia) que lo son a lo vez de unos signos DENOTATIVAMENTE EXPRESADOS EN EL TEXTO y que constituyen el tema del mismo: “*Amigo, ponte en guardia que esto de vivir es peligroso*”.

Este tipo de poemas es característico de la poesía de Gloria Fuertes.

En este apartado hemos querido señalar que el lenguaje poético de Gloria Fuertes también contiene imágenes, en desviaciones semánticas de diversa complejidad, aunque otros aspectos más “chocantes” o más evidentes de su lenguaje poético hayan provocado su desconocimiento o la desconsideración de la crítica.

5.3.- El dominio de la expresividad y el ritmo poético.

Sin metro, sin estrofas tradicionales y sin acentuaciones, Gloria Fuertes, a lo largo de su producción poética, marca con maestría el ritmo y la armonía indispensables en toda obra de poesía. La reiteración, como es obvio, está en la base de este ritmo y es además un rasgo constante en la obra de esta poeta, por lo que es ineludible a la hora de una descripción de su poesía.

La reiteración es más perceptible en el plano de la expresión, pero también tiene relevancia en el plano del contenido.

Reiteraciones en el plano de la expresión. Paronomasias y repeticiones de palabras y estructuras.

En el plano de la expresión tienen lugar reiteraciones en todas las medidas de segmentos fónicos.

Las *aliteraciones* son escasas –son escasas las que realmente constituyen reiteración de un sonido con una densidad atípica-; por lo demás, las reiteraciones de sonidos son inevitables en el lenguaje ordinario. Hemos observado tanto reiteraciones de consonantes (*todo tu hacer me tiene pensativo/ pensádo~~te~~ me paso el llanto entero*) como de vocales (*compro cosas que no como*), o en ocasiones reiteración de varios sonidos en forma desordenada en un mismo texto (*Que me llamen lo que quieran / que a mi no me importa nada / mientras que a mi no me llamen/ la finada.*)

No obstante, con frecuencia las aliteraciones no se encuentran solas, sino que coexisten en un texto con otros tipos de repeticiones fónicas.

Resulta curioso en *Historia de Gloria* encontrar algunos poemas basados exclusivamente en la aliteración; poemas en que a veces se reitera un fonema en cada uno de sus signos:

POEMA DE LA EÑE

Todo tiene eñe en España.
¡hasta España!
Eñe de coño o cigüeña que nos trae,
eñe la cizaña o la guadaña que nos lleva,
eñe la niña que nos enfría,
eñe la leña que nos calienta.
Eñe la caña con que pescamos,
eñe el paño que nos calienta,
eñe el moño que aún baila jota,
eñe la maña que maña ostenta,
eñe la uña que nos araña,
eñe extremeña.
Eñe de caño de fuente,
eñe de cuña que injerta,
eñe de añicos,
eñe de mierda,
o eñe de niño, que somos todos
los que aún latimos por un poema.
(*Historia de Gloria*, pág. 115)

La reina de las figuras basadas en la reiteración de sonidos en la obra de Gloria Fuertes es la *paronomasia*.

En efecto, las paronomasias son abundantísimas, y quizá aún más en *Historia de Gloria*, donde encontramos reiteraciones de segmentos breves, de segmentos amplios e incluso un poema donde inventa títulos para futuros libros basados en paronomasias.

La presencia de esta figura en la poesía de Gloria Fuertes ha sido notada por los críticos que han analizado la creación poética de esta autora. Tanto Emilio Miró como J. L. Cano o Ynduráin citan la paronomasia como recurso expresivo importante en la obra de esta autora.

Por nuestra parte, considerando la paronomasia como la figura que surge de la repetición, en al menos dos de los componentes del texto, de dos o más fonemas agrupados en idéntico orden sucesivo (*cris*tales de tu ausencia *acri*billan mi voz); y a partir, pues, de esta definición, hemos considerado como clases especiales de paronomasia aquellas figuras que la retórica tradicional ha denominado

polípote:

-“Lucha chica lucha como yo lucho”
(*Ni tiro ni veneno ni navaja*, O.I. pág. 162)

derivación:

-“la esperanza me desespera,
desesperada espero todavía”
(*Ni tiro, ni veneno, ni navaja*, O.I. pág. 146)

-“Repasa el pasado
recuerda el recuerdo”

(*Sola en la sala, O.I. pág. 359*)

similicadencia:

-“trepando, limpiando, arañando”

(*Antología y poemas de suburbio, O.I. pág. 45*)

-“inanimados, incuerpables, invisibles”

(*Ni tiro, ni veneno, ni navaja, O.I., pág. 150*)

así como las *paronomasias con alternancia:*

-“un mendigo que pide de pie”

(*Antología y poemas de suburbio, O.I. pág. 45*)

-“se dan casos, aunque nunca se dan casas”

(*Todo asusta, O.I. pág. 137*)

-“Yo,
remera de barcas
ramera de hombres
romera de almas
rimera de versos”

(*Poeta de Guardia, O.I. pág. 223*)

Todas estas variantes paronomásicas coexisten en la totalidad de los libros de Gloria Fuertes; pero las que podemos señalar como más relevantes son las *derivaciones*, muy abundantes, así como las *paronomasias con alternancia*, también numerosísimas.

Con lo que llevamos dicho de la *paronomasia* podemos concluir con José Luis Cano que “son tan abundantes en toda su obra –de Gloria Fuertes- que no se concibe sin ese viejo rasgo”.¹⁹⁷

En cuanto a la *rima*, que es la paronomasia situada al final de varios versos, hemos podido detectar que la rima asonante persiste en compañía del verso libre. Además, podemos generalizar también que esta rima puede establecerse de diversas formas en cada libro. En los casos más frecuentes, sin seguir ningún esquema a lo largo del poema, riman más o menos versos con solo una rima o bien en combinación con otras rimas:

PAISAJE INTERIOR

Como loca feliz y casi sola, (o-o, ó-a)

voy de merienda al campo, (é-a, á-o)

con tortila de espinas y hojarasca (í-a, í-a, á-a)

y una bota de vino; mientras tanto (ó-a, é-a, á-o)

saco una flauta del morral y toco (á-o, á-a, o-á, ó-o)

una canción muy verde de esperanza, (é-e, é-e, á-a)

veo tórtolas amarse como tórtolos, (ó-a, ó-o)

¹⁹⁷ J. L. Cano (1.980): "Gloria Fuertes: 'Historia de Gloria'" *Ínsula*, nº 406, pág. 8.

cruza el río una garza (ú-a, á-a)
y por mi pensamiento cruza (ú-a)
un 'a mi qué' sin alas. (á-a)
(*Cómo atar los bigotes al tigre, O.I, pág. 275*)

En otras ocasiones una rima alterna marca todo el poema; otras veces se establece la rima a base de pareados, e incluso encontramos también poemas monorrimos.

Por otro lado, la rima consonante, si bien es totalmente esporádica y poco significativa en los primeros libros, es cierto que nunca deja de estar presente, abarcando pocos versos normalmente, pero a veces marcando el ritmo de todo el poema. En los últimos libros contabilizamos más poemas que la contienen, si bien son poemas cortos, y en ocasiones combinan la rima consonante con la repetición de palabras al final de varios versos:

ESTOY VIVA POR TI
Para paladear lo que pasó,
que no se escapara nada,
quedé callada.
Para que no se escapara
el beso que me daba
pasé la lengua por mi boca,
para lamer la huella de su caricia loca.
¡ Vaya faena! ¡Estoy pasmada!
De pronto vuelvo a estar enamorada.
No estoy loca por ti.
Estoy viva por ti.
(*Pecábamos como ángeles, pág. 35*)

Las repeticiones de palabras deben ser también tenidas en cuenta a la hora de realizar la visión completa de la poesía de nuestra autora:

CARTA EXPLICATORIA DE GLORIA
/.../
Me pagan y escribo,
me pagan y escribo,
me dejan de mirar y escribo,
veo la persona que más quiero con otra y escribo,
hago reír y escribo.
De pronto me quiere alguien y escribo.
Me viene la indiferencia y escribo.
No me escriben y escribo.
Parece que me voy a morir y escribo.
(*Sola en la sala, O.I. pág. 294*)

Además de las repeticiones de una palabra al final de varios versos, hay *anáforas* de alcance más o menos amplio:

COMO SIEMPRE

Estoy como siempre,

como entonces,

como antes,

como después estuve, estoy

(y va de verbos),

amé, amo, amaré,

ayer, hoy y mañana

¡Como nunca!

(Ahora recuerdo la oración de mi colegio:

“Gloria, Gloria,

por los siglos de los siglos...”

(*Pecábamos como ángeles*, pág. 62)

También encontramos *repeticiones diseminadas* de una palabra o de toda una frase, o de un verso:

-NO DOY AL CÉSAR LO QUE ES DEL CÉSAR

No doy al César lo que es del César

porque no tengo nada del César.

(*Historia de Gloria*, pág. 22)

-EL CIPRÉS DEL CEMENTERIO

Yo no soy triste,

es que estoy en un sitio

que nadie viene con sonrisas.

Yo no soy triste,

es que todo el que viene aquí

parece como si le faltara algo.

Yo no soy triste

Y si no que lo digan los pájaros,

a ver,

¿qué tienen los otros árboles que no tenga yo?

Yo no soy triste

lo que pasa es que todos me miran con tristeza.

(*Poeta de guardia, O.I.* pág. 202)

Todas estas formas de repetición se simultanean entre sí y con las paronomasias y aliteraciones, habiendo con frecuencia en cada poema varias formas de reiteración en el plano de la expresión.

Los *paralelismos* son asimismo muy representativos de la poesía que hemos analizado; son muy frecuentes y de gran valor en el establecimiento del ritmo del poema. Se dan tanto en poemas extensos como en poemas breves y son especialmente significativos a partir de *Sola en la sala*:

-NO SABEMOS QUÉ HACER

A veces el poeta

no sabe si coger la hoja de acero,

sacar la punta a su lápiz y hacerse un verso

o sacarse una vena

y hacerse un muerto”
(*Aconsejo beber hilo, O.I. pág. 82*)

-CUANDO EL ALMA Y EL CUERPO SE LLEVAN A MATAR

La alegría de mi alma
no debió gustar a mi cuerpo
que empezó a dolerme
y tuve que interrumpir las miradas.
Así como otras veces
la alegría de mi cuerpo
no debió parecerle bien a mi ánima,
ya que al volver a casa
me puse malísima
de tristeza.

(*Historia de Gloria, pág. 308*)

-POÉTICA

En los poemas
tengo que hacer o sentir lo que siento,
que veáis lo que veo,
que oigáis lo que oigo,
que améis lo que amo.
Soy fuerte, lo sabéis,
Pero a veces me resquebrajo
Y me salen los versos
furiosos y acojonados.

(*Mujer de verso en pecho, pág. 79*)

Por otra parte, las *concatenaciones* y las *reduplicaciones* tienen una menguada representación en cada uno de los libros analizados.

En otro orden de cosas, hemos podido notar que el lenguaje de Gloria Fuertes es enumerativo. De la misma forma que reitera fonemas, palabras enteras o estructuras, reitera oraciones, clases de palabras o sintagmas en sus poemas enumerativos. Estas enumeraciones son a veces caóticas, de manera que en todos los libros siempre hay algún poema cuya razón de ser está en el caos de la enumeración que o forma. Podemos notar, no obstante, que las enumeraciones de los primeros libros son más extensas y más caóticas que las de los últimos libros de nuestra autora:

-PUESTO EN EL RASTRO

Hornillos eléctricos brocados bombillas
discos de Beethoven sifones de selt
tengo lamparitas de todos los precios,
ropa usada vendo en buen uso ropa
trajes de torero objetos de nácar,
miniaturas pieles libros y abanicos.
Braseros, navajas, morteros, pinturas.
Piensos para pájaros, huevos de avestruz.
Incunables tengo gusanos de seda
hay cunas de niño y gafas de sol.
Esta bicicleta aunque está oxidada es de buena marca.
Muchas tijeritas, cintas bastidor
/.../

(*Antología y poemas de suburbio, pág. 66*)

TODO ASUSTA

/.../

asusta lo completo, lo posible
la demasiada luz, la cobardía,
la gente que se casa, la tormenta,
los aires que se forman y la lluvia.
Los ruidos que en la noche nadie hace
-la silla vacía siempre cruje-,
asusta la maldad y la alegría,
el dolor, la serpiente, el mar, el libro,
asusta ser feliz, asusta el fuego,
sobrecoge la paz, se teme algo,
asusta todo trigo, todo pobre,
lo mejor no sentarse en una silla.

(*Todo asusta, O.I.* pág. 119)

En este lugar en que hablamos del ritmo, nos falta expresar qué es lo que hemos visto en nuestro estudio en lo que a verso y estrofa se refiere. Ciertamente la poesía de Gloria Fuertes no se caracteriza por utilizar estrofas clásicas. La longitud del verso, como la longitud del poema (así como la rima, según vimos) no están nunca sujetas a normas. Sin embargo, hemos podido observar una constante a lo largo de todas las obras: la existencia de versos de tipo quebrado en gran parte de los poemas, es decir, la irregularidad métrica remarcada, el contraste acusado de número de sílabas entre los diferentes versos de un poema.

Todas las demás observaciones que hemos hecho en este campo están sujetas a variación. La medida del verso -como hemos dicho variable- sufre una disminución perceptible, en general, a lo largo de toda la obra realizada, al igual que el número de versos por poema.

Así, si en *Antología y poemas de suburbio* más de las dos terceras partes del libro lo constituyen poemas entre 10 y 20 versos, y casi una tercera parte son poemas que oscilan entre 30 y 50; en *Sola en la sala* y en *Historia de Gloria* los términos se invierten, de manera que concretamente en *Historia de Gloria*, las dos terceras partes de los poemas que lo integran no constan de más de 10 versos, y el resto se reparte entre los que tienen de 10 a 15 versos y los que tienen más de 15 versos. En *Mujer de verso en pecho* la mitad de los poemas tiene menos diez versos, una tercera parte entre 10 y 15 y el resto son poemas de hasta treinta versos.

Las reiteraciones en el plano del contenido.

Hasta aquí hemos visto cómo las isotopías de la expresión contribuyen conjuntamente y de una forma directa a la creación del ritmo y la expresividad del poema.

También en el plano del contenido se producen relaciones semánticas diversas que contribuyen quizá de una forma más velada, al mismo fin. Por nuestra parte, hemos encontrado en todos los libros analizados relaciones

de identidad lexemática, relaciones de semejanza y relaciones de contigüidad.

Las relaciones de identidad son escasas. Las de contigüidad son normales en los usos de la lengua: si se habla de un tema es obvio que muchos de los términos que se utilicen estén en contigüidad semántica; aún así, hay poemas sobre todo en *Obras incompletas* en que las relaciones de contigüidad semántica son realmente expresivas, constituyendo lo que Browne denomina *cadena metonímicas*:

NACÍ EN UNA BUHARDILLA

Nací, cuando dos mil insectos en la selva nacían,
cuando la piel el tigre se lamía lustrando,
cuando la catarata ensayaba un arpegio,
nací cuando mi madre pensaba en un muchacho.
Hermosa cacatúa de América me trajo
Mi tío el Chundarata que el pobre estaba loco.
/.../

(*Antología y poemas de suburbio, O. I. , pág. 58*)

Las relaciones de semejanza semántica tienen un valor expresivo constante y efectivo en la obra de Gloria Fuertes. Las relaciones de semejanza se presentan sobre todo en los símbolos monosémicos y disémicos, paralelismos y en general en todo tipo de poemas, siempre que interesa reiterar una idea con ligeras variantes, cambiando o sustituyendo un sema por otro:

HE SALIDO A LA VIDA PROFUNDAMENTE

He salido a la vida profundamente,
y que distinto todo de hace años.
Qué cambiado el paisaje.
Qué extraño el precipicio.
/.../
Cómo os fatiga amar, qué poco valéis...
Qué quebradizo...
Qué poco de fiar resulta el fuego
Qué poca fuerza tienen mis hermanos.
/.../

(*Poeta de guardia, O.I. pág. 193*)

5.4.- El juego verbal: antítesis, antanaclasis, dilogías, jitanjáforas.

El placer que siente Gloria Fuertes con el manejo del lenguaje, es decir, *escribiendo*, es palpable en lo que llevamos dicho hasta ahora (por algo es poeta), pero se nota de una manera especial en la utilización de determinados recursos de los que ahora hablaremos. Como dice Browne, en muchos poemas de Gloria Fuertes, las palabras se desprenden de su valor semántico inmediato para convertirse en objetos lúdicos.

En primer lugar señalaremos la profusión de *antítesis* en todos y cada uno de los libros que hemos analizado, y en especial en *Historia de Gloria*. Hay

antítesis entre toda clase de palabras: entre sustantivos (*La soledad ha sido/ mi mayor tortura/ mi mayor placer*), entre adjetivos (*No me gustan los niños buenos ni los viejos malos*), entre verbos (*Amor es lo que mata y resucita a uno*), adverbios (*Sabes de todo un poco y vas al cine / sabes de todo mucho y te suicidas*), entre diferentes miembros de una oración o entre oraciones completas (*Se bebe para olvidar una cosa/ y se olvida todo menos esa cosa*), *antítesis perfectas e imperfectas, paradojas* (*Hay muchos en el manicomio/ que lo han perdido todo/ menos la razón*).

Las relaciones antitéticas son fundamentales en la estructuración poemática de *Historia de Gloria*. Algunos poemas están basados totalmente en este tipo de relaciones:

LA VIDA ES UNA MEZCLA

La vida es una mezcla
de día noche
risa llanto
trabajo descanso
bienestar tormento.
El arte es una mezcla
de blanco negro
alegre triste
abstracto real
vulgar genial.
El amor es una mezcla
de ternura odio
libertad esclavitud
diálogo incomunicación
verdugo víctima
entrega infidelidad
placer dolor
aseveración contradicción.
¡Eso, eso! El amor no es una mezcla,
es una contradicción.

(*Historia de Gloria*, pág. 195-196)

Sin necesidad de romper con los usos de la lengua -son escasos los *oxímoron* que hemos encontrado en la obra de Gloria Fuertes, aunque alguno de ellos (la identificación vida-muerte) constituye una constante en su producción:); sin romper, pues, con los usos de la lengua, nuestra autora se las ingenia para concatenar conceptos que contienen términos antitéticos, sorprendiendo así al lector y dando eficacia al mensaje.

La importancia de las *antítesis* ha sido vista por Miró (1.973), que las nombra “violentas antítesis” en el mismo artículo que observa también la presencia de vulgarismos, paronomasias, anáforas, metáforas y enumeraciones.

Browne, por su parte, habla de inversiones. Define la *inversión* como el uso creativo de valores opuestos, de oposiciones binarias, que se muestra relacionando un elemento de un signo con otro de signo contrario, o

complementario, o simplemente de carácter contrario.¹⁹⁸ Y afirma que Gloria Fuertes tiene un “gran afán por el empleo de la inversión interior en la comunicación de su mensaje”.¹⁹⁹ También observa que con frecuencia las inversiones se dan entre dos unidades significativas de dos versos, de forma simétrica, originando *quiasmas* semánticos (*los ciegos ven / los videntes ciegan*).

Las *antanaclasis* tienen también una presencia constante en la obra que analizamos, tanto la *antanaclasis* entre dos palabras de mismo significante y lexemas distintos:

“El tranvía no llega casi nunca
y no llega tampoco el sueldo”

como entre palabras con variedades contextuales de un mismo lexema:

“Desde siempre los enamorados se cogen las manos.
Desde siempre las frutas se cogen del árbol.
Desde siempre los niños se cogen del pecho.
Desde siempre los guardias se cogen del preso.”
(*Aconsejo beber hilo*, O. I. pág. 74)

Sus variantes sintácticas *calambur* (*ahora que en una hora...*) y *retruécano* (*la guerra no se para / la guerra nos separa, hermanos*), más escatimadas, se observan, no obstante, a lo largo de toda la obra de Gloria Fuertes.

La *dilogía* tampoco pierde su lugar en el conjunto poético que analizamos; se establece sin preferencias, tanto por la presencia de una pausa métrica:

“soñé que estaba cuerda,
y vi que estaba loca,
soñé que estaba cuerda, cuerda
tendida en mi ventana.”
(*Aconsejo beber hilo*, O.I. pág. 79)

Sentido (1) cuerda: En plenas facultades mentales
Sentido (2) cuerda: Soga, cordel

como por la existencia de un contexto común:

1 Browne establece dos tipos de inversión: 1) la *inversión interior*, es decir, con los dos elementos presentes explícitamente en el propio texto (se refiere a las antítesis, paradojas...) y 2) la *inversión hipertextual*, cuando hay elementos ausentes, referidos a expectativas de textos previos. En estos casos “Gloria invierte ciertas expectativas a fin de afirmar una visión propia” (Browne, 1.997, pág. 62) Nos hemos referido a la *inversión de expectativas* más arriba en este mismo capítulo, dedicado al estudio del lenguaje poético de Gloria Fuertes, en el apartado 5.1.1: “Intertextualidad e inversión de expectativas.”

¹⁹⁹ Browne: *Ob. cit.*, pág. 68.

“(tus senos)
lacios, tristes
desnudos de miradas de ternura”
(*Historia de Gloria*, pág. 214)

Sentido (1) desnudos: descubiertos, desvestidos

Sentido (2) desnudos: privados de, sin

De las figuras que hemos presentado hasta ahora en este apartado, la *antítesis* juega con las palabras, al presentar próximos entre sí términos de significado opuesto; mientras que la *antanaclasis* y la *dilogía*, juegan con el equívoco, juegan con el lector. Pero no se acaba ahí el juego verbal de Gloria Fuertes.

Hay que señalar el hecho de que en varios libros encontramos lo que Bousoño denomina *jitanjáforas*, es decir, expresiones desviadas semánticamente o creaciones de expresión de signo, ininterpretables; pero cuya presencia se justifica en el poema por algún tipo de relación sintagmática con otros signos del poema, en este caso de tipo fonológico. En estas *jitanjáforas* se producen paronomasias en sus diversas variantes (*derivaciones, similitudencias, políptotes*) cuyo único objetivo es la reiteración fonológica expresiva en sí:

“Ristras sin ajos
así quedan los ristras
los putiartristras
los Nadasón”
(*Historia de Gloria*,. pág. 348)

Pero no sólo las *jitanjáforas* realizan esa función. A lo largo de toda la producción poética que hemos analizado se observa la presencia de poemas cuya significación no puede considerarse otra cosa que la pura broma, a veces; una fantasía, otras; o una retahíla de frases –a veces absurdas- cuya justificación está en que las palabras que la componen están en relación antitética o que constituyen paronomasia:

LA MAJA DE SOLANA
La maja de la Plaza de la Paja,
cuando el chulo se la raja,
se desgaja
 la refaja,
saca y pule
 la navaja,
corta y taja,
¡Es Pepa la desparpaja!
(*Cómo atar los bigotes del tigre*, O.I. pág. 287)

La existencia de los “juegos verbales”, de reiteraciones o de contrastes “porque sí”, porque son espectaculares, nos obligan a replantear la opinión de José Luis Cano cuando dice: “No creo que exista, en la poesía española actual, otro caso tan rotundo de poesía antirretórica”.²⁰⁰

Si entendemos por poesía “retórica” la poesía “sobrecargada” de figuras, la poesía con adornos gratuitos, no podemos aceptar sin algún reparo que la poesía de Gloria Fuertes sea antirretórica. Es antirretórica con respecto a los usos poéticos, pero en relación con sus propios recursos expresivos, nos atrevemos a afirmar que en alguna ocasión es ciertamente retórica.

En cuanto a esta última valoración, quizás podamos aportar algún dato aclaratorio: Gloria Fuertes ha afirmado en alguna ocasión que la poesía para adultos la escribe por necesidad, mientras que la poesía para niños la escribe por placer. No analizamos en este trabajo la poesía infantil de Gloria Fuertes, pero por lo que conocemos de ella podemos afirmar que en la poesía infantil el juego verbal gratuito es importante en muchos casos. Sólo que, en el ámbito de la poesía para niños, ese juego verbal no es tan innecesario como pueda parecernos, porque la psicología y la capacidad comprensiva y estética del niño es muy diferente de la del adulto.

Con todo esto queremos llegar a decir que algunos poemas (pocos), más propios de un libro infantil, se nos presentan junto a poemas de proyección adulta, de manera que surge el contraste y se comprueba la posible inadecuación.

En realidad, es cierto que algunos poemas presentes las páginas de la obra analizada en nuestro trabajo también se encuentran en poemarios para niños.

5.5.-Rebeldía.

Hablar de “antipoético “ para denominar algún aspecto en la poesía de Gloria Fuertes no tiene nada de dramático. Ella mismo se autocalifica de “antipoeta” en el poema “MINICURSI” de *Sola en la sala*.

Si repasamos los temas de su poesía vemos que, exceptuando los que se refieren a personajes extraños, objetos o a animales, todos los demás, la mayoría, son “convencionalmente” poéticos (amor, soledad, muerte, paz, Dios, la vida diaria...) Sin embargo, con frecuencia, sus poemas no lo son, no son “convencionalmente” poéticos, y llegamos a creernos lo de “antipoeta”. Este “no convencionalismo” se debe al humor, cuando lo hay; al enfoque concreto de cada poema, y al lenguaje utilizado, casi siempre.

Como Browne²⁰¹ indica, Fuertes consigue una “singularidad estética para su propio texto, el cual se distingue por seguir sus propias normas”.

²⁰⁰ J.L. Cano(1.969): "Gloria Fuertes: poeta de guardia", *Ínsula*, nº 269, pág. 9.

²⁰¹ Browne: *Ob. cit.*, pág. 117.

A su obsesión comunicativa, a su reivindicación del “pueblo” y de los “otros”, a su espíritu lúdico y a su capacidad expresiva e imaginativa, -aspectos que hemos visto cómo marcan su creatividad lingüística- hay que añadir aquí su espíritu rebelde; una rebeldía, que la afrenta a muchas “convenciones” socialmente establecidas o “impuestas”, y le lleva entre otras cosas a denunciar las injusticias, a reivindicar el derecho a ser de los “diferentes” - entre los que considera encontrarse- y a escribir poemas de una determinada forma.

Entendemos, pues, que esta “rebeldía” informa también varios de los aspectos lingüísticos ya señalados en apartados anteriores.

Concretamente, vemos rebeldía en la utilización de las diferentes variables de ruptura de sistema: en la utilización de términos antipoéticos o coloquiales, en la mezcla de códigos, en la creación de neologismos, en la ruptura de clichés y frases hechas, en la ruptura de expectativas en general. Y también hay en el juego verbal: en las antítesis, en los “engaños” al lector, en la “inconsistencia” de las palabras que cambian de sentido durante el proceso de la lectura, en los juegos fonéticos y la broma de las jitanjáforas. En el humor.

Gloria Fuertes es y quiere ser única (“a ningún rebaño pertenezco”) e intenta sorprender siempre (“no me catalogues”) y no acepta que le impongan normas: no quiere ser escritora para escritores. Tiene necesidad de escribir, pero con sus poemas sólo quiere llegar al “pueblo”, y lo intenta hacer con un lenguaje fresco, vivaz y rebelde, que sea reflejo de su insatisfacción y que alcance en su sencillez a sus lectores.

.....

Todos los recursos que hemos visto en este capítulo, dosificados o simultaneados, constituyen el lenguaje poético de Gloria Fuertes. En él vemos que son más abundantes las figuras que constituyen superestructuras que no rompen con los usos de la lengua (y que sólo configuran diversos tipos de relaciones fonológicas y/o semánticas) que las *desviaciones semánticas*, que sí rompen con los usos de la lengua, aunque sean interpretables.

Esta circunstancia indica en última instancia que el lenguaje poético de Gloria Fuertes es, excepto en ocasiones concretas, *además de poético, claro*, por lo que es perfectamente válido, como ella quiere, para la comunicación.

Que su destinatario –el pueblo- lea su poesía ya es otro tema. No en vano dice en otra de sus poéticas, en *Historia de Gloria*, que:

“No todo es hacer una poesía para el pueblo
sino un pueblo para la poesía”.

SEGUNDA PARTE

TEORÍAS SOBRE EL HUMOR

Salvo contadísimas excepciones, la poesía de Gloria Fuertes no es una poesía que haga reír, sino sonreír. Ello significa que no es una poesía cómica, sino una poesía con humor, o más concretamente, una poesía salpicada con gotas de humor. Pero esto debe todavía explicarse.

Hay que describir una teoría del humor sobre la que sustentar metodológicamente el estudio del humor en la poesía de la autora, y hay que analizarla.

1.- El humor y otros conceptos afines o en conexión.

El humor.

Con la palabra *humor* nos referimos, de una manera general, y en un sentido ampliamente admitido, a todo aquello que hace reír.

María Moliner, en su *Diccionario de uso del español*, la define, en su acepción número 4, de la siguiente manera: “(con referencia a las personas y a lo que dicen, escriben, dibujan, etc.): Cualidad consistente en descubrir o mostrar lo que hay de cómico o ridículo en las cosas o en las personas, con o sin malevolencia.”

Se trata de la cuarta acepción. En la primera acepción de *humor*, tanto para María Moliner, como para la Real Academia española, leemos que éste es “cualquiera de los líquidos del cuerpo animal.” Es decir, nos encontramos con la etimología de la palabra, que según J. Corominas proviene del latín *umor-oris*, “líquido”,- “humores del cuerpo humano”,- de donde pasó a significar en la Edad Media el genio o condición de las personas, que se suponía causado por los “humores vitales”.

La doctrina de los cuatro humores, esbozada ya por Aristóteles, sistematizada por Hipócrates y proclamada por Galeno, afirma que en el cuerpo humano hay cuatro sustancias semilíquidas y de diferente densidad, en cuyo equilibrio está la base de la salud. Estos humores son la sangre, la pituita o flema, la bilis amarilla o cólera y la bilis negra o melancolía.

Precisamente la segunda acepción de la palabra *humor* en el *Diccionario de usos* es: “Con ‘buen, mal’ o cualquier adjetivo o especificación, estado de ánimo de una persona, habitual o circunstancial, que le predispone a estar contenta y mostrarse amable, o por el contrario, a estar insatisfecha y mostrarse poco amable.”

Humor, palabra de origen culto, se originó, pues, como consecuencia de los humores corporales. La palabra fue adoptada por razones etimológicas de diferente etiología, y, posteriormente, los adjetivos y sustantivos derivados de la misma doctrina humoral fueron adaptados a la literatura que se originó a consecuencia de dicha patología médica, pero sin que- desde hace siglos- tuviera que ver ya nada con ella.

Tanto para la Real Academia Española, como para María Moliner y para los demás diccionarios de lengua española, la palabra específica para expresar el concepto de “manera graciosa o irónica de enjuiciar las cosas”, o “ la aptitud para ver o mostrar las cosas por su lado gracioso o ridículo” no es humor, palabra -como hemos visto- plurisignificativa, sino su derivada *humorismo*.

La R.A.E. define *humorismo* como “manera de enjuiciar, afrontar y comentar las situaciones con cierto distanciamiento ingenioso, burlón y, aunque sea en apariencia, ligero. Linda a veces con la comicidad, la mordacidad y la ironía, sin que se confunda con ellas, y puede manifestarse en la conversación, en la literatura y en todas las formas de comunicación y de expresión.”

Vemos en esta definición la confrontación del concepto de *humorismo* con otros con los que tiene rasgos comunes, pero de los que se distingue, como *comicidad* o *ironía*. De hecho, son aún más las palabras que pertenecen a este campo semántico, en el que entran todas las formas de lo risible. La “terminología del humor” -tomada esta palabra como matriz y en su sentido amplio y vulgarmente aceptado-, es extensa, y la definición de los conceptos básicos difícil. Conceptos tan dispares como comicidad, humorismo, burla, ironía, caricatura, broma, sátira, se interrelacionan y son considerados a veces como sinónimos.

Las aproximaciones teóricas que se han hecho para intentar clarificar el fenómeno del humor son muchas, desde perspectivas y enfoques distintos, con resultados distintos. Parece como si Jardiel Poncela tuviera razón al decir que el humor es indefinible. Para él, como se ha repetido muchas veces, definir el humor es como “pretender atravesar una mariposa con un poste de telégrafos”. Es difícil, por lo tanto, aprehender el humor, pero al menos lo intentaremos. Analizaremos las más importantes aportaciones que diferentes autores han hecho al estudio del humor, con la intención comprenderlo y de diferenciar con la mayor precisión posible los diferentes conceptos que se refieren ese fenómeno tan sutil y lleno de matices.

La comicidad: la burla, la sátira, el sarcasmo, la parodia, lo grotesco, el absurdo.

La R.A.E. define la comicidad como algo “relativo a lo cómico -perteneciente o relativo a la comedia- que puede divertir o excitar la risa.” También el *Diccionario de usos* alude a cómico, que hace referencia inicialmente al género teatral de la comedia, para luego, aplicado el término a personas y cosas, significar “que hace reír, a menudo sin intención o sin estar hecho con intención de provocar risa, pero sin inspirar desprecio, como lo ridículo”.

Vemos en estas definiciones dos rasgos que se asocian de una manera prácticamente unánime a lo cómico y a la comicidad: a) el efecto de la *risa* y b) la asociación de lo cómico al espectáculo y concretamente a la *comedia*. Es decir, la comicidad produce risa, es una forma de actuación y necesita público para manifestarse. Se trata de aspectos que van íntimamente ligados.

Para Henri Bergson, autor de un importante ensayo sobre *La risa*, lo cómico implica una crítica social. Considera que en la causa de lo cómico hay algo específicamente atentatorio contra la vida de la colectividad: lo cómico “expresa cierta imperfección individual o colectiva que exige una corrección inmediata. Y esa corrección es la risa.”²⁰²

Ante esa cierta imperfección no hay compasión o piedad, sino corrección y castigo. Para Bergson, la risa tiene un carácter agresivo y cruel. “En la risa observamos siempre una intención no declarada de humillar”, dice el filósofo francés.²⁰³ La risa va dirigida a la inteligencia, está reñida con el corazón; castiga sin compasión.

De hecho, Bergson no hace sino adaptar a la risa la tesis de Sigmund Freud sobre el origen del ingenio. Para Freud,²⁰⁴ el ingenio comienza con la intención de herir; agresividad que en nuestra civilización debemos reprimir, pero que se manifestará, inhibida, mediante mecanismos ingeniosos diversos, que en este caso sí tendrán aceptación social.

En la misma línea de la concepción de lo cómico como degradante, Julio Casares afirma que lo cómico produce un rebajamiento de “lo digno a lo despreciable, de lo importante a lo fútil, de lo significativo a lo hueco.”²⁰⁵ Para Casares, esta reducción a la nada de lo que pretende ser algo, de lo que pretende tener nuestra estima, es un elemento esencial de lo cómico.

Sin embargo, no todos los estudiosos de lo cómico dan a la risa la función de correctivo social. La provocación de esa risa puede ser simplemente un juego. Para Schaeffer “la risa o el placer asociado a la risa es el resultado de la percepción de una incongruencia en un contexto lúdico, esto es, un contexto basado en la ausencia de racionalidad, moralidad y trabajo”²⁰⁶

Tal como lo define Schaeffer, pues, el contexto que propicia la aparición de lo risible está vinculado al juego, entendido éste como actividad no seria. Y en este ámbito, y sin perder de vista el carácter de correctivo social explicado por Bergson, a partir del ridículo y por la técnica de la degradación podemos obtener algunos derivados de lo cómico que lindan con la comicidad, tales como la burla, la parodia, el sarcasmo o la sátira.

²⁰² Henri Bergson (1.913): *La risa*, Madrid, Espasa Calpe, serie Austral nº 1.534, 1.986, pág. 107.

²⁰³ *Ibid.*, pág. 64.

²⁰⁴ Freud, S.(1.905) : *El chiste y su relación con el inconsciente*, en *Obras Completas VIII*, Buenos Aires, Amorrortu editores, 1.993.

²⁰⁵ Casares, J.: *El humorismo y otros ensayos*. Madrid, Espasa Calpe, 1.961, pág. 36.

²⁰⁶ Schaeffer (1.981): *The art of Laughter*, Nueva York, Columbia University Press, citado por Martín Casamitjana: *Ob. cit.* pág. 27.

La *burla* es una acción, además, palabras con que se procura poner en ridículo a personas o cosas convirtiéndolas en objeto de risa.

La *sátira*, según la R.A.E., es una “composición poética u otro escrito cuyo objeto es censurar acremente o poner en ridículo a personas o cosas.” Utiliza el poder correctivo de la risa para ejercer su labor crítica. Presenta bajo un aspecto cómico vicios y defectos con una clara intención de denuncia. Se trata de un humor crítico, correctivo, sin amor, intolerante.

El *sarcasmo* da un paso más en la agresividad. Su rasgo esencial es la mordacidad, la crueldad, incluso el sadismo. Para la R.A.E. es “burla sangrienta, ironía mordaz y cruel con que se ofende o maltrata a personas o cosas.”

La *parodia* es una imitación burlesca de una cosa seria, ya sea obra artística o literaria, gestos, o la manera de hablar o actitudes de alguien o de cualquier cosa.

Respecto a la imitación burlesca, Bergson hace una aportación interesante, dentro de su teoría sobre la risa.

Bergson limita la risa al ámbito de lo humano: sólo el hombre es capaz de reírse, y sólo el hombre es capaz de hacer reír;²⁰⁷ y analiza lo cómico concretamente en la comedia teatral, estudiando los efectos cómicos de las formas, los movimientos, las situaciones, el carácter de los personajes y las frases (comicidad expresada a través del lenguaje y comicidad creada por el lenguaje). Según él, en cualquier caso, lo que produce la risa es la irrupción de lo mecánico, lo rígido, lo automático o lo falta de armonía en el ámbito de lo humano (o humanizado) y viviente. Así, por ejemplo, las “actitudes, gestos y movimientos del cuerpo humano causan risa en la exacta medida en que dicho cuerpo nos hace pensar en algo simplemente mecánico.”²⁰⁸ En este sentido habla de las imitaciones:

“Sólo comenzamos a resultar imitables allí donde dejamos de ser nosotros mismos. Quiero decir que de nuestros gestos sólo se puede imitar lo que tengan de uniformidad mecánica, y por ello, de extraño a nuestra viviente personalidad. Imitar a alguien consiste en extraer la parte de automatismo que ese alguien ha dejado que se introduzca en su persona. Consiste, por definición misma, en hacer que resulte cómico, y no es de extrañar que la imitación cause risa.”²⁰⁹

La imitación y lo cómico en general conllevan, pues, una degradación, o una observación parcial degradante; puesto que se observa lo físico sobre lo moral, lo automático sobre lo vivo, etc. Cuando a la degradación y burla de la parodia se le añade la intención punitiva o correctiva se dará la *sátira*.

También lo *grotesco* está relacionado con lo cómico. La R.A.E. llama así a algo “ridículo y extravagante”. María Moliner dice que se aplica “a las cosas

²⁰⁷ Bergson: *Ob. cit.* pág. 15.

²⁰⁸ *Ibid.*, pág. 34.

²⁰⁹ *Ibid.*, pág. 37.

que, intencionada o no intencionadamente, provocan risa o predisponen el ánimo a ella.” Lo grotesco podría confundirse con lo cómico, pero es algo más exagerado. Es un exceso de comicidad. Incluye la caricatura, la contorsión, lo increíble, lo monstruoso, lo fantástico.

Con la palabra *grotesco* -que deriva del italiano “grotta” (gruta), se designó a finales del siglo XV a unas pinturas murales encontradas en unas excavaciones romanas y que por imitación dieron lugar a un estilo decorativo.

Los “grotescos” reproducían motivos florales, de los que surgían medias figuras con cabeza de hombre o de animal. Estas representaciones alteraban el orden de la naturaleza, mezclando y confundiendo los reinos naturales -lo vegetal, lo animal, lo natural y lo artificial- así como las leyes de las proporciones. Los grotescos encarnaban el concepto de lo extraño, de lo absurdo, de lo fantástico; cualidades que han quedado de alguna manera integradas en la concepción actual del término.

Wolfgang Kayser, en su ensayo *Lo grotesco* define las representaciones de lo grotesco como la “oposición más ruidosa y evidente a toda clase de racionalismo y cualquier sistemática del pensar”²¹⁰. Para Kayser, lo grotesco es “el mundo distanciado”. La brusquedad y la sorpresa forman parte de su esencia. “Se produce una tensión amenazadora cuando lo humano se vuelve monstruoso, inhumano, informe, cuando se cosifica o se animaliza, cuando los animales y las cosas asumen formas y atributos humanos”²¹¹, cuando hay simultaneidad de lo bello, lo estafalario, lo siniestro y lo repugnante.

El mundo de lo grotesco es extravagante. Kayser establecerá la nómina de los elementos que se encuentran en él. Entre los animales preferidos destaca animales nocturnos y reptiles: víboras, búhos, ranas, arañas, y el animal grotesco por antonomasia, el murciélago. También considera grotesca la naturaleza agreste y enmarañada, así como el mundo orgánico escondido y mirado con el microscopio. Pertenecen además al universo grotesco los elementos humanos sin vida, o muertos, tales como las calaveras, las máscaras, las caretas; y, contrariamente, los elementos mecánicos o técnicos dotados de vida propia con carácter destructivo y convertidos en dueños de su creador, el hombre.

Kayser señala, en lo *grotesco*, dos orientaciones, o dos tipos diferenciados: el grotesco “fantástico”, y el grotesco “satírico”.²¹² Y es en el grotesco *satírico* donde podemos encontrar el elemento *ridículo*, el elemento esencialmente *cómico*. Una acumulación de elementos cómicos resulta grotesca.

²¹⁰ Wolfgang Kayser: *Lo grotesco*. Buenos Aires, Editorial Nova, pág. 229.

²¹¹ *Ibíd.*, pág. 263

²¹² *Ibíd.* pág. 229

Lo grotesco contemporáneo, en su visión degradada y desbordada del mundo y del hombre, ofrece puntos de contacto con el *absurdo*, palabra en cuyo significado se contienen diversas nociones emparentadas.

Por una parte, *absurdo* se aplica a toda aquellas expresiones o representaciones que son imposibles en la realidad objetiva, acepción que coincide con el significado primitivo de grotesco, y que se aproxima también a lo fantástico. Pero *absurdo* también se aplica a la falta de coherencia léxica o sintáctica de una frase, a la falta de lógica. El absurdo es la incongruencia absoluta, risible por ininteligible; de aquí que se incluya en el campo del humor.

Leo Kofler ha puesto de manifiesto el efecto hilarante de las producciones de la literatura del absurdo -así como del arte abstracto- en el público ingenuo. Este público es el no enterado de la intención del autor de descubrir la alienación connatural al ser humano, que refleja mediante actuaciones sin sentido del individuo, de manera que el ser humano que queda convertido en algo cosificado y alienado, en una "naturaleza muerta".²¹³

La técnica de la mecanización o de la automatización, - con la que se expresa la falta de libertad- y la incongruencia que todo ello conlleva producen el efecto cómico del *absurdo*.

También el *humor negro* está relacionado con lo grotesco; en este caso por la mezcla de sentimientos opuestos que suscita, a medio camino entre la risa y el horror. Esta modalidad de humor busca la risa en los motivos donde lo lógico sería encontrar dolor, lástima, ternura, compasión; es decir, en lo patético, en lo dramático, en la muerte. El humor negro, con una crueldad que anestesia el sentimiento del dolor, anestesia también los buenos sentimientos y hace estallar la risa allá donde la reacción normal sería la conmiseración.

El humorismo: la ironía, el juego verbal, el chiste.

Considerada ya en sus rasgos explicativos la comicidad, así como otros conceptos diferentes pero próximos, intentaremos ahora describir el *humorismo*, como entidad claramente diferenciada.

Como ya dijimos más arriba, cuando rastreábamos la significación de la palabra humor, la definición que de humorismo da el diccionario de la R.A.E. es muy semejante a la de humor en su cuarta acepción, acepción de la cual la considera sinónima.

María Moliner señala, sin embargo, alguna diferencia. Define el *humor* como cualidad consistente en descubrir lo que hay de cómico o ridículo en las personas o en las cosas, con o sin malevolencia. En cambio, el *humorismo* no incluye la alusión a la presencia o ausencia de malevolencia.

²¹³ L. Kofler: *Arte abstracto y literatura del absurdo*. Barcelona, Barral, 1.972

Aunque prácticamente sinónimas, la literatura especializada diferencia y confiere un carácter general de palabra matriz a *humor*, para otorgar a *humorismo* unas características más concretas. Veremos que la descripción del humorismo se realizará significativamente comparando humorismo con comicidad, y haciendo alusión -en la literatura especializada, sí- a la presencia o ausencia de malevolencia.

Algunos autores entienden que es la comicidad la palabra matriz y el humorismo una especialización conceptual. Así, Theo Lipps, en su ensayo *Lo cómico y el humorismo* afirma que “el humorismo es el sentimiento de lo sublime en lo cómico y por lo cómico.”²¹⁴ Y continúa: “Me conduzco frente al mundo en el sentido estricto humorístico cuando considero lo pequeño, lo mezquino, lo ridículo del mundo, pero me elevo sobre ello sonriente; conservo mi fe en ese mismo mundo.”²¹⁵

Por otra parte, A. Schopenhauer piensa que “el humorismo es siempre la expresión poética o artística del hecho cómico o grotesco cuando lo que se oculta, dejándolo entrever solamente, es un pensamiento grave”²¹⁶.

Y en esta misma línea, Evaristo Acevedo define el humorismo como “lo cómico dignificado por la defensa de una filosofía suprasocial”²¹⁷. Para él, el humorista, partiendo de las estructuras sociales que le circundan y los problemas que éstas generan, intenta llevarlas “más allá”, en un deseo de perfección que evite el anquilosamiento social:

El humorista “a través de una visión realista de la existencia busca la exaltación del espíritu humano en su libre albedrío. El hombre se debate entre su individualismo -afirmación del yo- y las normas establecidas por la realidad en que le ha tocado vivir y cuya finalidad es poner límites al individualismo. Pero cuando esos límites no son justos y equilibrados, el humorista hace oír su voz de protesta. Manteniendo esta tesis: ‘si la sociedad marca los límites al hombre, el deber de todo hombre -consciente de su misión, destino y posibilidades- es marcar límites a la sociedad, cuando esta da pruebas de desconocer los derechos humanos’. Por eso, el humor es ‘suprasocial’, toda vez que va más lejos de los simples intereses que cada sociedad estima intangibles en épocas dadas y concretas, al señalar los peligros que estos intereses suponen para el individuo, cuando están deformados por el fanatismo y la ambición.”²¹⁸

En consecuencia, para Acevedo, el humorismo exigirá también del receptor una actitud *reflexiva*.

²¹⁴ Th. Lipps (1.923): *Los fundamentos de la estética*, Madrid, Biblioteca Internacional de Psicología Experimental, Daniel Jorro Editor, pág. 566

²¹⁵ *Ibíd.* pág. 569

²¹⁶ A. Schopenhauer (1.960): *El mundo como voluntad y como representación*. Buenos Aires, Aguilar, pág. 174.

²¹⁷ E. Acevedo (1.966): *Teoría e interpretación del humor nacional*, Madrid, Editora Nacional, pág. 281

²¹⁸ *Ibíd.* pág. 278-279

Y no sólo eso. Dando un paso más adelante, Werner Beinhauer²¹⁹ solicitará su participación *emotiva*. En este sentido, comicidad y humorismo se opondrán hasta el punto de excluirse: Si, como decíamos más arriba, Bergson considera la comicidad incompatible con el sentimiento; contrariamente, como ya intuyó Richter, el humorismo es fruto de “la melancolía de un alma elevada que llega incluso a divertirse con aquello que le entristece”²²⁰.

Por otra parte, si la risa es la reacción propia de la comicidad; el efecto visible del humorismo en el receptor es la sonrisa, aunque ésta no sea en exclusiva testigo de aquél. Helmuth Plessner habla de la sonrisa como un modo *sui generis* de expresión:

1) Germen y freno de la risa y del llanto, tránsito entre ellos, es decir, expresión mímica en el ámbito de las expresiones no mímicas; 2) expresión mímica ‘de’ y gesto ‘para’ una incalculable cantidad de sentimientos, disposiciones de ánimo, actitudes, modos de trato y estados de ánimo, como la cortesía, la torpeza, superioridad, timidez, comprensión, indulgencia, estupidez, benignidad e ironía, misterio y franqueza, aversión y reducción, admiración y reconocimiento; 3) gesto de máscara (*keep smiling* desde el Asia Oriental hasta América), que lo dice todo y nada, ademanes representativos sin más, ejemplo de la inalcanzable distancia del hombre respecto a sí mismo.”²²¹

Cercana a la primera significación citada por Plessner, la sonrisa que suscita el humorismo, gesto intermedio entre la risa y el llanto, es una sonrisa que traduce un estado anímico de equilibrio, de serenidad, de autocontrol.

Si en lo cómico, con su carácter de correctivo social, la risa representaba humillación y castigo; en el humorismo la sonrisa representa algo muy distinto. El humorista se identifica emotivamente con el objeto de su crítica - sociedad o personaje concreto que considera infeliz, ridículo o nefasto- pero esa identificación supone una actitud abierta, una mirada comprensiva, y en su crítica nunca llega la sangre al río. El humorista es tolerante, es solidario con las debilidades humanas; el humorismo no juzga, comprende.

Señala al respecto E. Acevedo:

“El humor es una postura comprensiva hacia la Humanidad. Es estar de vuelta de todo, disculparlo todo y perdonarlo todo. Un resentido no puede ser humorista, porque éste tiene para todo una sonrisa de indulgencia, de comprensión y de piedad”.²²²

Incluso algunos críticos hablan de bondad y de amor. Para J. Garanto, donde no hay amor no cabe genuino buen humor, el auténtico humorismo:

²¹⁹ Werner Beinhauer (1.973): *El humorismo español hablado*, Madrid, Gredos, pág. 21

²²⁰ Richter (1.983): *Introducción a la retórica*. Citado por Fernández de la Vega, C.: *O segredo do humor*, Vigo, Galaxia, pág. 32

²²¹ Helmuth Plessner (1.960): *La risa y el llanto*, Madrid, Revista de Occidente, pág. 11

²²² E. Acevedo: *ob. cit.*, pág. 107

“El amor, la relación emocional transparente y constructora con otras personas, la preocupación activa por la vida y el crecimiento de lo que amamos (los otros y nosotros mismos) son elementos insustituibles del humor. Quien no esté dispuesto a todo esto, aunque consiga una cierta homeostasis o equilibrio de su personalidad, puede tener por seguro que el verdadero sentido del humor se halla muy lejos de él.”²²³

Y continúa asegurando que “una sociedad sin humor, sin buen humor, es una sociedad al borde del resquebrajamiento”²²⁴.

Finalmente el escritor, con su humorismo, pretende enseñar, aleccionar; es una especie de predicador laico ²²⁵ que actúa con “el propósito de salvar al hombre” ²²⁶.

“Aspiro con mis sainetes y farsas a estimular las condiciones generosas del pueblo, y a hacerles odiosos los malos instintos”, decía Carlos Arniches en una carta a Julio Cejador. ²²⁷

Y también Bergson, en su varias veces citado estudio *La risa* considera que el humor se acentúa a medida que se introduce en el interior del mal para destacar sus particularidades con frialdad e indiferencia; define al humorista como un moralista disfrazado de científico. ²²⁸

Vemos que en el aspecto didáctico y moralizador, humorismo y comicidad pueden andar bastante parejos, si bien, aunque la diferencia sea quizá más de grado que de concepto, la comicidad, en su agresividad, más que intentar corregir, lo que hace es castigar.

En cuanto a variantes del humorismo, la *ironía* es un concepto directamente ligado a él. Es una figura retórica, un recurso dialéctico con el que se quiere dar a entender lo contrario de lo que se dice. Mediante la ironía se finge pensar lo que se expresa, pero se pide al receptor -espíritu afín- que interprete lo contrario, de manera que con este juego el verdadero pensamiento queda reforzado y exaltado.

Por otra parte, el *chiste* -considerado muchas veces como la manifestación verbal de lo cómico- es una entidad especial. Según La R.A.E. el chiste es “un dicho u ocurrencia aguda y graciosa”, o bien “un dicho o una historieta muy breve que contiene un juego verbal o conceptual capaz de mover a risa.”

Nos encontramos con la primera definición de términos del campo del humor en la que la R.A.E. hace referencia a juegos verbales o conceptuales.

²²³ Jesús Garanto Alós (1.983): *Psicología del humor*, Barcelona, Herder, pág. 73.

²²⁴ *Ibíd.*, pág. 73

²²⁵ Néstor Luján (1.973): *El humorismo*, Barcelona, Salvat Editores, 1.973, pág. 31

²²⁶ Bernardo Ezequiel Korembli (1.984):: *El humor: una estética del desencanto*, Buenos Aires, Ediciones Tres Tiempos, S.R.L., 1.984, pág. 17

²²⁷ Citado por Julio Casares en *El humorismo y otros ensayos*. Madrid, Espasa Calpe, 1.961, pág. 44

²²⁸ Bergson, *Ob cit.* pág. 107

Pueden ser la marca distintiva del chiste. Pero para descubrirlo tendremos que seguir a Freud, quien en su estudio *El chiste y su relación con el inconsciente* marcó un hito de difícil superación.

Efectivamente, para Freud el efecto cómico del chiste es una unidad expresiva y de contenido; el efecto hilarante dependerá tanto del contenido o sentido como de la forma – aunque sin depender nunca exclusivamente de ella-, y sin dejar de lado tampoco la importancia del contexto o situación.

Precisamente el psiquiatra austríaco parte de la diferente importancia de la forma o del contenido para distinguir los diferentes tipos de chistes. Así, propone, en una primera clasificación, separar los chistes *tendenciosos*, de contenido sexual o agresivo, de los y chistes *inocentes*, abstractos o técnicos en los que la causa del placer que proporcionan está más directamente relacionada con la técnica utilizada en la elaboración del chiste.

En una segunda clasificación, independiente de la primera, distingue Freud entre: chistes en las palabras, o *verbales* -en los que el carácter del chiste está fundamentalmente en los juegos expresivos que realiza el emisor- y chistes en el pensamiento, o *intelectuales* -en los que el objetivo placentero del chiste se consigue a partir de los procesos mentales que conlleva y que debe realizar el receptor-.

Para George Mikes, el chiste, considerado un arte menor por su brevedad, no sólo tiene “ trascendencia” literaria sino también política. Todo chiste que tenga un sentido - no solamente el suyo propio sino también el de exponer algo en circunstancias dadas- puede ser mucho más revelador que muchas largas lecturas.²²⁹

2.-Psicología del humor.

Si hemos diferenciado los conceptos *comicidad, humorismo, chiste* etc., ha sido con fines metodológicos, pero ya dijimos que la palabra matriz *humor* puede englobarlos a todos ellos. Efectivamente, no toda la literatura sobre el humor los distingue; y si lo hace, con frecuencia los analiza conjuntamente por todo lo que tienen en común, fundamentalmente el hecho de provocar en el receptor una reacción jocosa, que puede ir de la más leve sonrisa a la risa más estridente, pasando por el desconcierto o incluso la mueca de desagrado.

En íntima relación con el efecto jocoso del humor -que consideraremos a partir de ahora en el sentido más genérico de la palabra- los diversos autores que lo han estudiado dan del humor diversas justificaciones psicológicas.

²²⁹ George Mikes : “Humor sin fronteras”, en *Correo de la Unesco*, abril 1.976, pág. 6

El humor como válvula de escape de la angustia.

Son muchos los autores que relacionan el humor con la adversidad, el fracaso, el dolor.

Según Koremblit “El humor es la gran pasión, la gran preocupación, el ansia por el ideal de la vida, que -ésto lo sabe el humorista y lo ignoran el sabio y el moralista- no será alcanzado jamás”.²³⁰

William Davis, entrevistado, por Néstor Luján, señala que “en ocasiones el humor sutil ha provenido de las minorías oprimidas, que se han valido de él para hacer más soportables sus pobres vidas. La gente que sufre o ha sufrido suele tener mayor talento para reírse de sí mismo y de lo que le rodea. El humor es como un antídoto.”²³¹

Por su parte, Guillermo Díaz Plaja piensa que en el fondo de todos los humoristas hay unos sentimientos más o menos fracasados.²³²

Y Alejandro Bain, en *The emotion and the mill* considera que el escape o el alivio frente a lo serio de la existencia es la esencia de la comicidad, y la entiende como un mecanismo de defensa contra las situaciones difíciles.²³³

Esta es la línea de pensamiento de Freud. Para él, el humorismo es la manifestación más alta de los mecanismos de adaptación del individuo: es de hecho una válvula de escape que le permite controlar el sufrimiento.

Relativización de las experiencias y los sentimientos.

Grotjahn señala que el sentido del humor es un síntoma de madurez, de sublimación, de amor. El humor implica fuerza, formación, superioridad frente a los peligros y calamidades, y representa la victoria, el triunfo sobre la derrota. El humorista reconoce la realidad generalmente como mala, pero se comporta como si no le afectara, o como si no le importara.²³⁴

Según J. Garanto, la persona que tiene sentido del humor tiene capacidad de, tomando la distancia conveniente, relativizar toda clase de experiencias afectivas, evitando que se polaricen, bien sea hacia situaciones eufóricas, bien sea hacia situaciones depresivas. Tiene el temple afectivo vital que le hace capaz de “reírse -relativizarse- de sí mismo y reírlo -relativizarlo- todo a pesar de todo”, afirmando la vida y ejerciéndola seriamente.²³⁵

²³⁰ *Ob. cit.*, pág. 196

²³¹ *Ob. cit.*, pág. 17

²³² Guillermo Díaz Plaja (1.975): *Vanguardismo y protesta*, Barcelona Libros de la Frontera, pág. 201

²³³ Citado por Rosa M^a Martín Casamitjana: *El humor en la poesía española de vanguardia*, Madrid, Editorial Gredos (B.R.H.), 1.996, pág. 26

²³⁴ Grotjahn, M (1.957): *Psicología del humorismo*, Madrid, Morata pág. 50

²³⁵ *Ob. cit.* pág. 61

Celestino F. de la Vega habla de trivialización de algo importante y serio, como la tristeza o el dolor. Pone el ejemplo de una cuarteta de A. Machado:

“Pensando que no veía
porque Dios no le miraba,
dijo Abel cuando moría:
se acabó lo que se daba.”

Y dice: “Aquí témo-lo segredo do humorismo encerrado nunha cuarteta. Un esforzo por non se abandonar á dor, á tristura da morte, por lle quitar importancia, por trivializarla. Despois dunha preparación solemne, coa espera polo lector dunha gran frase, a negación cómica por una frase trivial.”²³⁶

Vega considera que el humor consiste en una respuesta, una reacción hacia una situación conflictiva. Piensa que el humorista tiene el propósito concreto de responder a ella con serenidad, esforzándose por mantenerse sereno, sin reír ni llorar, evitando tanto la tragedia como la comicidad.

Precisamente ve en estas últimas situaciones la frontera del humorismo:

“...a verdadeira traxedia e a verdadeira comicidade, son, como dixemos tantas veces ó longo deste traballo, os límites insuperables do humorismo”²³⁷

Según este crítico, el humorista parte del supuesto de que las cosas tienen dos caras, que son equívocas y conflictivas, pero este no es el caso de la verdadera tragedia y la verdadera comicidad, que son inequívocas.

Excepto en estos casos, el humorista relativiza el pesimismo, piensa en las posibilidades de que males que parecen inevitables no se produzcan, e incluso desenmascara en ocasiones falsas tragedias:

“... o humorista verdadeiro, co seu insobornable afán de visión independente e áxil ten un campo moi axeitado para desenmarcar co ridículo tantos falsos e retóricos motivos de tristura e desesperación cínicamente explotados”.²³⁸

Superación de una represión.

Concretamente en los chistes que Freud denominará tendenciosos, o en lo que en general podemos llamar humor “tendencioso” -es decir, cuya sustancia del contenido es hostil, cínica, escéptica o de tipo “desnudador” (obsceno, sexual) etc.- tiene lugar según el psicoanalista austríaco un acto de liberación de la represión.

Como dice Freud, la procacidad, el insulto, la agresión a instituciones, a ideas o a la autoridad proporcionan un placer difícil de alcanzar en la edad

²³⁶ Celestino F. de la Vega (1.983): *O segredo do humor*, Vigo, Ed. Galaxia, pág. 76.

²³⁷ *Ibíd.* pág.168.

²³⁸ *Ibíd.* pág. 170

adulta, ya que la educación, el buen gusto o diversos sentimientos íntimos bloquean su satisfacción directa. Por eso, mediante el humor, mediante técnicas de representación indirecta, se “hace posible la satisfacción de un instinto (el instinto libidinoso y hostil) en contra de un obstáculo que se opone, y se extrae de este modo placer de una fuente a la que tal obstáculo impide el acceso.”²³⁹

Triunfo del yo. Triunfo del placer.

El humor significa también el triunfo del yo sobre el sufrimiento o sobre la adversidad. Como dice Jesús Garanto, el humor surgirá cuando se muestre la superioridad de ese yo al que ni sus defectos físicos ni sus lacras morales, por ejemplo, conseguirán robar la alegría y la seguridad.²⁴⁰

Pero Freud va más allá; para él el humor representa el triunfo del placer:

“El humor no se resigna, desafía. Implica no sólo el triunfo del yo, sino el principio del placer, que halla en él el medio de afirmarse, a pesar de las desfavorables realidades exteriores”²⁴¹

Como comentará Grotjahn, siguiendo al padre del psicoanálisis, “el *ego*, obligado habitualmente a someter o modificar los impulsos placenteros, según las exigencias de la realidad, torna resueltamente la espalda a ésta; y goza una existencia narcisista carente de inhibiciones y libre de sentimientos de culpa. Este narcisismo sin inhibición, este triunfo sobre la realidad, esta victoria del *ego*, al parecer invulnerable, da un sentimiento de fortaleza. Puede llegarse a la risa; mas normalmente basta la sonrisa.”²⁴²

Rebeldía. Reinención de la realidad.

Otro aspecto del humor es la rebeldía: “El humor es una rebelión superior del espíritu”, reivindica Breton²⁴³.

Rebelión que está presente en las greguerías de Ramón Gómez de la Serna, tantas veces considerado el mayor humorista español del siglo XX.

H. Friedrich, en *Estructura de la lírica moderna* define así el humor de RAMÓN:

“cielo y pone al descubierto el inmenso mar del vacío. El humor es la expresión de la incongruencia entre el hombre y el mundo; es el rey de lo inexistente.”²⁴⁴

²³⁹ *Ob. cit.* pág. 87

²⁴⁰ *Ob. cit.* pág. 96

²⁴¹ *Ob. cit.* pág.

²⁴² Martín Grotjahn (1.957): *Psicología del humorismo*, Madrid, Morata, pág. 30-31

²⁴³ Citado por Koremblit: *Ob. cit.*, pág 8

Y el mismo RAMÓN habla de rebeldía en su ensayo sobre el humorismo del libro *ISMOS*: “En el humorismo se falta a esa ley escolar que prohíbe sumar cosas heterogéneas, y de esa rebeldía nace su mejor provecho”.²⁴⁵

Y también nos da, en el mismo libro, una definición del tema que nos ocupa:

“El humorismo es una anticipación, es echarlo todo en el mortero del mundo, es devolvérselo al cosmos un poco disociado, macerado por la paradoja, confuso, patas arriba.”²⁴⁶

Está hablando de greguerías, obviamente, pero sus palabras nos sirven perfectamente para cualquier manifestación humorística. Porque veremos que es cierto que el humor relaciona realidades dispares, crea realidades, y manipula el mundo con el lenguaje. Aunque sabemos que la rebeldía no se dará nunca sólo en el lenguaje, sino que, como también decía RAMÓN, es una actitud ante la vida, ante el mundo²⁴⁷; es una manera de ser.

3.-El placer humorístico. Los mecanismos de humor

Rebelión, relativización de experiencias y sentimientos, reinención de la realidad, triunfo del yo y del placer, vencimiento de una represión... son aspectos que afectan principalmente al que realiza el acto humorístico, pero ¿cómo percibe el receptor el efecto del humor? ¿Por qué se provoca en el receptor la risa o la sonrisa? ¿Cuales son los mecanismos del humor?

Incongruencia o choque entre dos mundos representativos heterogéneos.

Para María Moliner el humor es una figura retórica de pensamiento. Esta figura podría concretarse en el hecho de que en todas las especies de humor se puede observar la constante de un choque entre dos mundos representativos heterogéneos, hecho que ya apuntó Freud, según observación de Beinhauer²⁴⁸, y que podremos constatar analizando las diversas teorías sobre el humor existentes.

Incongruencia con minusvaloración y sentimiento de superioridad.

A lo largo del tiempo, el humor ha sido considerado como consecuencia de algo *ridículo, erróneo o incongruente* que, si no provoca dolor o compasión,

²⁴⁴ Hugo Friedrich (1.974): *Estructura de la lírica moderna*, Barcelona, Seix Barral, Barcelona, pág. 254

²⁴⁵ Ramón Gómez de la Serna (1.975): *ISMOS*, Madrid, Ediciones Guadarrama S.A. Colección punto Omega, pág. 202

²⁴⁶ *Ibíd.* pág. 199

²⁴⁷ *Ibíd.* pág. 200

²⁴⁸ Beinhauer: *Ob. cit.* pág 21

suscita en el receptor un *sentimiento de superioridad* que se manifiesta en la risa o en la sonrisa. Aristóteles, Hobbs, Gross están claramente en esta línea.

Otros filósofos, como Schopenhauer, Dumond o Herkenrath han caracterizado lo cómico como la percepción de un contraste, un contrasentido o una incongruencia. Goyanes Capdevila, sin embargo, en *Del sentimiento cómico en la vida y en el arte*²⁴⁹, considera que el contraste intelectual por sí sólo no puede nunca obtener un efecto cómico, sino que tiene que haber por medio un criterio de valor respecto al cual el hecho cómico implica siempre una *minorización valorativa*.

En este sentido Plessner afirma que lo cómico aparece siempre en relación con una regla a la que se opone negativamente. Así, los actos que escapan a leyes, hábitos, convenciones y se oponen o destruyen lo previsto, serían actos cómicos.

En la *subvaloración* de estos actos vemos otra vez el sentimiento de superioridad. Ante determinada subversión del orden, de lo establecido, reímos porque, explicará Freud, vemos en el subversor la actitud del niño que ya no somos, actitudes de la infancia que no asumimos, pero que compartimos. Así, será cómico aquello que no sea propio del adulto, pero que proporcionará placer cómico por la recuperación de la perdida alegría infantil.

Por otra parte, lo erróneo o ridículo a que más arriba nos referíamos, puede ser también el absurdo, la incongruencia de no encontrar sentido donde debiera haberlo. Concretamente para Kant, en su *Crítica del juicio*, la risa procede *de algo que se espera y que de pronto se resuelve en nada*, de la reducción a la nada de una intensa expectativa.

En una línea similar, otros teóricos como J. P. Richter o Theodor Lipps identifican la comicidad con la *aparición de algo infinitamente pequeño en el lugar de algo grande esperado*. Afirma Lipps, en su más arriba citado ensayo *Lo cómico y el humorismo* que lo cómico es lo sorprendentemente pequeño:

“Decimos en general que lo cómico es lo pequeño, lo que impresiona menos, lo menos importante; por consiguiente, lo no elevado que aparece en lugar de lo relativamente grande, poderoso, importante, etc. Es lo pequeño que se viste de grande, que trata de desempeñar el papel de tal, y por lo mismo aparece pequeño e insignificante. A la vez es esencial que ese descomponerse lo grande en pequeño sea repentino.”²⁵⁰

Por otra parte para Bergson el efecto cómico se debe a la *irrupción de lo mecánico automático en lo humano, vivo, personal y único*.

²⁴⁹ Goyanes Capdevila (1.932): *Del sentimiento cómico en la vida y en el arte*. Madrid, Aguilar.

²⁵⁰ *Ob. cit.* pág. 556

Conflicto de compatibilidad y desprestigio.

En lo que llevamos visto, hemos significado la consideración del placer humorístico como efecto de un sentimiento de superioridad por parte del receptor al descubrir en el texto algo ridículo, incongruente, erróneo, o algo impensado o inesperado, sorprendente, por no responder a leyes o convenciones.

Sin embargo, J. Serra Masana en *Análisis de la Comicidad*²⁵¹ explica que más que incongruencia, se produce una *congruencia diferente de la esperada*. Ante este hecho se produce en el receptor un conflicto de compatibilidad, que provocará una reacción jocosa si, además, ese conflicto comporta desprestigio.

Para Serra Masana se da *conflicto de compatibilidad* cuando no es *lo congruente que esperábamos* la relación entre el planteamiento y el desenlace del asunto cómico, sin que por otra parte deje de haber congruencia. Es decir, se da conflicto de compatibilidad cuando la intención no apuntaba a lo que resultó cuando “dos imágenes, conceptos o juicios que esperábamos que fuesen congruentes no lo son, aunque tampoco dejen de serlo en algún modo”²⁵². Se obtiene entonces una crisis de la que se sale mediante la reacción jocosa por parte del receptor.

Por otra parte, para que se dé esta reacción jocosa es preciso que el conflicto de compatibilidad comporte un desprestigio. Este desprestigio se da cuando se pone de manifiesto una mancha, un punto flaco, una perturbación en la respetabilidad, la honorabilidad, la regularidad de no importa qué: algo o alguien, una persona, una imagen mental, un concepto admitido o incluso la misma normalidad del caso que provoca la reacción jocosa. Así, para Serra Masana, comicidad es lo que provoca la reacción jocosa mediante un conflicto de compatibilidad, que con cierto ingenio, comporta desprestigio.²⁵³

Ante el choque de mundos representativos heterogéneos: desconcierto e iluminación.

Efectivamente, todas las teorías de humor que conocemos contemplan de una manera recurrente el factor de la incongruencia; en todas ellas se puede constatar ese choque entre dos mundos representativos heterogéneos: el contraste entre lo preeminente que se espera y lo pequeño que aparece en su lugar, entre la intensidad de la expectación y su reducción a la nada, entre lo natural y su sustitución por lo artificial o mecánico, entre lo que se dice y lo que se pretende dar a entender, entre la comicidad externa y el pensamiento grave que se oculta en ella, etc.

²⁵¹ J. Serra Masana (1.972): *Análisis de la comicidad*. Barcelona, Gráficas Gálvez.

²⁵² *Ibíd.*, pág. 71

²⁵³ *Ibíd.* pág. 205

En este choque de mundos representativos heterogéneos, el efecto cómico se producirá -como ya apuntó Heymans en 1896- a partir de un “desconcierto” inicial y la posterior o inmediata “iluminación”²⁵⁴ o entendimiento.

Incongruencia o congruencia que vendrán determinadas, no sólo por la disparidad de los mundos representados por la frase o la situación, sino también por otros muchos factores, como la intencionalidad del emisor, la subjetividad del receptor, el contexto situacional y sociocultural... Todos los factores que propician el humor se dan de forma acumulativa.

El humor, al igual que la emoción es un fenómeno acumulativo, de manera que los factores que lo propician se dan en amalgama, y el efecto será tanto más risible cuanto más intenso es el contraste ente la congruencia y lo incongruente.²⁵⁵

Estructuración del acto cómico: planteamiento y desenlace.

El ingenio se manifiesta en la estructuración del acto cómico. Serra Masana ve en el asunto cómico dos elementos: uno informativo, preparatorio, con la misión de disponer de un modo adecuado la mente del receptor; y otro resolutivo, que realiza su finalidad. “Planteamiento y desenlace son, pues, lo que constituye el “todo”, lo que, cada uno por su lado, se traduce en nuestra mente en un concepto compuesto por todo cuanto significa o sugiere, que es mucho más de lo que a primera vista parece.”²⁵⁶

4.-La teoría del placer cómico de Freud.

Freud considera válidos los diversos criterios conocidos en su tiempo para definir el humor, -y concretamente el chiste, que es lo por él analizado-, pero considera que se trata de unos “disejta membra”, e intentará ensamblarlos en un todo orgánico, en una teoría psicológica del placer cómico.²⁵⁷

4.1.-El ahorro de energía psíquica.

Para Freud, globalmente, el humor (humorismo), la comicidad y el chiste, variedades del humor que él diferencia claramente- son fuentes de placer porque ahorran al hombre un gasto de energía psíquica. De hecho distingue las diversas variedades de lo cómico por la índole del gasto psíquico ahorrado. Explica Freud:

²⁵⁴ Citado por Freud, en *ob. cit.* pág. 18

²⁵⁵ *Ibid.*, pág. 422

²⁵⁶ *Ob. cit.* pág. 59

²⁵⁷ Freud: *Ob. cit.* pág 16

“El placer del chiste nos pareció surgir de un *gasto de inhibición* ahorrado; el de la comicidad, de un *gasto de representación* (ideación) ahorrado, y el del humor, de *gasto de sentimiento* ahorrado. En estas tres modalidades de trabajo de nuestro aparato anímico, el placer proviene de un ahorro, las tres coinciden en recuperar desde la actividad anímica un placer que, en verdad, sólo se ha perdido por el propio desarrollo de esa actividad.”²⁵⁸

Y hace a renglón seguido una alusión directa a la recuperación de la infancia, etapa en la que no teníamos necesidad del humor para ser felices:

“En efecto, la euforia que aspiramos a alcanzar por estos caminos no es otra cosa que el talante de una época de la vida en que solíamos arrostrar nuestro trabajo psíquico en general con menos gasto: el talante de nuestra infancia, en la que no teníamos conciencia de lo cómico, no éramos capaces de chiste y no nos hacía falta el humor para sentirnos dichosos en la vida”²⁵⁹

Ahorro de inhibición.

De ordinario, la educación social nos impone trabas, impedimentos, represiones. Cuando nos son ahorradas sentimos distensión y hay una descarga placentera; la inhibición o represión ahorrada descarga por medio de la risa. Así, también la ingenuidad, el infantilismo, la simpleza nos resultarán cómicos, al descubrir en estas actitudes un ahorro de inhibición. Vemos que la diferencia estriba en que tanto “el otro” ingenuo como el niño carecen de esa coerción de lo permitido o de lo razonable. Lo mismo pasa en la simpleza o en el desatino, que consideramos propios de acciones imperfectas, y en las que también observamos un ahorro de gasto mental en buena lógica impensable.

El placer cómico surge de la comparación de las manifestaciones de otro con las nuestras, de manera que vemos en ese otro una facilidad para vencer un obstáculo, una norma social o cultural; hecho que a nosotros nos supondría un gran esfuerzo.

Ahorro de sentimiento.

En el caso del humorismo, cuyo placer explica por un ahorro en el gasto de sentimiento, indica Freud que el ‘humor’ es un recurso para hallar placer a pesar de los afectos penosos que lo estorban; el ‘humor’ se introduce en lugar de ese desarrollo de afecto, lo reemplaza. El placer del humor nace, pues a expensas de un desprendimiento de afecto interceptado, de una compasión ahorrada, de un afecto interrumpido.

Ahorro de representación: el reconocimiento de lo conocido.

También proporciona ahorro de gasto psíquico y en consecuencia placer, el reconocimiento de lo conocido, que puede observarse en las rimas,

²⁵⁸ *Ibíd.* pág. 223.

²⁵⁹ Freud, *ob. cit.*, pág. 223

anáforas, repeticiones semánticas o léxicas etc., o en lo que Freud denomina principio de actualidad.

La acción del autor sobre las expectativas del receptor. La descarga placentera.

No podemos dejar de mostrar aquí la didáctica explicación con que Casares quiere hacernos entender en qué consisten esos ahorros de gastos psíquicos y sus correspondientes descargas placenteras:

“Sabemos que en todo proceso mental interviene una corriente de fluido anímico que es la que hace funcionar el mecanismo intelectual desde la excitación inicial, procedente de una sensación exterior o de una representación interna, hasta la formación del juicio o del estado de conciencia. Es natural que este funcionamiento requiera tanto mayor consumo de energía cuanto más complicado sea el proceso. Así, el leve esfuerzo de atención que hemos de hacer para entender un diálogo familiar, sin que sean obstáculo para ello las menudas percepciones sensoriales que nos rodean, no es comparable a la tensión concentrada y fatigosa de todas las potencias necesarias para seguir una demostración matemática. Pues bien, una vez condensado el potencial para poner en movimiento todo el engranaje del raciocinio, si desconectamos éste y damos libre curso al fluido anímico sin que se emplee y consuma en el trabajo a que estaba destinado, una gran parte de ese fluido quedará liberado y, pasando directamente al trayecto de salida, por *fuera de las resistencias previstas*, producirá una descarga repentina, la “chispa” acompañada también por un placer momentáneo, que constituye la base común de las diversas variedades de sentimiento de lo cómico. Estas “resistencias previstas” residen, por una parte, en el complicado mecanismo de las asociaciones que hay que anudar o desvincular, y por otra parte, en el funcionamiento irreversible de las categorías de causalidad, finalidad, relación, etc., constituidas ya en hábitos mentales.”²⁶⁰

Aquí nos encontramos con la importancia del lector, en cuanto que participa en la confirmación o realización del proceso humorístico o cómico ideado por el escritor. El humorista o ingenioso posee unas expectativas sobre el proceso mental que realizará su lector, las hipótesis que éste consciente o inconscientemente realizará. Y buscará desbaratarlas, sorprenderle y presentarle algo que no esperaba porque no responde a las leyes sociales o de la lógica, y conseguir en él la chispa de la risa o de la sonrisa.

4.2.-Los mecanismos del humor en el chiste.

Aunque Freud estudia la psicogénesis del humor en general, su verdadero objeto de estudio es el chiste. Para Freud, su efecto cómico no dependerá nunca sólo del contenido o del sentido del texto o de la situación, sino también, aunque tampoco exclusivamente, de la forma. Freud intentó explicar el efecto hilarante del chiste como unidad de forma expresiva y de contenido, por lo que la abstracción de técnicas, recursos o procedimientos humorísticos es muy compleja.

²⁶⁰ Casares: *Ob. cit.* . pág 33

La tendencia y la técnica.

El psiquiatra austríaco señala que las fuentes del placer del chiste (la finalidad del chiste es el placer) están en dos factores fundamentalmente: a) la tendencia b) la técnica.

El chiste tendencioso.

En el chiste tendencioso (desnudador u obsceno, agresivo u hostil, crítico, escéptico, blasfemo...), el placer es el resultado de que una “tendencia” recibe una satisfacción que de otro modo sería interceptada. El chiste “posibilita la pulsión (concupiscente u hostil) contra un obstáculo que se interpone en el camino; rodea ese obstáculo y así obtiene placer de una fuente que se había vuelto inasequible por obra de aquél.”²⁶¹

La tendencia es fundamentalmente un deseo sexual o de agresión, o cólera; el obstáculo que impide normalmente satisfacerlo es la represión de la cultura, la sociedad, el poder, el pudor... El chiste consigue rodear el obstáculo y satisfacer el deseo con la concesión que proporciona el humor.

La represión, la inhibición, su conservación suponen un gasto psíquico. Mediante el chiste, que se salta o rodea las limitaciones y la censura, se posibilitará “ahorro en el gasto de inhibición o de sofocación”. Esa es para Freud la causa del efecto placentero del chiste tendencioso; lo cual no significa, sin embargo, que en el chiste tendencioso no sea importante la forma, cuyas técnicas compartirá con el chiste inocente.

El chiste “técnico”.

En los chistes no tendenciosos o inocentes, abstractos, “técnicos”, la fuente de placer está en el “reconocimiento de lo consabido”.

“Un segundo grupo de recursos del chiste -unificación, homofonía, acepción múltiple, modificación de giros familiares, alusión de citas- deja ver cómo su carácter común es el siguiente: en todos los casos, uno redescubre algo consabido cuando en su lugar habría esperado algo nuevo. Este reencuentro con lo consabido es placentero, y tampoco nos resultará difícil discernir en ese placer un placer del ahorro, refiriéndolo al de un gasto psíquico.”²⁶²

Y añade que la rima, la aliteración, el refrán y otras formas de repetición de sonidos parecidos de las palabras en la poesía aprovechan de esa misma fuente de placer, el redescubrimiento de lo consabido. En estos casos el efecto cómico se consigue al vencerse la represión o prohibición del juego de palabras gratuito que sólo nos es permitido en época infantil:

“En la época en que el niño aprende a manejar el léxico de su lengua materna, le depara un manifiesto contento “experimentar jugando” con ese material, y entrama las palabras sin atenerse a la condición del sentido, a fin de alcanzar el efecto placentero

²⁶¹ *Ibíd.*, pág. 95

²⁶² Freud, *ob. cit.*, pág. 117

del ritmo o de la rima: Ese contenido le es prohibido poco a poco, hasta que al fin sólo le restan como permitidas las conexiones provistas de sentido entre las palabras.²⁶³

En este tipo de chiste inocente el circuito de la técnica expresiva nos gusta en cuanto tal, pues nos ahorra el trabajo circunstanciado del pensamiento, nos permite jugar y disponer soberanamente del sinsentido y del sentido serio.²⁶⁴

Por otra parte, en el redescubrimiento de lo consabido descansa también el empleo de otro recurso técnico del chiste, el factor *actualidad*, que en muchísimos chistes constituye una generosa fuente de placer.

Freud señala también que el hecho de que un chiste sea inocente (es decir, desprovisto de "tendencia") no significa que no pueda tener mucha "sustancia", o enunciar algo muy valioso. En este caso la sustancia del chiste será independiente de él: será simplemente la del pensamiento, expresada aquí "mediante un particular arreglo".²⁶⁵

Los procesos mentales y la forma externa.

Independientemente de la clasificación de los chistes entre tendenciosos y técnicos o abstractos; Freud diferencia también entre "chistes en las palabras", o *verbales* y "chistes en el pensamiento" o *intelectuales*. Se trata de clasificaciones independientes la una de la otra.²⁶⁶

Los *chistes en el pensamiento* son chistes que para conseguir su objetivo no dependen de la expresión verbal, sino de los procesos mentales que conlleva, y utilizan las técnicas de desplazamiento, error intelectual, contrasentido, representación indirecta y representación antinómica.

Por otra parte, en los *chistes verbales* el carácter del chiste no está en el concepto sino en la forma, en la expresión, especialmente mediante procesos de condensación con o sin formación sustitutiva.

Veamos ahora, a continuación, cómo se realizan los mencionados procesos de ambos tipos de chiste.

4.3.-La técnicas lingüísticas en el chiste. ²⁶⁷

Los chistes verbales.

²⁶³ Id, pág. 120

²⁶⁴ Plessner: *Ob. cit.* pág. 168

²⁶⁵ Freud: *Ob. cit.*, pág 87

²⁶⁶ Id., pág. 85

²⁶⁷ Todos los ejemplos de chistes que presentaré son utilizados por el propio Freud en el libro que estamos reseñando.

En la parte analítica de su ensayo, Freud estudia la técnica del chiste. Ve que los procesos de *condensación* son fundamentales para la consecución del efecto cómico.

La condensación.

Freud observa que en muchos chistes hay una tendencia al ahorro de expresión verbal; es decir, que se comunica un concepto pero privándolo de su expresión verbal normal, y haciéndolo de una manera condensada o reducida.

El primer caso que analiza es el de *condensación con formación substitutiva*. Este proceso lleva a la producción de palabras *mixtas*, en las que se aúna en un neologismo el significado y/o la forma de dos o más palabras conocidas. La nueva palabra provoca desconcierto en el lector, con la inmediata "iluminación" o comprensión, puesto que pronto se discierne el neologismo como provisto de sentido en el contexto en que se encuentra.

Freud comenta un chiste de Heine en el que un agente de lotería y pedicuro se vanagloria ante el poeta de sus relaciones con el rico barón de Rothschild, y al final dice: "y así, verdaderamente, señor doctor, ha querido Dios concederme toda su gracia; tomé asiento junto a Salomon Rothschild y él me trató como a uno de los suyos, por entero *famillona*mente."

El otro caso de ahorro de expresión verbal es la *condensación con modificación leve*. Aquí el ahorro de expresión -que no de contenido- se da, no con la formación de una palabra mixta, sino en la sustitución de un sonido, una sílaba, una palabra etc. -esperadas en determinado contexto- por otro elemento inesperado en el que condensará todo un nuevo contenido imprevisto. Freud vislumbra que el chiste será tanto mejor cuanto más ínfima resulte la modificación realizada. Uno de los ejemplos con los que ilustra esta técnica es el del señor que explica a otro su viaje con un conocido de ambos, a quien consideran algo así como una "mala bestia": "He viajado con él *tête a bête*".

Vemos que las paronomasias -por ejemplo- con efecto cómico responden a este tipo de técnica.

Múltiple acepción del mismo material.

En los siguientes casos no hay omisión ni abreviación sino la múltiple acepción significativa de un mismo material fonético -mediante su repetición-. Freud analiza en este apartado los casos de:

a) Todo y parte: Esta técnica consiste en que una misma palabra aparece en una acepción diferente una vez como un todo y otra/s dividida en sus sílabas, partes etc. en que transmite diferente/s sentido/s. El autor explica el caso de una dama que se vengó de una determinada falta de tacto de Napoleón Bonaparte. Sucedió en una ocasión en que la dama bailaba con el

emperador en la corte. Él le dijo, señalando a sus compatriotas: “Tutti gli italiani danzano si male”. A lo que ella contestó: “Non tutti, ma *buona parte*.”

b) *Reordenamiento*: En esta técnica, la nueva significación aparece con un cambio en el orden del material fonético. Alguien critica a una pareja de esposos: “El matrimonio X tiene un buen pasar. En opinión de algunos, el marido debe haber *ganado mucho* y luego con ello se ha *respaldado un poco*, mientras otros creen que la esposa se ha *respaldado un poco* y luego ha *ganado mucho*”.

c) *Modificación leve*. Sería el caso de la expresión: “Traduttore. Traditore!” (“¡Traductor, traidor!”), donde la semejanza de las dos palabras figura la fatalidad -opina Freud- de que el traductor siempre hace traición a su autor.

d) *La misma palabra plena y vacía*. Se da cuando interviene en el chiste una palabra que en ciertas acepciones ha perdido su sentido originario (*vacía o “descolorida”*); y cuyo sentido (*pleno*) recupera en el contexto del chiste: “¿Cómo *anda?*, preguntó el ciego al paralítico. “*Ando* como usted *ve*”, fue la respuesta del ciego.”

Doble sentido de la palabra.

Freud observa un tercer tipo de técnica, que es en realidad un caso más puro o específico de la doble acepción de material. Se trata de las formas de *doble sentido o juego de palabras* (diferente también del contraste entre formas vacías y formas llenas). En este grupo encontramos los casos de:

a) *Doble sentido de un nombre y su significado material*. Ejemplifica con una frase de Shakespeare en *Enrique IV*. “¡Descárgate de nuestra compañía, *Pistol!*”

b) *Doble sentido del significado material y el metafórico*. Aquí Freud cita un solo ejemplo. Explica el caso de un médico chistoso que dice al poeta Arthur Schnitzler: “No me extraña que te hayas convertido en una gran poeta. Ya tu padre puso el *espejo* a sus contemporáneos.” Aquí el médico se refería a la vez al laringoscopio que manejaba el padre del poeta, que era también doctor, y al espejo que el poeta o el autor teatral pone a la naturaleza y al mundo, a quienes refleja en sus creaciones, según frases de Shakespeare en *Hamlet*.

c) *El doble sentido propiamente dicho o juego de palabras*. Considera Freud que este es el caso ideal de la acepción múltiple. Se da cuando no se ejerce violencia sobre la palabra, no se divide, ni se trueca a otra esfera diferente a la que pertenece. Tal como la palabra es, y como se encuentra en la ensambladura de la frase, puede, si las circunstancias le son favorables, enunciar un sentido doble: “El médico, que viene de examinar a la señora enferma dice, moviendo la cabeza, al marido que le acompaña: ‘ No me *gusta* nada su señora’. A lo que el marido responde presuroso: ‘ Hace mucho tiempo, que tampoco me *gusta* a mí.’ “

d))*El equívoco*. Se da cuando hay por medio alguna alusión de tipo sexual. Uno de los ejemplos que presenta aquí Freud es el del chistoso que dice a un colega, en la época del 'asunto Dreyfus': "Esta muchacha me hace acordar a Dreyfus: el ejército no cree en su *inocencia*".

e)*Doble sentido con alusión*. En chistes sin sentido sexual. Puede presentarse la peculiaridad de que los dos significados del doble sentido no resulten igualmente obvios, sea porque uno de ellos es el más usual, sea porque el contexto privilegia la comprensión de uno de ellos.

En todos estos casos de palabras con doble sentido, Freud establece diferencias no esenciales, como él mismo dice; esto es, diferencias más de matiz léxico o de interpretación contextual que de tipo estructural. Por otra parte, estas formas de doble sentido son para Freud casos especiales de material de "acepción múltiple."

Así, en los chistes verbales tenemos en realidad dos grandes grupos, según que la técnica utilizada sea de condensación o de acepción múltiple del mismo material.

Se trata, sin embargo, de dos grandes técnicas que aún Freud pretende unificar al considerar que "la aceptación múltiple del mismo material no es más que un caso especial de condensación; el juego de palabras no es otra cosa que condensación *sin* formación sustitutiva."²⁶⁸

Para él la condensación continúa teniendo una categoría superior: el *ahorro*, pues, gobierna todas estas técnicas.

Los chistes en el pensamiento.

Hay una gran cantidad de chistes que no tiene nada que ver con lo visto hasta ahora. La gracia de los mismos no dependerá de las palabras utilizadas en la expresión, sino de los procesos mentales llevados a cabo en el acto de la comprensión.

En una clasificación lingüísticamente confusa, Freud analiza los siguientes casos, que todos tienen en común, según el propio Freud indica, la *representación indirecta*.

Chiste por desplazamiento.

Se da cuando en el proceso de comprensión tiene lugar un cambio de punto de vista. Una misma palabra, que no tiene por qué repetirse en el texto, se toma en sentido pleno y en sentido vacío, porque ha habido un desplazamiento mental, una alteración en el punto de vista que comporta un cambio en la significación de determinada palabra, según el nuevo contexto.

²⁶⁸ Freud: *Ob.cit*, pág. 42

Aquí podríamos incluir lo que en los manuales de retórica se denomina *dilogía*: “-¿Has *tomado* un baño? -!Cómo! ¿Falta alguno?”

Contrasentido.

Es el disparate convertido en chiste. Un sinsentido pone de manifiesto otro sinsentido, aparentemente con sentido: “Cierta vez que Foción fue aplaudido aprobatoriamente tras un discurso, se volvió hacia sus amigos y preguntó: Pero, ¿qué tontería he dicho?”

Automatismo del pensamiento.

En muchos chistes sucede que el automatismo del pensamiento no se adapta a una situación nueva, diferente a la previa: “Un casamentero se ha procurado, para su elogiosa presentación de la novia, un ayudante que debe reafirmar todo lo que él diga:

“Ella ha crecido como un abeto”, dice el casamentero. -“Como un abeto”, repite el eco. -“Y tiene unos ojos que hay que ver”. - “¡Ah! ¡Y qué ojos tiene”, reafirma el eco. - “Y sus formas son incomparables”. -¡Y qué formas!”. -”Pero es verdad -admite el casamentero- que tiene una pequeña joroba”. -“¡Pero qué joroba!”, vuelve a reafirmar el eco.”

Unificación.

Se da en chistes en los que se producen vínculos recíprocos entre representaciones y definiciones mutuas, o por referencia a un tercer término común. Dos nexos recíprocos muy semejantes se escogen para la figuración, y la semejanza de los vínculos corresponde luego a la semejanza de las palabras: “La vida humana se descompone en dos mitades; en la primera uno desea que llegue la segunda, y en la segunda uno desea volver a la primera.” Vemos que hay repetición de material, pero no cambios de sentido.

Coordinación o enumeración chistosa.

En este caso se agrupan como semejantes elementos heterogéneos o discordantes: “En general los moradores de Gotinga se dividen en estudiantes, profesores, filisteos y ganado.”

Chistes por sobrepuja.

Aquí se da una corroboración de un disparate anterior, con una mayor intensidad, todavía: “Dos hombres hablan de bañarse: “Yo tomo un baño por año -dice uno-, lo necesite o no.”

Figuración indirecta.

La técnica de algunos chistes reside en establecer comparaciones o símiles, en hacer alusiones a referentes conocidos. Freud analiza dos tipos de alusión o figuración:

-Figuración de lo contrario o ironía: “Esta mujer se asemeja en muchos puntos a la venus de Milo: como ella, es extraordinariamente vieja; como ella, carece de dientes...”

-Figuración por lo semejante, o por lo que con él forma una misma trama. Se trata de establecer una relación en el pensamiento, o hacer una alusión a algo semejante, o con lo que puede establecer algún tipo de asociación conocida: “Dos comerciantes poco escrupulosos consiguieron hacerse con una gran fortuna. Con la intención de introducirse en la alta sociedad encargaron un retrato de cada uno de ellos al pintor más prestigioso de la ciudad y dieron una fiesta para presentarlos en público como un gran acontecimiento. Ya en la recepción, los dueños acompañaron a un experto crítico hacia los dos cuadros con la intención de arrancarle un juicio admirativo. El crítico contempló largo rato los cuadros, después sacudió la cabeza como si echara de menos algo, y se limitó a preguntar, señalando el espacio vacío entre los dos: ‘¿Y dónde está el Salvador?’”

Las alusiones en el pensamiento pueden ser muy variadas. Puede hacerse alusión a escenarios históricos o literarios, a frases hechas, refranes, poemas, títulos, nombres etc.

-Figuración por algo pequeño o ínfimo. Esta técnica resuelve la tarea de expresar un detalle íntegro mediante un detalle ínfimo: La señora baronesa estaba a punto de dar a luz y en la sala contigua a la habitación el barón y el médico esperaban que se aproximara el momento del parto. -“¡Cómo sufro!”, gemía la baronesa. -¿Vamos ya?, suplicaba el marido. -“Aún no es el momento”, contestó el doctor. -“Qué dolores, Dios mío”. -“Vamos ya, profesor?” -“No, aún no es el momento.” -!Ay, ay, ay, ay!” - “Ahora es el momento.”

-Símil o comparación.- La comicidad no proviene de la propia comparación sino de una propiedad accesoria suya: “No se puede llevar la antorcha de la verdad a través de la multitud sin *chamuscar* alguna barba”.

Para concluir, como señala José Antonio Martínez²⁶⁹, si bien Freud, diferencia los chistes “verbales” -porque se producen gracias a un juego con la “forma externa” de las palabras-, de los “intelectuales” -o realizados en el pensamiento mediante el juego con las ideas-; desde el punto de vista lingüístico sobraría esta distinción. En efecto, pensamos que la diferencia no está tan clara, puesto que la modificación de la forma externa o significante siempre afecta al contenido –el juego verbal siempre repercute en los conceptos-, y por otra parte, los chistes “en el pensamiento” siempre se

²⁶⁹ José Antonio Martínez (1.975): *Propiedades del lenguaje poético*, Publicaciones de Archivum, Universidad de Oviedo, pág. 553

elaboran en la forma del contenido, sin dependencia necesaria con la sustancia, como demuestra el método reductivo que elimina el carácter cómico. No obstante, no puede negarse de la utilidad de las clasificaciones de Freud, que como mínimo describen bastantes de los múltiples procesos generadores de humor.

5.-Los procedimientos de lo cómico en Henri Bergson.

Decíamos más arriba que Bergson entiende lo cómico como la irrupción de lo mecánico, automático, rígido o falta de armonía en el ámbito de lo humano y viviente. Veremos ahora algunos de los procedimientos que producen este efecto, teniendo en cuenta que él analiza predominantemente la comicidad teatral, por lo que distingue entre la comicidad de las situaciones y la comicidad en el lenguaje (comicidad de las frases).

La comicidad de las situaciones

Lo mecánico es lo contrario de lo viviente, y sus características también lo son:

“Cambio continuo de aspecto, irreversibilidad de los fenómenos, individualidad perfecta de una serie encerrada en si misma, tales son las características exteriores (reales o aparentes, poco importa) que distinguen lo viviente de lo simplemente mecánico. Tomemos su contrario y tendremos tres procedimientos que, si os parece, llamaremos: la *repetición*, la *inversión* y la *interferencia de las series*. Es fácil ver que estos procedimientos son los de la comedia festiva, y que esta no podría valerse de otros.”²⁷⁰

En las situaciones tenemos pues como causantes de efecto cómico: la *repetición* (manifestada en tics, muletillas, estereotipos, tan productivos en imitaciones y caracterización de personaje cómicos) y la *inversión* (el mundo al revés), que, por otra parte, son también para este crítico rasgos de ingenio que pueden producir a su vez juegos de palabras. Por su parte, la *interferencia de las series* se dará cuando una situación pertenece a su vez a dos series de acontecimientos enteramente independientes y puede interpretarse a la vez en dos sentidos muy diferentes, lo cual genera, como es sabido, malentendidos y equívocos, tan propios de la comedia.

Comicidad de las frases.

Refiriéndose concretamente a la comicidad de las frases, Bergson se detiene en el procedimiento de *introducir un idea absurda en el molde de una frase ya consagrada*. Pero el procedimiento al que da más importancia, porque da lugar a un género más profundo de comicidad, es el de la *transposición*, que se obtiene trasladando la expresión natural de una idea a un tono diferente, y que puede producir diferentes formas de comicidad y

²⁷⁰ Bergson: *Ob. cit.* pág. 79

de humor, tales como la parodia, la degradación, la exageración, la ironía, la sátira...

6.-El humor en el español hablado, analizado por Werner Beinhauer²⁷¹.

W. Beinhauer analiza en su libro el amplio espacio que ocupa el humor en el español coloquial, y aún más concretamente en el "madrileño". Globalmente da una justificación histórica (derrumbamiento del Imperio Hispánico), y casi podríamos decir genética, al humorismo de los españoles, así como a alguna de sus peculiaridades.

Entiende que el origen del humor español está en la capacidad que tienen los españoles para reconocer la realidad engañosa de las cosas y para elevarse por encima de ella:

"El pueblo español había vivido el mayor esplendor y la más absoluta miseria. Su trayectoria histórica tan cuajada de contrastes le ha capacitado para percibir, mejor y con más sagacidad, la engañosa apariencia de tantas cosas, pero no para desesperarse, sino para elevarse por encima de ellas, sometiéndolas al señorío de una soberana libertad interna. Había alcanzado esa dilatada envergadura espiritual que constituye la base del humor auténtico."²⁷²

Otra justificación del humor, ahora ya en su vertiente del habla espontánea y coloquial está, según Beinhauer, en que el hablante español es transgresor e irrespetuoso con el idioma, sobre todo en lo referente a las formas gramaticalizadas fijas. "Siempre se siente con ganas de desencorsetarlas, zamarreándolas con juguetona petulancia". Sin embargo, prosigue, este prurito no nace del individualismo, que llevaría al caos, sino que responde a una extraordinaria sensibilidad del español para captar y apurar las posibilidades de una situación, para la cual las expresiones fijas y consagradas pueden resultar gastadas, inexpresivas e insuficientes.²⁷³

La rebeldía contra las formas gramaticalizadas fijas se manifiesta en lo que el crítico denomina *paráfrasis humorísticas*; que son las variaciones de ciertas expresiones o modismos fijos. (p. ej. "mi *arbusto* genealógico...")

El conocimiento de los modismos también es necesario para disfrutar de la *perífrasis*. "Tiene de común con la *paráfrasis* el que también evoca en el oyente el recuerdo de algo sabido: la *paráfrasis* le recuerda conocidos modismos, en cambio la *perífrasis* evoca conocidos conceptos y palabras por ella circunscritos, (...) en fin, a un sinnúmero de fenómenos lingüísticos caracterizados por la tendencia a lo puramente alusivo."²⁷⁴

²⁷¹ Explicaré en este capítulo algunos aspectos del estudio de Werner Beinhauer, expuestos en el libro *El humorismo en el español hablado*, Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica), 1.973.

²⁷² Werner Beinhauer: *Ob. cit.*, pág. 20.

²⁷³ *Ibid.*, pág. 25.

²⁷⁴ *Ibid.*, pág. 31.

Beinhauer vuelve a la justificación histórica para explicar otra de las características del humor coloquial: la *hipérbole*, puesta de manifiesto en las extensiones alegóricas (*refuerzos*) y en las exageraciones. Entiende el crítico que el español goza con las dimensiones sobrehumanas, que le hacen olvidar las limitaciones propias:

“El doloroso contraste profundamente experimentado por el pueblo español entre lo ideal y lo real, entre lo apetecido y lo conseguido, tuvo que engendrar en él lo que se ha dado en llamar el “desengaño”, esa disposición de ánimo tan característica de la época barroca, y por otra parte, una tanto mayor capacidad de ilusión. ‘No queremos luchar -dice Ortega y Gasset, en su famoso libro *España Invertebrada*-, queremos simplemente vencer. Como esto no es posible, preferimos vivir de ilusiones’”²⁷⁵

Esta ilusión -emparentada con la imaginación- que, paradójicamente, produce el desengaño, implica, según Beinhauer una enorme y rápida capacidad asociativa, “una enorme capacidad de asociar, con la celeridad del rayo, una imagen dada, sea con los detalles que la componen, sea con otras representaciones a ella afines.” Y prosigue diciendo que esta capacidad asociativa tiene también un procedimiento propio, fruto tal vez del carácter extrovertido del español: no es consecuencia de la rapidez mental en el discurrir, sino de “la plástica visión interior propia del español, que le permite abarcar en síntesis grandiosa el conjunto de una cosa con sus partes y los elementos que las relacionan con otros complejos imaginativos y sus partes respectivas.”²⁷⁶

La capacidad perceptiva y asociativa abarca también las sensaciones auditivas, producidas por medio de la *rima* y otros *juegos fónicos* de índole parecida, a base de asociaciones fonéticas. Por otra parte, Beinhauer opina que la fonética española, por la simplicidad de sus estructuras, se presta de un modo particular formación de *paronomasias*, *calambures* o *retruécanos* etc., y con ello a la posibilidad de formación de contextos nuevos, sorprendentes y humorísticos.

En otro orden de cosas, entiende Beinhauer que la frecuencia de todo este tipo de juegos fónicos en el humor coloquial delata una actitud mental propensa a cultivar la forma a expensas del contenido (pág. 108). Aunque en otro lugar justifica históricamente la afición de los hispanoablantes a la práctica de esta habilidad a raíz de la caída del Imperio que hizo a todos dudar del valor de las cosas:

“El derrumbamiento del Imperio Hispánico hizo dudar del valor de las cosas, no ya a los españoles del barroco, sino a los de todas las épocas subsiguientes, incluso la nuestra. Y esta duda se ha hecho extensiva también a la apreciación de la palabra. Si las cosas no existen más que en la apariencia, las palabras tampoco pasan de ser meros sonidos que no deben tomarse demasiado en serio, explicándose por ello el especial placer que a los hispanoparlantes les produce el son y el ritmo por un lado, el juego con el vocablo por otro, juguetera fruición propia de una época que, según

²⁷⁵ *Ibíd.*, pág. 60.

²⁷⁶ *Ibíd.*, pág. 60

frase de Leo Spitzer. 'ha enajenado a la palabra de su uso ingenuo para hacerla espejo de sus dudas'" (pág. 107).

También las *onomatopeyas* ofrecen un margen amplio para las creaciones individuales. Recuerda Beinhauer el notable uso humorístico que hace de ellas el lenguaje hablado.

Y finalmente señala este crítico la *mezcla de estilos* como otra de las más relevantes características del humor que estamos comentando. La justificación que da a esta particularidad -que consiste principalmente en entremezclar en el discurso registros lingüísticos distintos- es casi de tipo genético:

"El español, impresionable y de humor cambiante como él sólo, muestra en su hablar una extraordinaria afición a la mezcla de estilos. No sólo el hombre de pueblo gusta de entremezclar el estilo de su lenguaje con elementos eruditos; también es observable el principio inverso, es decir, que el hombre culto y aun el sabio erudito en doctas disertaciones no rara vez emplea expresiones provenientes del lenguaje popular."²⁷⁷

Beinhauer habla también de la influencia en la lengua hablada -influencia más importante de lo que suele suponerse-, de las particularidades estilísticas del culteranismo y el conceptismo. Y explica que no sólo se da la mezcla humorística de lo popular con lo culto, sino que también es importante la imitación de la expresión arcaica clásica, que se manifiesta mediante expresiones jocosamente retóricas.

.....

Hemos visto las técnicas del chiste, las de la comicidad; pero ¿y las del humorismo? Quizá algunas son coincidentes. Quizá son exactamente las mismas, que también serán las de la poesía. Quizá no haya diferencias técnicas importantes entre humorismo, comicidad y chiste, sino que las diferencias entre los diversos tipos de humor sean sólo las diferencias que ya hemos visto, conceptuales y semánticas.

C. F. de la Vega confiere al humorismo las características formales barrocas ya conocidas, a la vez que señala su esencial antirretoricismo :

"...non hay unha preceptiva, unha retórica humorística, pois o humorismo, como ja notou Baroja, é esencialmente antirretórico. Nembargantes os humoristas teñen unha inconfundible maneira de escribir, unha chea de procedementos constantes e comúns. Isto quere decir, sen dúbida, que se trta dunha esixencia da actitude común, da actitude humorística. En rigor non se pode falar dun 'estilo humorístico' pois o peculiar é, precisamente, unha gran libertade formal. E, nese senso, o humorismo é algo "amorfo" ou, mais ben, unha forma aberta. Iso explica quizais a afinidade algunha vez sinalada, dende o punto de vista formal, entre humorismo e barroquismo. Do que se trata é da constancia con que aparecen na literatura humorística certos

²⁷⁷ *Ibíd.*, pág. 141

procedimientos: a digresion, a morosidade, a lenta aproximación o propósito, o rodeo, o paralelismo, o contraste, o diálogo co lector, os incisos, os paréntesis, as salvedades, os guións, os puntos suspensivos, as consideracións marxinais, a recorrencia e a interrupción, etc.”²⁷⁸

Vemos que atribuye al humorismo una “forma abierta”, una gran libertad formal. Quizás habrá que convenir en que, como decía Pirandello, el humorismo tiene infinitas variedades y tantas características que quizá sea imposible abarcarlas a todas, y esquematizar sus técnicas.²⁷⁹

Así mismo, también Pirandello considera que el humorismo, como arte, es tan especial que contraviene las normas del arte clásico. Si es cierto que el humorismo surge de la escisión entre el ideal de infinitud del corazón humano y la mediocridad de lo real, ello ha de implicar un modo de expresión que evidencie la percepción de dicha divergencia, ese desacuerdo que el humorista sitúa en el centro de su universo:

“El humorismo, a causa de su íntimo, especioso y esencial proceso, descompone inevitablemente, desordena, desacuerda, mientras que, corrientemente, el arte como lo enseñaba la escuela, la retórica, era sobre todo composición exterior, acuerdo lógicamente ordenado.”²⁸⁰

Hay otro factor que también puede contribuir a ese desorden. Rosa M^a Martín Casamitjana nos lo recuerda. Vuelve a aparecer la palabra libertad:

“Si la comicidad precisa de la norma social como punto de referencia al que oponer el fenómeno risible, el humorismo, al identificarse emotivamente con quien se atreve a contravenir los valores o costumbres del grupo, supone una actitud abierta, innovadora e, incluso, subversiva. La libertad será la divisa del humorismo así entendido.”²⁸¹

²⁷⁸ Celestino F. de Vega (1.963): *O segredo do humor*, Vigo, Ed. Galaxia, pág. 78.

²⁷⁹ L. Pirandello (1.968): “El humorismo”, en *Ensayos*, Madrid, Guadarrama, pág.154

²⁸⁰ *Ibid.*, pág. 63

²⁸¹ R.M. Casamitjana: *Ob. cit.* pág. 30.

TERCERA PARTE

HUMOR Y POESÍA

Las teorías sobre el humor que hemos descrito en la segunda parte de este trabajo no se refieren nunca a las posibles relaciones entre humor y poesía. Es siempre la comicidad lo que prioritariamente se estudia y es el chiste el objeto de análisis por excelencia, mientras se olvidan otras posibles realizaciones del humor.

Sin embargo, a nosotros nos interesan las relaciones existentes entre humor y la poesía, puesto que es el estudio del humor en la poesía de Gloria Fuertes el objetivo último de nuestro trabajo.

Estas relaciones las hemos encontrado en dos importantes tratados de poesía: *Teoría de la expresión poética*²⁸², de Carlos Bousoño y *Propiedades del lenguaje poético*²⁸³, de José Antonio Martínez.

Ambos autores, que se aplican con rigor en desentrañar la esencia del fenómeno poético, alcanzan en su empeño a analizar, además, –si bien sólo someramente– otros fenómenos literarios, como la comicidad o el absurdo, con quienes la poesía se encuentra relacionada, ya que dichas actividades tienen en común el ser objetos lingüísticos estéticos, es decir, generadores de placer estético.²⁸⁴

1.- Placer estético, placer poético, y placer cómico: Procedimientos lingüísticos similares.

A partir de su estudio del placer estético, José Antonio Martínez distingue los conceptos de placer poético y placer cómico.

El placer estético es entendido por el crítico como “una sensación agradable de carácter psíquico”. En el capítulo de su libro dedicado a este tema señala la práctica unanimidad existente en la consideración del placer estético una condición específica de la creación artística, a la vez que advierte que, en su definición como sensación psíquica agradable, no es patrimonio exclusivo de la obra de arte:

“la demostración de un teorema, la resolución de un problema matemático,

²⁸² Carlos Bousoño (1.976): *Teoría de la expresión poética* (I, II), 6ª ed., Madrid, Gredos.

²⁸³ J.A. Martínez (1.975): *Propiedades del lenguaje poético*, Publicaciones de Archivum, Universidad de Oviedo.

²⁸⁴ Los planteamientos teóricos de C. Bousoño y de J.A. Martínez son totalmente diferentes y también lo serán sus análisis; sin embargo, vamos a tenerlos a ambos en cuenta, en función de la consecución de los siguientes objetivos: extraer conclusiones acerca de las características lingüísticas del humor, semejanzas y diferencias entre humor y poesía e “idoneidad” de la coincidencia en un mismo texto de lo poético y lo humorístico.

ciertas situaciones de ciertos juegos (ajedrez, dados...), la hábil disposición de una narración en episodios, la subterránea conexión de los “detalles” en el relato policíaco, adivinanzas, crucigramas, la resolución de los “problemas lógicos” habituales en la prensa, ciertos textos publicitarios y los chistes o chanzas verbales, las múltiples “agudezas” del hablar cotidiano e infinidad de fenómenos más, pueden resultar hechos estéticos”²⁸⁵

Además, expone que la asociación del placer estético a la producción de “sensaciones psíquicas agradables” no ha sido siempre reconocida por la Estética, que tradicionalmente ha asociado el placer estético a sustancias significativas u ontológicas tales como lo bello, lo emotivo, lo ético; sustancias que, por otra parte, si bien las considera ajenas al placer estético, entiende que inciden en su realización, potenciándolo o cambiándolo en displacer.

Para Martínez²⁸⁶, probablemente el placer sea una una noción *aplicada*, existente en función de dos factores: el estímulo percibido y el sujeto perceptor. Sin embargo, este autor piensa que la Estética ha de proponerse correlacionar el placer estético sólo con el primero de estos factores: el estímulo recibido. Así, el objeto de la Estética ha de ser estudiar las *propiedades inmanentes* a todos aquellos estímulos – ya sean el chiste, el poema, la chanza o el eslogan publicitario- que ocasionan placer estético.

Y aún más, considera que son las *semejanzas estructurales* en los diversos estímulos las que han de ser consideradas como las causas objetivas del placer estético “en abstracto”, esto es, los *elementos formales*; mientras que las diferencias de todo tipo (especialmente las de sustancia del contenido y las situaciones en que se realiza la percepción) serían las causantes de las diferentes manifestaciones concretas de tal placer: humor, poesía, lenguaje publicitario...

Martínez señala entonces la diferencia entre *placer estético* y *placer poético*. Para este autor, el *placer estético* es una noción abstracta que designa el producto de una actividad psíquica indiferente a las sustancias de contenido con que opera; es algo “puramente virtual, cuya realización, sin embargo, pueden impedir múltiples factores: el gusto del lector, disenso ideológico, banalidad del contenido etc.”²⁸⁷, por lo que es también “una respuesta peculiar del lector”²⁸⁸

A fin de conocer las propiedades del placer estético y relacionarlas con las propiedades del lenguaje poético, Martínez se acerca a las hipótesis de Freud sobre cómo se genera el placer psíquico en el chiste. Hace esta aproximación porque chiste y lenguaje poético son, antes que nada, textos lingüísticos, y en ambos su capacidad estética reside en la *forma* - que es lo que, también según la teoría de Freud, proporcionará placer en tanto que

²⁸⁵ *Ob. cit.*, págs. 544-545

²⁸⁶ *Ibid.*, pág. 549

²⁸⁷ *Ibid.*, pág. 577

²⁸⁸ *Ibid.*, pág. 582

comporta un “ahorro de gasto psíquico”- y no en la sustancia del contenido.²⁸⁹

En efecto, Martínez comprobará que el chiste y la poesía emplean -aunque con preferencias peculiares- los mismos recursos lingüísticos o técnicas, idénticas figuras, por lo que considerará a éstas las propias de la función estética. En cuanto a las preferencias, Martínez señala que parece observarse una cierta tendencia de los *géneros* a determinadas figuras, y considera que en el chiste, si bien predominan las dilogías, el calambur, la paronomasia o la alusión, sin embargo escasean las metáforas o las metonimias.²⁹⁰

En cuanto al *placer poético*, considera que es una “impresión global” que presupone al *placer estético*, pero también otros factores, entre ellos la sustancia del contenido:

“Las sustancias del contenido -creemos -, junto con las situaciones en que se realiza la percepción, son las responsables de que el placer estético se manifieste en diversas modalidades concretas: *lo poético, lo chistoso, lo ridículo etc.*”²⁹¹

Las sustancias del contenido podrán remitir, connotativa o denotativamente, a diferentes tipos de referente, tanto de índole afectiva, como sensorial o simplemente conceptual; pero la sustancia que parece a Martínez más importante en la generación de placer poético es la de tipo afectivo.

En cuanto al placer cómico, si bien se refiere a él en múltiples ocasiones, Martínez no lo analiza; sólo dice que es diferente del poético a causa de la sustancia del contenido y de las situaciones de percepción. En su trabajo, este crítico estudia las propiedades del lenguaje poético generadoras de placer estético: esto es, estudia estructuras, formas; pero no se ocupa de las características de las sustancias de contenido, ni de las situaciones que marcan las diferencias entre placer poético y placer cómico.

2.-Poesía y comicidad: Fenómenos estéticos diferentes. El papel del lector. La tesis de C. Bousoño.

Carlos Bousoño, sin embargo, sí estudia las sustancias del contenido. Él también estudia la especificidad de la poesía, pero piensa que es en la sustancia del contenido precisamente, en el “contenido anímico”, en la “índole de lo contemplado” –no en la forma- en donde reside lo específico del poema, esto es su “poeticidad”.

²⁸⁹ Señala Martínez que hay algo en que concuerdan todos los estudiosos de poesía, y es admitir que la capacidad estética de una obra depende de la forma. Y señala la frase de Alarcos, que reza de la siguiente manera: “la poesía no consiste en lo que se nos comunica, sino en cómo se nos comunica.” (*Ob. cit.*, pág. 551)

²⁹⁰ *Ob. cit.*, pág. 577

²⁹¹ *Ibid.*, pág. 576

Así, Bousoño intentará, mostrando la especificidad del hecho poético, poner de relieve las diferencias “sustanciales” entre los tipos creación lingüística que aquí nos interesan: humor y poesía.

Bousoño concibe lo poético como algo externo al poema. El contenido anímico real es estético en sí mismo, pero no es expresable ni comunicable, por ser individual. Sin embargo, para Bousoño la poesía es también comunicación: el contenido del poema sí es expresable y comunicable. ¿Cómo sucede ésto? ¿Qué relación hay entre el contenido anímico individual y el contenido del poema?

El contenido poético del poema carece de “poeticidad propia”, pero es semejante al contenido anímico - aunque sólo sea una pálida imagen de él- y es sólo por eso que puede considerarse “poético”.

Así, ya que el contenido poemático no puede ser individual -porque lo individual no es expresable o comunicable- debe al menos parecer “individual”.

¿Qué es lo que hace de un contenido anímico real una entidad única, y cómo se consigue convertirlo en contenido poemático, es decir, hacerlo comunicable?

Según Bousoño lo que caracteriza al contenido anímico es el hecho de que sus ingredientes conceptuales, sensoriales y afectivos se presentan en una unidad indisoluble, sintética. En el poema bastará con que de alguna manera los contenidos anímicos, sensoriales y afectivos predominen sobre los conceptuales, o bien que sean presentados en forma sintética, para que lo comunicable parezca que se ha “individualizado”. Esto, según Bousoño, se consigue mediante los procedimientos de sustitución, por los que se modifica la “lengua”.²⁹²

Estos procedimientos de sustitución serán las figuras poéticas, los procedimientos retóricos, los recursos lingüísticos; los cuales serán distintos según que su finalidad sea la de aumentar la intensidad de una realidad afectiva, aumentar la precisión de una percepción sensorial, trasladarnos por vía sintética a percibir una realidad anímica en toda su intensidad, etc.

²⁹² Bousoño reduce la *lengua* a lo conceptual, a lo intelectual, que por otra parte identifica con lo genérico, lo analítico, lo intersubjetivo. Por ello entiende que ha de ser modificada para comunicar (o parecer que comunica) los contenidos anímicos reales, sensoriales o afectivos tal cual son: particulares, individuales, únicos.

Martínez cuestiona esta teoría porque considera que “*contenido psíquico individual y comunicación lingüística son nociones incompatibles: todo compromiso entre ambas es precario /.../ sólo posible a costa de jugar con el significado del término subjetivo, que unas veces –para satisfacer a Croce- se toma como sinónimo de “no-intersubjetivo- y otras -para satisfacer las exigencias de la comunicación- se hace equivaler a contenido con función expresiva (“no objetivo”).”(Ob. cit., pág. 219)*

Mediante la sustitución, el significado simple y objetivo de los signos comunicativos se “subjetiviza” y se convierte -o mejor, “parece”- complejo e individual.²⁹³

Hemos dicho que los procedimientos lingüísticos de sustitución son los que darán apariencia de unicidad a un contenido poético ya comunicable. La actuación de estos procedimientos es, según Bousoño, preceptiva en poesía. Se trata de la primera ley de la poesía: la ley “intrínseca”, por medio de la cual, en toda “descarga poética” se observa siempre una sustitución sobre la “lengua”.²⁹⁴

Esta ley “intrínseca” de la poesía se cumplirá también en el chiste, porque ley de la “sustitución”, o individualizadora, es la generadora del placer estético en general. En efecto, los recursos lingüísticos, proveedores de la alegría o el placer estéticos, serán los mismos en la poesía que en el chiste, categoría en la que Bousoño ejemplifica y concreta el humor.

El crítico lo propone primero como hipótesis:

“Una de las intuiciones previas que acaso lleguemos a probar es la de que el chiste utiliza todos o casi todos los medios de que la poesía se vale: no sólo la genérica sustitución, sino cada uno de los procedimientos específicos de que la lírica se sirve: la metáfora, la reiteración, la antítesis etc., y hasta, en ocasiones, la rima y el ritmo.”²⁹⁵

Finalmente lo afirma, tras comprobar que chiste y poesía son dos modos de escapar de la dicción neutra, mediante lo que él llama sustitución de los signos de la ‘lengua’ por otros signos de distinto cariz: signos cómicos y signos poéticos:

“Afirmábamos que la poesía necesita de la sustitución. Pero sucede que la comicidad usa también de ella, como hemos comprobado con frecuencia. Los “signos de indicio”, la “técnica de engaño-desengaño”, las “superposiciones” temporales, situacionales y significacionales, la metáfora, la “ruptura de sistema” etc. se nos bifurcaban en dos posibles efectos: risa o emoción estética. Y lo propio cabría decir del resto de los recursos que el poeta intenta: todos ellos, o casi todos ellos, se dejan analizar también en la obra cómica.”²⁹⁶

Bousoño utiliza su propia terminología, diferente de la de Freud, o de la de Bergson, así como también la de la retórica tradicional, pero está clara

²⁹³ Señala Martínez que Bousoño “traiciona” a Croce (en *Ob. cit.*, pág. 222): Croce entiende que el contenido del poema es individual único y que sólo se puede llegar a él por la vía intuitiva, porque no es comunicable. Sin embargo, Bousoño, que parte de la tesis croceana, contrariamente a él acepta que la poesía es comunicación. Acepta en consecuencia que el contenido poemático no es individual, pero que sólo con “parecerlo” ya es suficiente para ser “poético”.

²⁹⁴ El concepto de “lengua” utilizado por Bousoño se extiende al de “norma”: “La labor poética consiste en apartarse de la ‘norma’: el poeta ha de trastornar la significación de los signos o las relaciones entre los signos de la ‘lengua’ o ‘norma’, porque esa modificación es condición necesaria de la poesía” (*Ob. cit.* pág. 98-99). Así este autor asimila al concepto *lengua* lo que en lingüística se entiende como *uso normal o habitual*.

²⁹⁵ C. Bousoño, *Ob. cit.*, vol I, pág. 130

²⁹⁶ *Ibid.*, vol II, pág. 9

objetivamente la coincidencia o la similitud de muchos de los mecanismos formales de la poesía y del chiste: en ambos se da un fenómeno estético. En cuanto a los contenidos “anímicos” que poesía y chiste nos comunican, ya hemos dicho que tanto Bousoño como J. A. Martínez consideran que son de distinta índole; pero será Bousoño quien los analice. Lo hará esgrimiendo el contraste entre las leyes “extrínsecas” de la poesía y las del chiste, que se pueden resumir en “asentimiento” en la poesía y “disentimiento con tolerancia” en el chiste. Veremos a continuación en qué consisten dichas leyes.

Ley extrínseca de la poesía: “leyes” del asentimiento. Disentimiento y tolerancia en el chiste.

Según Bousoño, la calidad de un instante poético es relativa al grado en que se cumplen unas determinadas leyes, mediante unos determinados procedimientos.

Si como se ha visto más arriba es fundamental que se cumpla en la poesía la ley intrínseca o de individualización, por la cual el contenido anímico que se nos comunica nos da la sensación de hallarse individualizado - efecto que se ha conseguido mediante unos procedimientos “intrínsecos” lingüísticos- es también indispensable que se cumpla la segunda ley de la poesía: la ley de extrínseca del asentimiento.

El cumplimiento de esta ley supone dos “asentimientos”, o el cumplimiento de dos “leyes” por parte del receptor:

De una parte, *el asentimiento a los contenidos anímicos expresados por el personaje que habla en el poema* que, aunque imaginario, representa la figura de un ser humano que es el autor. Es decir, para producir placer poético, el contenido psíquico ha de ser admitido sin reservas por el lector; éste ha de pensar que aquello que mediante la contemplación ha de hacer suyo “está legítimamente acaecido” y tiene adecuación con respecto a la vida.

Por otra parte, es preciso también el asentimiento a la aquiescencia con que la persona del “autor” admite su adscripción a la figura del personaje que habla en el poema, es decir, ha de haber asentimiento a la identificación de “autor” y “personaje”.

Así, en poesía, se dan dos “asentimientos”: Asentimiento al autor en relación con su actitud ante el personaje, y asentimiento al personaje creado por el autor y a lo que le acaece.

Según Bousoño, ésto no sucede en el chiste. En el chiste el receptor asiente a la personalidad del autor, pero disiente del personaje por él creado y del contenido anímico que presenta.²⁹⁷

²⁹⁷ *Ibíd.*, vol. II, pág. 50

Efectivamente, piensa Bousoño que el chiste presenta un contenido anímico *ilegítimamente acaecido*, un contenido que presenta un *error*, fruto de una “mecanización”, rigidez, distracción, o torpeza -según la teoría de Bergson, aceptada y glosada por el crítico -. Hay, en consecuencia, *inadecuación* con respecto a la vida y el receptor *disiente*.

Sin embargo, es obligatorio para el receptor *asentir a la personalidad del autor*.

“ya que éste, en último término, quiere establecer también con nosotros, y en el mismo sentido que el poeta, una comunicación: sólo que lo que el autor cómico pretende comunicar consiste, paradójicamente, en un disentimiento. Nosotros hemos de hacer nuestra la burla del autor, el disentimiento del autor frente a la realidad psíquica ilegítimamente nacida en el objeto ridículo, y claro está que no podríamos, en principio, identificarnos con aquello que reprobamos. Únicamente si asentimos al autor, únicamente si estamos de acuerdo con él al percibir algo como irrisorio, podremos acompañarle con nuestra risa en su burlesca actividad”²⁹⁸

Por otra parte, aunque haya disentimiento con respecto a ese “contenido anímico ilegítimamente acaecido”, hay también *tolerancia* hacia él. La tolerancia es fundamental en el chiste y se da porque sucede que el error (torpeza, distracción, rigidez...) cometido por el “personaje protagonista” ha sido por una causa totalmente reconocible y justificada, y además el receptor es cómplice del autor, a quien acepta.

El lector como coautor.

En cuanto a la importancia del lector, éste, con su respuesta al objeto estético, es determinante en la producción del placer estético en general, por lo que tiene un papel fundamental tanto en la generación del placer poético como en la de placer humorístico.

Pero aún hay más. Para Carlos Bousoño, el lector es un colaborador en la creación de la obra literaria. Pero ello no sólo como lector, sino especialmente en cuanto que el autor piensa que aquél *va a leerla*.

La acción poética es desde su origen una co-acción, una acción conjunta del poeta y el lector. El autor se desdobra en “autor” y “lector”, tiene a éste en su conciencia al escribir, “objetiviza” lo que dice, lo pasa por el cedazo de su propia fiscalidad; el lector actúa como “un censor que no permite otra expresión sino la que, por transportar una representación anímica ‘idónea’, ha de alcanzar posteriormente su ‘asentimiento’”²⁹⁹

Lograr ese asentimiento, la aceptación por parte del lector, es para Bousoño la clave de la literatura. El placer estético que debe sentir el lector vendrá de este asentimiento, de la sensación de plenitud vital que experimentará al

²⁹⁸ *Ibíd.*, vol II, pág. 51

²⁹⁹ *Ob. cit.*, vol II, pág. 42

‘perfeccionarse conociendo’, al reconocer una expresión como idónea de un conocimiento.”³⁰⁰

Como ya sabemos, según Bousoño, ese asentimiento no se dará en el caso de que el texto contenga algún rasgo de humor. En este caso, el lector, también fundamental en su respuesta, no aceptará, sino que “tolerará” y se implicará, haciéndose *cómplice* del escritor en lo expresado por él.

También Freud reclama explícitamente la complicidad del receptor del chiste para acabar el proceso del mismo, concretado en “algún grado de complicidad o cierta indiferencia, la ausencia de cualquier factor que pudiera provocar intensos sentimientos hostiles.”³⁰¹

Asimismo, Bergson señala la importancia del lector o receptor en la realización del efecto humorístico o del efecto cómico, ya que es preciso que éste tenga voluntad receptiva. En determinados juegos verbales, explica Bergson, se obtiene efecto cómico si se *finje entender en sentido propio cuando se empleaba en sentido figurado*: “En cuanto nuestra atención se concentra sobre la materialidad de una metáfora, la idea expresada resulta cómica”. Y ejemplifica la voluntad receptiva del receptor y su fingimiento de creer en sentido propio una de las metáforas con las frases: “Corre detrás del ingenio, // No lo puede atrapar.”³⁰²

De cualquier forma, en la captación del efecto humorístico siempre es fundamental, mediante su “disentimiento con tolerancia y complicidad” la intervención del receptor; así como en la captación del placer poético es también fundamental con su “asentimiento”.

Los procedimientos y los modificantes extrínsecos en la poesía y en el chiste.

Bousoño, de la misma forma que observa que la ley intrínseca o de individualización se cumple mediante procedimientos intrínsecos de sustitución, explica que las leyes extrínsecas de asentimiento se realizan por medio de unos procedimientos, en este caso, extrínsecos, que tendrán una correspondencia con los intrínsecos, y en los que será fundamental la “valoración” realizada por el lector.

En efecto, las leyes de asentimiento se cumplirán a través de ciertos “moldeamientos expresivos”³⁰³ que Bousoño denomina “por razones de simetría y de economía terminológica” *procedimientos, recursos o artificios extrínsecos*:

“La metáfora es, por ejemplo, un procedimiento “intrínseco”, pues sirve para “individualizar” desconceptualizadamente la significación. ¿Cuál será el

³⁰⁰ *Ibid.*, vol II, pág. 19

³⁰¹ *Ob. cit.*, pág. 138

³⁰² *Ob. cit.*, pág. 98

³⁰³ *Ob. cit.*, vol. II, pág. 86

procedimiento “extrínseco” correspondiente que nos lleva a asentir? Sin duda lo será la adecuación metafórica, esto es, el perfecto ajuste de un plano real con respecto a un plano evocado con el que aquel se compara.”³⁰⁴

Vemos en este ejemplo que los procedimientos extrínsecos son la “adecuación” de los correspondientes procedimientos intrínsecos. Es decir, ante una metáfora, una rima, un poema, o incluso un conjunto de poemas, el receptor “asentirá” si los considera “adecuados”. Para Bousoño, el concepto de procedimiento extrínseco no sólo existirá en relación con una figura retórica determinada – a fin de que sea “adecuada”- sino también en relación con un poema entero, o una obra completa, de manera que haya una “adecuada inserción” de cada elemento en la unidad superior.

El asentimiento ha de darse, pues, a “todas las significaciones poemáticas, con indiferencia de su simplicidad o complicación.”³⁰⁵ Bousoño destacará específicamente varios procedimientos extrínsecos: la “adecuación sentimental” (el sentimiento bien expresado: adecuada relación sentimiento - causa), la “adecuación conceptual” (que depende de la experiencia de la realidad y de la lógica por parte del receptor), “adecuación axiológica” (la percepción de los valores: la bondad, la grandeza, lo heroico, lo mezquino, lo vil...), la adecuación del lenguaje de los diferentes géneros literarios, la adecuación moral, la verosimilitud (lo que indirectamente dice la poesía ha de ser posible en la realidad).

Y la siguiente cuestión a responder es ¿qué criterios utiliza el receptor para considerar o no adecuada una “individualización”? ¿cuándo se da o no una adecuación axiológica, o una adecuación conceptual? Bousoño llama a estos criterios: “modificantes extrínsecos”.³⁰⁶

“Los modificantes extrínsecos son, sin excepciones, creencias, opiniones, saberes nuestros sobre el mundo. Y así, vemos que constituyendo en la metáfora procedimiento extrínseco lo que hemos denominado “adecuación metafórica”, el

³⁰⁴ *Ibíd.*, vol. II, pág. 86

³⁰⁵ *Ibíd.*, vol. II, pág. 100

³⁰⁶ En la teoría de la expresión poética de Carlos Bousoño, expuesta en el libro que estamos parafraseando, este autor considera la *poesía* una modificación de la “lengua” o “norma”, realizada mediante el *procedimiento de la sustitución* para permitirle que sea transmisora de contenidos individuales y generadora de descargas emotivas. En el proceso de sustitución que se realiza en toda descarga emotiva han de intervenir un *substituyente*, (lenguaje poético, elemento *reemplazador*, ej.: “*mano de nieve*”), un *sustituido* (o elemento de la “lengua” reemplazado, ej.: “*mano muy blanca*”), un *modificante*, o reactivo que provoque la sustitución (ej.: “*mano de*” y otros modificantes extrínsecos contenidos en sus opiniones y conocimientos previos) y un *modificado* o término sobre el que actúa el *modificante* (ej.: “*nieve*”). (*Ob. cit.*, tomo I, pág. 106-107) Considerada la extensión del *substituyente* desde una palabra a un poema, un libro de poemas, o la poesía de una generación, o de un siglo, Bousoño llega a definir la poesía como “un substituyente obtenido por un procedimiento intrínseco y otro extrínseco” (*Ob. cit.* tomo II, pág. 90)

Hemos de señalar la obviedad de que ni la descripción de la especificidad del lenguaje poético ni la terminología utilizada por Bousoño coinciden con la utilizada por la autora de este trabajo en la descripción del lenguaje poético de Gloria Fuertes. Sin embargo, se cita aquí porque interesa especialmente dentro del estudio del humor de Gloria Fuertes la aportación que el poeta-crítico hace de los conceptos de *procedimientos* y *modificadores extrínsecos*.

respectivo modificante hemos de buscarlo en el conocimiento que tenemos de la índole de esos dos planos que en la imagen vienen a coincidir”³⁰⁷

Con los cambios pertinentes, considera Bousoño que lo dicho para la poesía sobre procedimientos y modificantes es igualmente válido para el chiste:

“En el chiste es claramente analizable no sólo un procedimiento “intrínseco”, tal como hemos venido comprobando, sino otro “extrínseco”, acompañado en todo caso del correspondiente modificante. Y así, en la metáfora cómica (“procedimiento intrínseco”) la “inadecuación tolerable” sería el “procedimiento extrínseco”, mientras el modificante extrínseco” coincidiría en su enunciado abstracto con el de la metáfora poética: nuestro conocimiento de las realidades comparadas.”³⁰⁸

Vemos, pues, que tanto el asentimiento que se da en la poesía como el disentimiento con tolerancia que se da en el chiste se realizan en el receptor según sus experiencias y conocimientos previos, según unos *modificantes extrínsecos*, que han de ser comunes al emisor y al receptor y que el poeta y el humorista ya han tenido en cuenta en el momento de la creación del texto.³⁰⁹

Además del conocimiento del mundo y de las propias opiniones, puede haber otros *modificantes extrínsecos* que intervengan en la generación de placer poético y de placer humorístico. Bousoño denomina *modificantes extrínsecos blandos* (frente a *duros*) a aquellos modificantes que no son universales, sino pertenecientes sólo a una época.

En su explicación de los *modificantes extrínsecos blandos*, Bousoño se extiende concretamente en la descripción de los propios del Neoclasicismo, por más que algunos de ellos hayan perdurado en el tiempo.

Así, es propia de este período la *doctrina del decoro* o “de la propiedad”, según la cual toda persona ha de comportarse según corresponde a la clase a la que pertenece. Es fundamental, además, en el Neoclasicismo la *doctrina de las “ocho” unidades*, a saber, unidad lógica, unidad de lugar, unidad de tiempo, unidad de especie o “de tono”(que se refiere a la prohibición de combinar en un mismo texto lo grave y lo cómico), unidad de versificación, unidad de clase social, unidad de lenguaje y unidad de utilidad y de dulzura en el arte.

³⁰⁷ *Ob. cit.*, tomo II, pág. 86-87

³⁰⁸ *Ibid.*, pág. 88

³⁰⁹ De hecho, la comprensión de un texto, poético o no, humorístico o no, oral o escrito, es siempre un proceso interactivo en donde confluyen dos tipos de información, a saber, la información explicitada por el autor en el texto, y la información no textual, que es la aportada por el receptor según sus experiencias y conocimientos previos. De la interacción de las dos informaciones el receptor construye el significado del texto. Es por eso que un mismo texto es percibido con diferente riqueza de matices según quien sea el receptor. Y por ello el efecto cómico de una frase o la emoción poética de un verso sólo será posible si el lector tiene la suficiente información previa - así como la actitud- que el escritor espera que tenga y que aporte en el momento de la lectura.

Otros procedimientos y modificantes externos “blandos” descritos por Bousoño, es decir, procedimientos y modificantes que se exigen para el pleno “asentimiento” en un determinado momento de la literatura, son: las preferencias temáticas, la objetivación o la subjetivación del tema, la implicación política del autor, el registro de lenguaje utilizado, las preferencias en el uso de determinados procedimientos intrínsecos y de géneros literarios, así como la exigencia o no de originalidad en la creación literaria.

Mas allá de los procedimientos y los modificantes, Bousoño habla también de los *supuestos* de la poesía, que lo son también del chiste. Se refiere con este término a todo aquello con lo que se cuenta, se *supone*, se da por consabido y en consecuencia se silencia. Dice el crítico respecto a los *supuestos*:

“Las palabras del poeta, en suma, tienen “supuestos” que les otorgan vida y emoción, pues sin ellos serían interpretadas como inexpresivas o absurdas. El arte es, en definitiva, un *iceberg*, que oculta mucho más de lo que muestra. /.../ bajo el término de “supuestos” cae cuanto ingrediente en cadena es causa tácita de expresividad, cosa que desborda con mucho, y en dos sentidos diferentes, la idea de modificante extrínseco.”

Para Bousoño, los modificantes extrínsecos son supuestos, pero no todos los supuestos son modificantes extrínsecos, sino que pueden ser ramificaciones de segundo o tercer grado de aquellos. Además, los procedimientos intrínsecos pueden tener también supuestos. Bousoño clasifica los supuestos en *intrínsecos* y *extrínsecos*, según que el procedimiento con el que se relacionan sean de un tipo u otro. Pero considera que pueden clasificarse según su propia naturaleza; así, desde esta perspectiva, y aunque reconoce que la clasificación ha de ser tosca, no muy rigurosa y acaso incompleta, divide los supuestos en *cognoscitivos* en sentido estricto, *morales*, *psicológicos*, *instintivos* y *de situación y condición humanas*.

En cuanto a los *supuestos situacionales*, se refieren a las cualidades que atribuimos a las cosas, que son muchas veces relativas, no absolutas, porque son observadas desde el punto de vista del hombre, que las dignifica o envilece según el uso que hace de ellas, según el lugar donde se encuentran, con qué las relaciona, qué le evocan, qué connotan.

La jerarquía de valores la establece el hombre, que genera los *supuestos situacionales*, pero la existencia de estos supuestos no significa que se tenga que “estar de acuerdo” con ellos; simplemente están ahí, son. Se trata de un hecho irracional, inmune a los razonamientos, ideas y opiniones políticas, por muy sinceramente que sean sustentadas. Así, un caballo inspira nobleza, mientras que un burro no; un relincho tiene unas connotaciones diferentes de las que tiene un rebuzno, y eso es así independiente de la simpatía o afecto que se sienta por los burros, o de los derechos de los burros.

Los *supuestos psicológicos* son los que permiten la expresividad, el lenguaje sustitutivo del poema; los que hacen que las situaciones se sientan como individualizadas. Son muchos. Un ejemplo de supuesto psicológico es la “ley de la inercia” o “perseverancia” esto es, hay siempre una tendencia a proseguir en el estado actual, sea de actividad o de reposo”. Así, por ejemplo, cuando hay una seriación se tiende a continuarla. Esta ley hace expresiva la ruptura de sistema de las representaciones o de registros, las gradaciones, los ritmos.

La ley de la “inseparabilidad de lo sintético” es otro principio psicológico en el que están basados muchos momentos poéticos. Se trata de la tendencia anímica a la sintetización; es decir, aquello que se ha percibido como una globalidad tiende a recordarse como una globalidad. La globalidad se da en los clichés, en elementos culturales, textos populares etc. Esta ley produce la “intertextualidad”, cuando elementos de un texto nos remiten a otro, del que alguno de estos elementos forma también parte. El lector entonces aporta siempre aquello que falta, lo que conoce de otra parte.

También es un supuesto psicológico la “mente mágica” que tiene el ser humano, como residuo del “ser primitivo” fue, y por la que relaciona y reduce a unidad sustancial lo diverso. Implica también la tendencia sintética de nuestros estados anímicos.

Los *supuestos racionales* son los que controlan las relaciones lógicas entre las palabras, de manera que aceptamos o no las asociaciones semánticas presentadas en la sintaxis de un texto, obligando en el segundo caso a establecer un tipo de asociaciones sustitutivo.

Y la razón actúa porque antes conoce. Los *supuestos cognoscitivos* son nuestros conocimientos sobre la realidad. Parte importante de esta realidad, aparte de los atributos de los objetos, o lo psicológicamente esperado, serán las convenciones sociales. Mientras que el sentido sobre la justicia y la injusticia, lo correcto o no, serán *supuestos morales*.

Recapitulando sobre los supuestos, Bousoño expone que detrás de los procedimientos intrínsecos (de sustitución o individualización) hay supuestos psicológicos, racionales, cognoscitivos, morales e instintivos, mientras detrás de los procedimientos extrínsecos (de adecuación) hay sobre todo supuestos cognoscitivos y situacionales.

Conclusiones sobre lo poético y lo cómico.

Son, pues, los supuestos extrínsecos, así como los modificantes extrínsecos, quienes actúan sobre *procedimientos extrínsecos* de *adecuación* en el poema y de *inadecuación* en el chiste, provocando en el receptor el cumplimiento de las leyes extrínsecas del asentimiento en el caso del poema, y la ley disentimiento con tolerancia en caso del chiste.

Así, deberíamos concluir que el poema y el chiste, fenómenos estéticos que emplean los mismos *procedimientos intrínsecos* en su realización,

deben sus diferencias a los procedimientos *extrínsecos*, que serán de *inadecuación (con tolerancia)* con respecto a los supuestos y a los modificantes extrínsecos en el chiste, y de *adecuación* en el poema.

Para Bousoño, como hemos visto más arriba, el chiste presenta un “contenido anímico ilegítimamente acaecido”, un contenido que presenta un error fruto de la mecanización bergsoniana. Hay inadecuación con respecto a la vida y el lector disiente; aunque también hay tolerancia, porque el error es explicable. Debemos entender que la consideración de un contenido anímico como “ilegalmente acaecido” o “inadecuado con respecto a la vida” se debe a –o “equivale a”– la inadecuación de ese contenido con respecto a unos determinados supuestos y a unos modificantes extrínsecos, que están en la mente del creador y en la del lector o receptor como “coautor”; inadecuación ha de ser valorada por ambos, y más concretamente en el lector, que es en quien se genera el placer poético o el placer cómico.

Esta explicación de las diferencias entre poema y chiste debiera equivaler también a “diferencias en la sustancia del contenido” y de “situaciones en que se realiza la percepción”, que defiende Martínez, aunque sus presupuestos teóricos sean distintos. En todo caso, en las dos explicaciones, los factores que intervienen en la diferenciación de chiste y poesía entendemos que no son explicados desde un punto de vista lingüístico.

Bousoño sí hace una descripción de los procedimientos de sustitución o “intrínsecos” de la poesía, pero no hace sin embargo una descripción de los procedimientos “extrínsecos” de la misma. Si bien es cierto que habla de “moldeamientos expresivos”, de recursos o artificios expresivos cuando se refiere a ellos, sólo los explica como “adecuación” e “inadecuación”.

Describe los modificantes extrínsecos y los supuestos, pero no los “moldeamientos expresivos”, que constituyen los procedimientos extrínsecos. Debemos preguntarnos ¿qué “moldeamientos expresivos” hacen que haya o no adecuación sentimental, adecuación conceptual, adecuación axiológica, adecuación del lenguaje, adecuación moral y verosimilitud; todos ellos procedimientos extrínsecos de los que dependen el asentimiento o el disentimiento del lector? ¿Hay criterios objetivos para describir los procedimientos? Si son lingüísticos los procedimientos “intrínsecos” ¿podrían describirse también lingüísticamente los procedimientos extrínsecos?

No es ese el análisis de Bousoño, como tampoco lo es el de J. A. Martínez. Sin embargo ese es el camino de nuestra intuición. No negamos que el humor sea una manera de ver el mundo, o una actitud ante el mundo (como se expresa en varias de las teorías sobre el humor expuestas en el capítulo 2 de este trabajo) pero sobre todo vemos que el humor es una manera de *explicar* el mundo, de *comunicarlo*, al menos en Gloria Fuertes, objeto de nuestro trabajo. Y hemos de encontrar un soporte lingüístico que permita sistematizar “cómo” es el humor de Gloria Fuertes, cómo nos muestra el mundo Gloria Fuertes. Y eso no puede hacerse describiendo sólo los recursos lingüísticos que el humor tiene en común con la poesía: tendremos que analizar los recursos específicos del humor. Ese es nuestro reto e

intentaremos descubrir estos recursos específicos en la cuarta parte de este trabajo, aunque los estudios sobre el humor que conocemos no nos ofrecen una metodología específica que nos parezca satisfactoria.

Pero antes vamos a profundizar sobre la idoneidad de la conjunción de lo poético y lo humorístico en un mismo texto: veremos las aproximaciones teóricas existentes al respecto y algunas muestras de su existencia conjunta en la literatura española que avalan su tradición y su legitimidad.

3.- Legitimidad de la poesía humorística.

Como hemos visto, Bousoño acepta el carácter estético de lo cómico, pero muestra que el chiste y la poesía son dos fenómenos estéticos distintos: un chiste provoca la risa, un poema provoca emoción poética.

Un paso importante en su tesis lo dará afirmando que “el chiste se inserta en los antípodas de la poesía”:

“Poesía y chiste son el anverso y el reverso de una misma medalla, el polo y el antipolo de una esfera. Lo contrario de la poesía no es la ‘prosa’ en el sentido de dicción apoética. *Lo contrario de la poesía es el chiste.*”³¹⁰

Esta drástica afirmación podría hacernos plantear la siguiente cuestión: ¿Son el placer poético y el placer cómico compatibles en un mismo texto? O aún más: ¿puede ser un mismo texto a la vez poético y humorístico?

Podemos presumir que la intuición de Ortega y Gasset contestaba negativamente a estas preguntas, cuando negando el carácter estético de lo cómico, afirmaba que lo cómico y lo melodramático no pueden proporcionar belleza:

“El llanto y la risa son estéticamente fraudes. El gesto de la belleza no pasa nunca de la melancolía o la sonrisa. Y mejor aún si no llega.”³¹¹

Si bien hoy día ya está resuelto ese falso dilema y está unánimemente aceptado el carácter estético tanto de lo cómico como de lo poético, sin embargo nos acecha todavía la “unidad de especie” o de “tono” de la estética neoclásica, que no permitía combinar en un mismo texto lo grave y lo cómico.

Esta limitación neoclásica -que no se da en el Barroco ni en el Romanticismo- tiene según Bousoño su justificación lógica en la distinta predisposición que ha de tener el receptor ante una obra cómica que ante una obra “seria”. Sin embargo, Bousoño, y a pesar de entender que poesía y

³¹⁰ *Ob. cit.*, vol II, pág. 28

³¹¹ Ortega y Gasset, J. (1.970): *La deshumanización del arte*, Madrid, Revista de Occidente, pág. 40

chiste son contrarios, acaba justificando la “derogación” de esta restricción, porque piensa que puede suceder que:

“el autor, entre las bromas y las veras, sepa intercalar elementos que modifiquen el espíritu del lector hacia la disposición conveniente, en contra de lo que rígidamente daba por sentado la preceptiva tradicional”.³¹²

Además, en otro lugar dice Bousoño, esta vez refiriéndose a lo tragicómico, que su existencia es posible porque:

“nuestra risa y nuestra emoción no parten de contemplar una misma región de ese ser unitario, sino de contemplar dos regiones perfectamente diferenciadas dentro de él”³¹³

El mismo Bousoño no considera, pues, incompatibles en el mismo texto lo cómico y lo grave. El concepto de “grave” no coincide con el de “poesía” pero no nos parecería descabellado poder hacer extensible a la poesía su visión de la compatibilidad de lo grave con lo cómico.

Aún así, puede continuar habiendo dudas sobre la avenencia de lo poético y lo cómico. Sin entrar en la valoración de la teoría de Bousoño, podemos convenir con él en que la emoción poética proviene de la sensación de plenitud vital que experimentamos al perfeccionarnos conociendo, mientras que el placer cómico no tiene que ver con el sentimiento de perfección; en efecto, las teorías sobre el humor que conocemos relacionan lo cómico con la percepción de algún tipo de incongruencia de carácter degradante, ante la cual, mediante la risa, el perceptor muestra su sentimiento de superioridad.

Lo cómico no está ligado históricamente a la poesía, sino al chiste, y a la comedia o al teatro, como ya decíamos cuando analizábamos el concepto de comicidad.

El chiste tiene su espacio de “legítima” actuación y su propia entidad, sus propias características. Es el elemento cómico que estudia Bousoño; es también el que analiza Freud. El chiste es una entidad literaria breve, concisa, “fácilmente” analizable. Lo encontramos en la calle, en la novela, el teatro.

La risa en el teatro es “legítima”. Precisamente Bergson basa en la comedia su citado estudio sobre la risa y las técnicas de la comicidad. Y, como sabemos, existen estudios sobre el teatro de humor; siempre ha habido literatura crítica sobre el teatro cómico, que es propiamente un género.

¿Cabe el humor en la poesía? La evidencia nos dice que sí. Pero ¿es “legítimo” ese humor? ¿Tiene verdadera categoría poética la poesía humorística?

³¹² *Ob. cit.*, vol II, pág. 182

³¹³ *Ibíd.*, vol. II, pág. 31

El crítico C. F. de la Vega no sólo no niega la posibilidad de la convivencia entre poesía y humorismo sino que constata un fuerte vínculo entre ambos: considera que el *subjetivismo* une a ambas manifestaciones estéticas, con la diferencia de que la lírica es más introvertida, mientras que el humorismo es más extrovertido:

“O estreito vencello entre humorismo e suxeitivismos, relaciona o humorismo coa lírica. Pero a lírica é mais ensimismada, mais interior e o humorismo é mais extrovertido; tal vez se puidera dicir, non estamos enteiramente seguros, que un humorista introvertido sería un lírico, e un lírico extravertido sería un humorista. O certo é que un lírico puro é incompatible co humorismo”³¹⁴

Excepto en los casos extremos, en que quizá serían incompatibles, las afinidades entre *humorismo* y *poesía* quedan para él patentes en la facilidad con que pasan de lo uno a lo otro autores como Baudelaire, Heine, Rimbaud, Rosalía...

Volviendo a la tesis de Bousoño, quizá se podría aceptar que no considerara la poesía y el humor compatibles en un mismo texto -dado que los ve como la cara y la cruz de una misma moneda-. Sin embargo, hay que hacer finalmente una aclaración. Si bien es cierto que hasta ahora no hemos hecho ninguna observación al respecto, tenemos que especificar que tanto Bousoño como Freud, como Bergson o como J.A. Martínez hablan, en sus teorías, de la risa y del chiste, es decir, de la comicidad. No se refieren nunca a la sonrisa, al humorismo.³¹⁵

Así, todas sus aportaciones y conclusiones pueden estar en principio restringidas a la comicidad y quizá no puedan hacerse extensibles ni al humor en general ni a otras variantes del humor, como el humorismo, que es lo que entendemos perfectamente compatible con la poesía.

De hecho estos autores no distinguen las diferentes categorías del humor, simplemente ejemplifican el humor en la comicidad y el chiste.³¹⁶

La evidencia nos dice que el humorismo es compatible con la poesía, y que la poesía humorística puede tener verdadera categoría poética. Quizá

³¹⁴ Fernández da Vega, C.(1.983): *O segredo do humor*. Vigo, Galaxia, pág. 73.

³¹⁵ Bousoño sí admite grados en la poética y en la comicidad: “/.../ no tiene ese carácter absoluto la existencia misma de lo poético o de lo cómico en cuanto tales, ya que igual el asentimiento y el disentimiento que la tolerancia a un contenido anímico admiten grados.” (*Ob. cit.* tomo II, pág.49)

³¹⁶ Como sabemos, no puede establecerse una relación de identidad entre chiste, comicidad y humorismo, aunque todos ellos sean manifestaciones del humor. Celestino F. de la Vega señala duramente esta deficiencia conceptual en la obra de Bousoño: “A noticia más reciente que temos sobre do confucionismo e imprecisión do concepto do humor na bibliografía española procede do libro de Carlos Bousoño *Teoría de la expresión poética*: ‘ el poeta nos tiñe, pues, el alma con matizadas, plurales coloraciones, mientras el *humorista* nos ilumina con un color siempre el mismo, fijado de una vez para siempre...Este mismo hecho nos está diciendo que la esencia del chiste...’ Esa confusa identificación entre humorismo, comicidade, chiste, nótase a todo ó longo do capítulo do libro citado que se chama ‘La poesía y la comicidad’ “ (*Ob. cit.*, pág. 40-41)

no quepa en ella la comicidad, quizá no quepa en ella el chiste, pero sí el humor.

La risa podrá ser estéticamente un fraude, como dice Ortega, pero nunca lo será la sonrisa, que es la manifestación por excelencia del humorismo. El chiste podrá estar en los antípodas de la poesía, pero no el humor. La historia literaria lo demuestra.

En España, aunque la poesía humorística no es frecuente, no puede negarse la existencia de una determinada tradición. Sin pretender realizar un análisis exhaustivo del tema, podemos señalar las serranillas del Arcipreste de Hita, la poesía satírico burlesca de Quevedo, y más recientemente una concreta poesía de vanguardia o la poesía postista.

A continuación, y basándonos en diversos estudios críticos, describiremos someramente el humor de parte de esta poesía, con el objetivo de poder situar en este contexto, a la vez que legitimar, el humor de la poesía de Gloria Fuertes.

4.-El humor en la poesía española. Hitos que conducen a la poesía de Gloria Fuertes.

El humor en la poesía burlesca y satírica de Quevedo.

Si bien todas las características del estilo de Quevedo pueden encontrarse más o menos esparcidas por el resto de su producción poética, es en la poesía burlesca y satírica donde se dan con una densidad tal que la hacen única y paradigmática.

La crítica coincide en que es en esta poesía donde se encuentra el Quevedo más personal y original, “donde su fuerza expresiva puede extraer del lenguaje registros y tonos que no tuvieron precedentes ni luego han conocido imitador.”³¹⁷

Ese Quevedo inimitable es, pues, el Quevedo del humor, de un humor agrio con el que expresa su visión de la incoherencia del mundo, de la lucha de sexos o del dinero como amo de la sociedad.

Isabel Arellano³¹⁸, autora de un estudio monográfico sobre la poesía satírico-burlesca de Quevedo, nos da las claves de esta poesía, que iremos señalando a lo largo de este capítulo.

En primer lugar, según Arellano, en la degradación de lo burlesco quevediano hay toda una cosmovisión pesimista y desengañada, un

³¹⁷ Juan Luis Alborg (1.973): *Historia de la Literatura Española (Época barroca)*, Madrid, Gredos, pág. 640.

³¹⁸ Isabel Arellano (1.984) : *Poesía satírico-burlesca de Quevedo*, Pamplona, Ediciones de la Universidad de Navarra.

nihilismo escéptico, propios del barroco y del carácter del poeta excitado frente a una realidad social en franca decadencia.

Por otra parte, afirma que los móviles de la poesía satírico-burlesca son de dos tipos. Existe el móvil del “dolere”, concretamente plasmado en los temas de tipo político y moral; y el móvil del “delectare”, que se da sobre todo en los poemas exclusivamente cómicos (cuando escribe sobre los mosquitos, sobre una nariz, etc.)

¿Cuál es el mundo que expone Quevedo en la poesía satírico-burlesca a la crítica, a la humillación? Son muchos los temas objeto de su hiriente mirada. Entre ellos podemos señalar la política, la caótica situación social (la justicia venal, los oficios nuevos, los bajos oficios, el médico, el falso converso, el caballero “chanflón”), la degradación de lo erótico (la burla del sentimiento amoroso y del matrimonio, el amor venal), la sátira de la mujer, de personas concretas; temas morales, temas variados (como los calvos, o los mosquitos); temas coetáneos, madrileños, de crítica lingüística y literaria (como la mitología -tema literario predilecto de Góngora- o el mundo caballeresco), la escatología...

Para Arellano, la selección de los temas, el hecho de que al lado de cuestiones de enorme seriedad aparezcan otras banalidades chistosas de dimensión risible, responde a criterios estéticos. Se trata de una estrategia básica de comicidad.

Esta convivencia de mundos heterogéneos es una característica importante de la poesía quevedesca, señalada por todos sus estudiosos. Ana Suárez Marimón destaca la fusión de las corrientes más opuestas: realismo e idealismo, delicadeza y chabacanería, vulgaridad y aristocratismo.³¹⁹ Alarcos señala la doble condición de Quevedo como poeta culto junto a poeta de pícaros. Y Alborg observa al respecto que en Quevedo se da, de una manera arquetípica, una de las más genuinas facetas del momento barroco, que si tiende por un lado a elevar la realidad, propende, de otra parte, a degradar el mundo de lo noble y ejemplar, urdiéndolo en lo infrahumano.³²⁰ En realidad, las caricaturas y la burla expresarán así sus visiones favoritas de la incoherencia del mundo.

¿Cómo se provocará la risa? En el efecto cómico, aparte de la convivencia de mundos heterogéneos, intervendrán diversos factores expresivos interrelacionados.

Isabel Arellano señala como un factor de primera entidad en la expresividad quevediana el rebajamiento y degradación del universo referencial, y por ende, el vulgarismo y el aplebeyamiento lingüístico.

En cuanto al mundo físico referencial, determinadas realidades -evitadas escrupulosamente por la poesía “seria”- constituyen el fundamento de la poesía satírica y burlesca. Infringiendo todo tipo de tabúes sexuales y escatológicos, el cuerpo de la persona se degrada y se exhiben sus partes

³¹⁹ Ana Suárez Marimón: *La renovación poética del barroco*. Ed. Cincel. Colección Cuadernos de Estudio. Sección Literatura, Madrid, 1.981

³²⁰ *Ob. cit.* pág. 641

inferiores, sus funciones orgánicas primarias y las socialmente incorrectas, las miserias físicas del cuerpo corruptible, sus parásitos y sus harapos.

En cuanto al lenguaje, el “aplebeyamiento” en Quevedo es, para Ullmann “el primer paso hacia la consecución del objetivo que el autor se propone: la creación de una lengua que lleve implícita y en acción la esencia de lo cómico y lo grotesco.”³²¹

El aplebeyamiento lo encontramos en la conjunción de diversos elementos léxicos: las derivaciones expresivas (aumentativos, diminutivos, superlativos), los neologismos creados de diversa manera, el léxico jocoso y vulgar, las injurias... En el vocabulario encontramos toda la escala sociolingüística de su tiempo: el estilo elevado de los poetas, el habla de germanía, las jergas de médicos y de juristas, el lenguaje familiar lleno de refranes, locuciones y giros coloquiales, términos técnicos de las ciencias de su tiempo. Lo burlesco carece de limitaciones y admite que los elementos cultos sean inmediatamente degradados por el contacto con sus opuestos, que tienen siempre carácter dominante. En este campo remarca Arellano el efecto de acumulación como uno de los rasgos dominantes del estilo quevediano.

Es también importante la onomástica satírico burlesca, en la que encontramos nombres en los cuales resalta ante todo su dimensión fonética extravagante, a la que pueden asociarse los juegos semánticos de muy variada de complejidad; también apodos jocosos, nombres vulgares y marginales y onomástica de germanía.

Por otra parte, la expresividad fónica, no es un elemento trivial en la comicidad quevediana. El poeta crea una atmósfera lúdica y degradante generalizada con isotopías, aliteraciones y cacofonías, onomatopeyas, estructuras subliminales o rimas ridículas.

Un rasgo fundamental de la poesía satírica y burlesca de Quevedo es el conceptismo. Si bien éste se considera como una actitud relativamente tradicional dentro de la literatura española,³²² es Gracián quien en su Discurso II de *Agudeza y arte de Ingenio* (1.648) postula y estudia el fenómeno en toda su amplitud, y lo define como “un acto de entendimiento que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos”. Entra también en el tema Lázaro Carreter:

“El artista, lejos de aislar y recluir su objeto, ha de hacerlo entrar en relación con otro u otros objetos. Con un esfuerzo acrobático ha de ir tejiendo una red de conexiones /.../ Se trata /.../ de tender puentes entre ese centro y otros lugares más o menos lejanos, se trata de conocer el objeto, no en sí, por las descripciones que nos conduzcan hacia él, sino por las relaciones que el poeta ha tendido. El escritor nos

³²¹ S. Ullmann: *Lenguaje y estilo*, Madrid, Aguilar, 1.977, pág. 83.

³²² Rafael Lapesa (1.959) : *Historia de la Lengua Española*, Madrid, Escelicer,1.959, pág.

niega la visión directa de su objeto y nos fuerza a contemplar su imagen en otra u otras cosas.”³²³

La base del conceptismo está pues en el establecimiento de relaciones, las cuales -creando analogías inesperadas, explotando analogías de forma ingeniosa- generan la *agudeza*, la dificultad, la *sutileza* del concepto; en definitiva un placer estético. Y pueden generar también, como sucede con Quevedo, placer cómico.

Frente a la pretendida “oscuridad” de los culteranos, hoy desmentida por Dámaso Alonso nace, pues, la idea de *sutileza* del concepto, el *conceptismo*, del que Quevedo fue un adalid.

El conceptismo de Quevedo, que como el culteranismo, tenía como impulso creador el aristocratismo culto y distinguido y el alejamiento artístico del vulgo cultural,³²⁴ se manifiesta a diferentes niveles lingüísticos.

Encontramos agudeza conceptual por semejanza (metáforas, comparaciones, alegorías...), por exageración (hipérboles), por proporción, improproporción, por alusión; hay todo tipo de juego de palabras: paronomasias, dilogías, antanaclasis, derivaciones y polípotes, falsas etimologías, calambures, disociaciones, retruécanos...

Arellano destaca cómo en Quevedo la multiplicidad de sus elementos expresivos se intensifican, se hacen polivalentes en la compleja manipulación conceptista. Cada uno de estos elementos podrá ser asediado desde diferentes ángulos, y guarda estrechas relaciones con los demás. Se trata de un acusado fenómeno de convergencia o redundancia expresiva intensificadora que constituye un verdadero sello de autor en la creación burlesca quevediana, y un indudable factor de potenciación cómica.

Pero hay además otros factores lingüísticos. R. Bouvier se refirió a la extraordinaria capacidad del autor en el manejo de la lengua. “Lo conoce todo en materia de lenguaje; en primer lugar, el de los viejos autores y el de su época hasta en los matices más sutiles; sabe el caló como un pícaro de Zocodover de Toledo /.../ tiene en su cabeza todos los cantares del idioma, todos sus refranes.”³²⁵

Y continúa J.L. Alborg diciendo que los recursos estilísticos que utiliza – fundiéndolos y acumulándolos- son muchos: “además de la rotura sintáctica, el poeta baraja en revoltijo los planos más dispares, hinca en sus versos todo tipo de palabras extrapoéticas, incrusta giros del habla vulgar, destruye con cínico sarcasmo toda jerarquización de mundos y de temas, y como un desafío a toda medida, amontona hipérbole sobre hipérbole/.../”³²⁶

³²³ Lázaro Carreter: “La dificultad conceptista”: *Estilo barroco y personalidad creadora*, Madrid, Cátedra, 1.974, pág. 15

³²⁴ A. Suárez Marimón: *Ob. cit.*, pág. 14

³²⁵ R. Bouvier (1.951): *Quevedo, hombre del diablo, hombre de Dios*, pág. 177, citado por A. Suárez, *ob. cit.* pág. 77

³²⁶ *Ob. cit.* pág. 640

Y utiliza también determinadas estructuras que quedarán como paradigmas compositivos de índole burlesca: epitafios, testamentos, retratos, epístolas, confesiones , consejos, premática (leyes, imposiciones, prohibiciones) y sobre todo la parodia (de subgéneros y tópicos de la poesía lírica, de fábulas y temas mitológicos, de oraciones y fórmulas religiosas, de la poesía culterana o del romancero) y también la caricatura grotesca, siempre insultante.

Vemos pues que los factores de expresividad en la poesía satírico-burlesca de Quevedo son múltiples, y que se dan de forma acumulativa e intensificada, y con gran virulencia afectiva, como señala D. Alonso. Son todos ellos factores de agudeza y de ingenio que intensifican el carácter crítico y satírico de su poesía, y también su comicidad.

El humorismo en la poesía de vanguardia.

Entremos en un momento muy diferente de la poesía española: las vanguardias de entreguerras.

Rosa M^a Martín Casamitjana demuestra en su estudio *El humor en la poesía española de vanguardia* que los conceptos vanguardia y humorismo van indisolublemente unidos. Indica, sin embargo, que el humor no aparece como un objetivo teórico en los manifiestos y textos programáticos:

“el humor no parece ser un fin deliberado para el artista de vanguardia, sino una cualidad inherente a la naturaleza del arte nuevo, iconoclasta, hipervitalista, jovial y antisentimental.”³²⁷

El humor de las vanguardias es un determinado tipo de humor, es un humor específico, más intelectual que sentimental, un humor que acoge sólo algunos de los elementos analizados en el fenómeno humorístico. Pero, además, no todo el humor de la poesía de vanguardia es igual, porque tampoco ésta constituye un todo homogéneo.

José Carlos Mainer³²⁸ divide las vanguardias en dos vanguardias distintas, tanto por su relación con el momento histórico como a efectos estéticos: la de los “felices veinte” y la de los “hoscos treinta”, separadas por la crisis económica mundial de 1.929. La de los felices veinte tendría la alegría inicial del descubrimiento de lo vanguardista, el testimonio de un mundo banal y apresurado; la de los treinta sufriría la aguda crisis de identidad del arte - ¿qué es el arte? ¿cuál es su finalidad?- así como el valor del compromiso. Martín Casamitjana, por su parte, resume que “las ideas estéticas vigentes en España durante el período 1918 -36 se polarizan en torno a los conceptos fundamentales de *pureza* en los años veinte y *compromiso* en los treinta.

En los años veinte, el género de humor que encontramos en la poesía es esencialmente la *comicidad*, si bien apenas se encuentran en esta poesía

³²⁷ *Ob. cit.*, pág. 16

³²⁸ José Carlos Mainer (1.983): *La edad de plata (1.902-39)*, Madrid, Cátedra, pág. 181.

los recursos retóricos propios de la comicidad verbal -paronomasias, retruécanos, dilogías, calambures- tan abundantes en la poesía satírico-burlesca del Siglo de Oro.

Para Martín Casamitjana la poesía de vanguardia de los años veinte resulta cómica sin pretenderlo, y señala a continuación todos aquellos aspectos que la definen y que le confieren en cada caso una determinada comicidad.

En primer lugar destaca la *disonancia*, considerada por Hugo Friedrich³²⁹ como la ley estructural que rige toda lírica y arte moderno, y que es a su vez - incongruencia, discordancia - uno de los rasgos esenciales del humorismo y de la comicidad.

También se da en la poesía de vanguardia la *actitud lúdica* –intrascendente, que diagnosticada por Ortega y Gasset³³⁰ como un factor definitorio de la nueva estética, es al tiempo actitud necesaria para que se dé lo cómico. Y lo mismo sucede con la *deshumanización* y la desrealización, puesto que si la poesía pura se aparta del elemento real y de lo sentimental, no es menos cierto que la comicidad tiene un soporte en lo irreal y que exige la indiferencia del sentimiento.

Por otra parte, Martín Casamitjana señala cómo el deseo de ofrecer una visión inédita del mundo lleva al poeta vanguardista a la búsqueda de la *novedad* y de la *sorpresa*, así como a la *ingenuidad* y el *infantilismo*, factores también todos ellos de lo cómico.

Así, la poesía de los veinte es una poesía en la que los rasgos de la comicidad son parte consustancial, son prueba y manifestación de ingenio. Novedad, sorpresa, originalidad, provocación, conllevan una “juguetización” del lenguaje, un extrañamiento del lenguaje que lo alejan de la función comunicativa, lo cual provoca en el público, en general formado en presupuestos estéticos clásicos, una reacción de burla o de hilaridad ante la incompreensión de los “mensajes”.

Efectivamente, el ultraísmo, en su tanteo en busca de la sorpresa y la originalidad, hace que sus “hallazgos se nos aparezcan como recursos gratuitos, desligados de la expresión de un contenido que en la mayoría de los casos no existe - o si existe es trivial.-.³³¹ Por su parte, el creacionismo, en su voluntad de atentar contra la comunicación y de crear poemas que sean autónomos y autorreferenciales, que comporten “realidades nuevas”, hace que muchos de sus poemas consistan en una sucesión de imágenes inconexas, de elementos dispares heterogéneos, semánticamente incongruentes; o que se imponga una sintaxis truncada y fragmentaria.

El ingenio se pone al servicio de la “juguetización” del lenguaje. Junto al absurdo, los *ismos* más iconoclastas apuestan por la manipulación de las palabras, con la creación de neologismos de oscura significación y por la búsqueda de la pura sonoridad. La rima, considerada por Guillermo de Torre

³²⁹ *Ob. cit.*, pág. 21

³³⁰ *Ob. cit.*, pág. 60

³³¹ *Ob. cit.*, pág. 414

“nidal de ripios” y favorecedora de equívocos, imprecisiones y vaguedades, es utilizada intencionalmente con exageración caricaturesca. También se recurrirá a las paronomasias puramente sonoras y gratuitas. El dadaísmo consagrará el sinsentido en sus poemas fonéticos.

“La alegría y optimismo que proclaman los vanguardistas desde sus manifiestos exigía una nueva temática donde encarnar líricamente la exaltación vital y el júbilo de la infancia recuperada en virtud de la nueva estética”, dice Rosa M^a Martín³³². Deporte, juegos, motivos festivos, circenses y hasta carnavalescos configuran un mundo poético saturado de alegría infantil. Y es infantil la mirada y la ingenuidad con que se percibe y se interpreta el mundo, como es infantil el uso lúdico del lenguaje, o la frecuencia de las onomatopeyas, o de los diminutivos, que en un contexto adulto provocan comicidad. Por otra parte, la mirada ingenua y nueva sobre el mundo, a la par que el afán subversivo y de provocación, convierten en materia poética aspectos de la realidad considerados anteriormente antiestéticos. Así, se reivindica explícitamente lo insólito, lo intrascendente, lo técnico, lo cotidiano, lo prosaico, lo vulgar, lo feo, e incluso lo escatológico. Como afirma Rosa M^a Martín, “uno de los logros de la vanguardia fue la abolición definitiva de la tradicional discriminación entre palabras nobles, aptas para el empleo poético, y palabras innobles.”³³³ Y junto al término innoble tendremos la expresión coloquial, bien en forma de frase hecha, bien en forma de interjección conversacional, e incluso en la dicción o pronunciación popular.

La poesía *pura* de vanguardia, al reaccionar destructivamente contra la estética anterior resultó incongruente y contradictoria. Era *antipoesía* y provocaba risa. Martín Casamitjana habla al respecto de parodia y de ironía³³⁴. Y dice que en la recusación de todo tipo de normas no hay sólo “voluntad de extrañamiento con el fin de acentuar la perceptibilidad de los elementos formales del poema”, sino agresión, “hostilidad hacia el público”. El lector no avisado “se siente burlado o se burla del lector”, y se ríe, como fruto del desconcierto, o como castigo social al artista. Sin embargo, a medida que la vanguardia se consolida en la obra de los grandes poetas del 27, y en la medida que la poesía se va humanizando, ésta va perdiendo su agresividad y su carácter cómico. Por una parte se pierde la gratuidad lúdica de las primeras vanguardias, se trascendentalizan los procedimientos que inicialmente fueron iconoclastas, sorprendentes y provocadores - y que además se ponen al servicio de contenidos sociales o simplemente sentidos-. Por otra parte, los fervores neorromántico y surrealista imponen la identificación sentimental y emotiva por parte del lector.

Pero, continúa Martín Casamitjana, la participación sentimental del poeta *no propicia un humorismo comprensivo* en la poesía impura. En el surrealismo, la angustia expresada a través de aquellos recursos irracionalistas que ofrecen una visión degradadora de lo humano desemboca en lo *grotesco* - caricatura sin ingenuidad -. Por otra parte, la visión airada del hombre y del

³³² *Ibíd.*,pág. 377

³³³ *Ibíd.*,pág. 91

³³⁴ *Ibíd.*,pág. 426

mundo que sustenta el poeta comprometido se expresa a menudo mediante la *sátira* y el *sarcasmo*,³³⁵ figuras que se encuentran en el polo opuesto del humorismo, puesto que utilizan el poder correctivo de la risa para ejercer su labor crítica o moralizadora.

Las greguerías de Ramón Gómez de la Serna.

Quizá el escritor más representativo del vanguardismo como huida de la realidad, en su vertiente cosmopolita y exótica, fue Ramón Gómez de la Serna, madrileño genial y de conducta extravagante que inundó el “mundillo” literario de su tiempo con todo tipo de escritos: novelas, ensayos, charlas, artículos, greguerías, y fue considerado por sus contemporáneos como el jefe indiscutible de toda la rebelión estética.

Sus famosas y populares greguerías, síntesis de los rasgos configuradores de toda su obra –presencia de objetos, actitud lúdica, personificación, animismo, transgresión de las leyes del lenguaje- son tenidas por su propio autor como un “género híbrido” de ingredientes humorísticos y metafóricos.

Por esta intervención declarada del humor -aunque las greguerías no sean poemas, sino ese declarado “género híbrido”- vamos a dedicarles un pequeño espacio en este capítulo destinado a analizar la poesía humorística española.

Seguiremos en este análisis a M^a del Carmen Serrano Vázquez.³³⁶, autora del interesante estudio *El humor en las greguerías de Ramón: recursos lingüísticos*, quien explica que el humor es para Gómez de la Serna un modo de captación de la realidad que le rodea, a la que dará una nueva forma que nos vendrá expresada a través de las greguerías

El marco artístico vanguardista en contacto con los *ismos*, el marco vital en una sociedad madrileña ociosa, insolidaria y corrompida que simplemente observa y de la que se aísla, y el contexto histórico noventayochista del que decide marginarse configuran la estética de Ramón y las características de su humor: “Las dificultades que encuentra en el mundo que vive le obligan a liberarse por medio del humor y la incongruencia, y a crear un mundo de evasiones donde el humor está por encima de la violencia y de la tristeza.”

³³⁷

En efecto, en las greguerías, Ramón consigue una transformación lírica de la realidad, donde tienen lugar las transformaciones más sorprendentes. En ese sentido, logra convertir la greguería en la expresión más directa de su

³³⁵ *Ibid.*, pág. 429-431

³³⁶ M^a del Carmen Serrano Vázquez (1.991): *El humor en las greguerías de Ramón. Recursos lingüísticos*. Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, pág. 21.

³³⁷ *Ibid.* pág. 39

actitud ante la vida. El humor de Ramón no es pues una simple técnica literaria o retórica, sino su visión de la vida y el mundo.³³⁸

Esta visión de la vida y del mundo se obtiene y se expresa mediante la palabra; palabra que, para Ramón, no es un simple significante asignado de forma convencional a un significado, sino que es una entidad material de la que se pueden tener todo tipo de sensaciones: sin un valor prefijado, independiente no sólo de la realidad sino del hombre que la usa.

Ramón experimenta con al palabra. “A través de la imagen y del desvarío verbal, llevando el lenguaje hasta sus límites, reclama una literatura que alcance a significar *lo indecible*. Ramón sostiene el derecho del escritor de crear su propio lenguaje”.³³⁹

Por otra parte, no se pierde nunca la sensación de juego, de divertimento. Para F. Umbral, Ramón juega como un primitivo y como un niño, y “toda su obra tiene un planteamiento de juego, y de ahí viene el fondo más verdadero de su humorismo”.³⁴⁰

Serrano Vázquez analiza y describe los mecanismos que producen humor en las greguerías. Uno de los recursos más importantes es el de la metáfora humorística. En esta metáfora, el humorista combina los términos, no buscando su similitud física o emotiva, sino la mayor distancia posible; es decir, dos objetos que se parecen muy poco son vistos como equivalentes. Esto sucede porque “el atributo que articula la metáfora humorística pertenece a una parcela no esencial; es decir, se trataría de un sema muy poco significativo en la naturaleza de las realidades comparadas”³⁴¹ Al hacerse evidente la semejanza sobre la que se ha basado la analogía se produce el humor. Este elemento es constante a lo largo de toda la producción greguerística.

Además de la metáfora humorística, Ramón produce humor mediante otros mecanismos. Uno de ellos es la paradoja basada en la antonimia, es decir, en la presentación de campos semánticos opuestos en cuanto a su significado. Ello sucede en muchas greguerías que son reflexiones sobre la vida y sobre la muerte.

Otro recurso es lo que Serrano denomina la designación, u observación corriente de un detalle universal. Se da este recurso en las greguerías en que el humor surge “al expresarnos Ramón Gómez de la Serna en ellas algo que nosotros hemos podido observar o experimentar en algún momento. No se trata de una interpretación de lo que hay detrás de lo aparente, ni de asociaciones inesperadas entre elementos dispares. Se trata de algo real y perteneciente a nuestra experiencia, situado en un primer plano de la percepción, un detalle sin la menor trascendencia y que tiene en sí mismo

³³⁸ *ibíd.* pág. 21

³³⁹ *ibíd.* pág. 52

³⁴⁰ Francisco Umbral (1.978): *Ramón y las vanguardias*. Madrid, Espasa Calpe, pág. 144, citado por C. Serrano, *Ob. cit.*, pág. 60

³⁴¹ *Ob. cit.* pág. 69

gracia, y que nosotros conocemos aunque nunca lo hayamos formulado. /.../ Es de este reconocimiento de donde viene la gracia de la greguería.”³⁴²

En este mismo grupo de greguerías Serrano incluye aquellas en que ridiculiza a personajes célebres, apoyándose en el atributo predominante que los caracteriza, pero deformándolo, de manera que se frivoliza su figura histórica. Y también aquellas en que el humor surge al adoptar éstas, con *ingenuidad e inocencia*, carácter de acertijo.

En muchas greguerías es el propio lenguaje, tratado de una manera lúdica, lo que resulta cómico. En unas, el juego está en la falsa interpretación etimológica de una palabra simple o compuesta, un nombre propio o una locución. En otras, es fundamental el juego fonético.

Las greguerías contienen muchas veces paronomasias; Ramón busca con ellas el efecto acústico, pero sin ir, en general –no siempre- en detrimento de la coherencia significativa. A veces la búsqueda del efecto acústico le lleva a la creación léxica, es decir a la invención de neologismos.

Un recurso de efecto cómico no menos importante es la dilogía, con la que, según Serrano Vázquez, Ramón, en su búsqueda del primitivismo, suscita asociaciones que pueden aparecer aparentemente descabelladas.

Serrano sigue a M. Yaguello cuando señala que en los juegos lingüísticos, en los juegos de palabras, es fundamental la ambigüedad. La ambigüedad - basada en la polisemia y en la homonimia- es básica en la comicidad del lenguaje:

“El juego de palabras no es divertido más que porque la ambigüedad, afirmada como virtual, sin embargo es aclarada por el destinatario: hablante e interlocutor deben estar de acuerdo de ser cómplices para que el juego de palabras desempeñe su papel, alcance su fin de vínculo social. Actúa por tanto sobre una *pseudoambigüedad*”³⁴³

Se cumplen en la ambigüedad dos leyes de Bergson: tanto la referida a la obtención de un efecto cómico si se finge entender una palabra en sentido propio, cuando se emplea un sentido figurado; como la que afirma que el juego de palabras revela una distracción momentánea del lenguaje, y que es eso lo que resulta divertido.³⁴⁴

Otra manera de producir humor Ramón es recurriendo a la ruptura o la reconstrucción, parodia o desarticulación, de fórmulas lingüísticas fijas, tanto locuciones como modismos, giros, frases proverbiales o refranes. Se obtendrá, como Bergson propugna, un frase cómica insertando una idea absurda en una frase ya consagrada.

³⁴² *ibíd.* pág. 76

³⁴³ M. Yaguello (1.983): *Alicia en el país del lenguaje. Para comprender la lingüística.* Madrid, ed. Mascarón, pág. 191, cit. per Serrano, *Ob. cit.* pág. 94

³⁴⁴ citado por Serrano, *Ob. cit.* pág. 94

Asimismo, la insatisfacción con el lenguaje tradicional, la búsqueda de una nueva forma de expresión, la actitud lúdica ante las palabras y el deseo de primitivismo hacen que Ramón invente fórmulas paremiológicas – fórmulas que imitan a los refranes en cuanto a la forma y en cuanto a su contenido- y que obviamente no se hallan en ningún refranero. En la misma línea, Ramón se entrega con asiduidad a la creación de nuevas palabras, ya sean éstas creaciones individuales del escritor (de carácter onomatopéyico, morfológico, sintáctico, semántico...) o neologismos por préstamo, siempre de carácter lúdico.

El humor en la poesía postista: La temática y la estética.

Veremos ahora el humor de una corriente vanguardista durante mucho tiempo poco conocida: el postismo. El postismo ha sido estudiado por Jaume Pont³⁴⁵, quien a la par que la historia del movimiento postista ha analizado y explicado también su estética, la temática de su poesía y su humor.

El postismo ensalza una imaginación que se moverá en la cosmovisión onírica, y que llevará a la desintegración lingüística. El postismo tratará de crear, en todas las artes, al margen de la experiencia.³⁴⁶

En la base de su inspiración estaban De Chirico, Max Ernst, Picabia, Bréton, Tzara.. Tenían que ver muy poco con el café Gijón y con Espadaña; y tenían mucho que ver con el humor, el disparate, el absurdo y la locura inventada. El postismo es la locura inventada.

Chicharro, en el primer manifiesto postista explica la poética del movimiento:

“La creación es quizá más que nada ‘recreación’, recreo y divertimento que, al tratarse de poesía pura, o de alto pensamiento, o de alguna calidad príncipe, encierra en si la principal razón de la belleza. Hay otras cumbres, que son tan sólo juego, y en el Postismo el ‘juego’ es la base de su técnica. El simple ritmo en poesía o en música es ‘juego’.”³⁴⁷

La importancia del aspecto lúdico de la poesía es fundamental en el primer manifiesto postista. Como comenta Pont, se trata de “cazar palabras en el aire” para posteriormente encontrar la ligazón o proporción rítmica (*euritmia*) aglutinadora de los resultados estéticos y emocionales deseados. La capacidad de juego no la tiene el hombre adulto, ya que lo que gana en cultura y en experiencia lo pierde en espontaneidad e imaginación. “Tan sólo en la *niñez* se halla el estado de gracia” y a ella hay que volver olvidando el lastre del sentido común. Esto es lo que la niñez aporta: alegría, exaltación del ánimo, *euforia*, señala Chicharro.

³⁴⁵ Jaume Pont: *El postismo*, Barcelona, El Mall, 1.987

³⁴⁶ Escriben entre los tres fundadores del Postismo “La Lámpara”, genuino teatro del absurdo, que influirá claramente en el movimiento Pánico de Arrabal, y en las raíces lingüísticas del Teatro Furioso de Nieva.

³⁴⁷ E. Chicharro: "Manifiesto Postista". Transcrito en *Carlos Edmundo de Ory. Poesía 1.945-1.969*, edición de Félix Grande, Barcelona, EDHASA, 1.970, pág. 285.

Pero hay más, y el propio Chicharro, en su importante ensayo *Posología y uso*³⁴⁸ formula una poética postista más explícita. Para él en el hecho poético se dan cuatro factores esenciales, de manera que cualquiera de ellos por si solo puede ser la base o el cuerpo del poema. Estos factores son: el factor temático, el funcional, el cinético y el técnico; factores casi siempre paralelos a los espacios que respectivamente ocupan la *idea*, el *léxico*, la *música* y el *juego*.

Centrándonos en el que más nos interesa en este momento con relación al humor, el juego es “el espíritu de la forma”. Mediante el juego, los postistas ponen en movimiento lo ancestral y espontáneo de las formas vivas. Su caudal lúdico es *eufórico*, y puede alcanzar tanto el lirismo como lo vulgar o antiestético. Instinto e intuición, así como la provocación festiva de la sorpresa, adquieren una “dimensión desestabilizadora respecto al concierto arquetípico de la tradición y de la cultura.”

La poesía postista elimina de su ámbito experimental todos aquellos materiales “nobles” que no estuvieran vinculados a la imaginación. Así, los procedimientos lingüísticos tendieron siempre a “la quiebra lógica o gramatical del discurso: *sintaxis alógica*, *rupturas temporales*, *enumeraciones caóticas*, vindicación de *términos escatológicos* y *triumfo del retruécano*.”³⁴⁹

Señala Pont que la formulación del discurso postista no es ajena a un esquema expresivo recuperado del barroco español literario: juegos de palabras, homonimias y sinonimias, paronomasias, aliteraciones, antítesis, dilogías y disemias humorísticas. Efectivamente, frente al principio de identidad, la escritura postista afirma constantemente el *principio de la mutabilidad*, esto es, que una palabra significa varias cosas a la vez, o que dos vocablos diferentes sean intercambiabables. Para el crítico, los postistas bucean en las zonas más ocultas y contradictorias del espíritu barroco, en franca oposición con el garcilasismo poético reinante en la época, obviamente mucho más propenso a las formas clasicistas de la poesía renacentista; y opina que esta oposición presidió no pocas actitudes críticas contra el movimiento que analizamos.

Por otra parte, el ingenioso juego lingüístico del postismo no es pura retórica, porque el poeta introduce “en el mismo movimiento de *complicación*, una auténtica tensión por el *conflicto del ser* y por los vaivenes que rigen la contradicción humana”. La poesía postista se distancia de la “saturación libresca herencia de los fulgores clasicistas o del modernismo histórico novecentista- con un voluntario juego expresivo irónico y burlesco, donde tiene cabida todo: desde cultismo a neologismo, desde modismos a neologismos o vocablos arcaizantes”.³⁵⁰

³⁴⁸ E. Chicharro: “Posología y uso”, *Trece de Nieve*, nº2, Madrid, Invierno 1971- 72; citado en Pont: *Ob. cit.* pág. 209

³⁴⁹ Leopoldo Azancot: “Dos Carlos”, *Litoral (Homenaje a Ory)*; citado en Pont: *Ob. cit.* pág. 220.

³⁵⁰ *Ob. cit.* pág. 226

Explica Pont la importante presencia del humor en la literatura postista. Justifica el humor como el resultado de una actitud antitética o de rechazo respecto a la realidad del mundo próximo. Hay un sentimiento de desconfianza entre el poeta y la realidad, y los postistas, conscientes de esa razón esencial, expresan ese sentimiento, esa existencia trágica, con la expresión figurativa de un humor transido de ironía, sarcasmo, burla, absurdo y sátira.

Consecuentemente, el humor postista se convierte en una deformación voluntaria de la propia naturaleza de los significados:

“Lo grave será aludido con superficialidad, el mundo del espíritu con visiones es catológicas, el objeto más banal con absoluta transcendencia. De este modo, el poeta hará patente su disconformidad con el orden establecido del mundo que le rodea; un mundo que queda convertido en una comedia grotesca, absurda, extravagante o ridícula, irónicamente melodramática, y a veces monstruosa, pugnando por reencontrarse en una expresión poética a medio camino del exabrupto de Quevedo, la caricatura de Valle Inclán, el humor negro de André Breton o el verbo excéntrico de Gómez de la Serna.³⁵¹

Pero aún hay más. Algunos de los motivos más queridos por las grandes corrientes humanizadoras de la poesía de postguerra serán tratados con ironía por los postistas: desde el amor conyugal, tan cantado por el grupo de Rosales, hasta el silencio de Dios de los poetas del existencialismo religioso. La familia, la religión y el “patrioterismo” son ridiculizados. El postismo fue, ciertamente, como lo define Guillermo Carnero, un cuerpo extraño en el contexto de la poesía española de postguerra.

³⁵¹ *Ibíd.*, pág. 229

CUARTA PARTE

EL HUMOR EN LA POESÍA DE GLORIA FUERTES

Vistos el humor y las relaciones entre el humor y la poesía, ahora pasaremos al objetivo central de este trabajo, el estudio del humor en la obra de Gloria Fuertes. Son muchos los poemas que están marcados por esta cualidad estilística. Un ejemplo:

COLADA

Hay personas,
que después de intentar lavarlas,
más que tenderlas,
-en la cama-
hay que colgarlas
de un árbol.

(*Sola en la sala, O.I.*, pág. 319)

Ella reivindica el humor en sus “poéticas” o cuando habla o escribe sobre su poesía. Incluso uno de sus libros, *Historia de Gloria*, tiene el título acotado por el epígrafe “*Amor, humor y desamor*”. Pero no toda la poesía de esta poeta está condimentada por esa “sal” con la que ella afirma sazonar su obra. Buena parte de sus poemas destilan los sentimientos, tales como dolor, serenidad, compasión, rabia, consternación, desengaño o tristeza, sin ningún tipo de paliativo humorístico:

FUMANDO

Me pasó como con tanta gente;
se me cayó la ceniza del cigarro,
apresurada la cogí con estos dedos
para que no quemase el tapete,
y nada cogí
-algo grisáceo que ni quemaba ni era-,
me pasó como con tanta gente.

(*Cómo atar los bigotes al tigre, O.I.*, pág. 258)

Y por otra parte, otros muchos poemas pueden generar en el lector una sonrisa, aunque no tanto como fruto del humor, como por expresión de la complicidad que se establece con la autora, sea por su clarividencia o por su sencillez expositiva, como sucede en el siguiente poema:

VEO QUE ESTOS POEMAS ME ESTÁN SALIENDO

Veo que estos poemas me van saliendo
como pozos de pueblo,
sencillos, claros
dentro de su profundidad.

(*Sola en la sala, O.I.*, pág. 314)

Los poemas que contienen rasgos de humor -en mayor o menor cuantía o intensidad- no son los más abundantes. Constituyen aproximadamente una tercera parte de su producción, una proporción que aproximadamente se mantiene en cada uno de sus libros, aunque sea precisamente *Historia de Gloria (amor, humor y desamor)* la que tiene un índice más bajo de humor, más próximo a la cuarta parte de la totalidad del poemario.

Cuando en capítulos anteriores hemos analizado el lenguaje poético, así como la temática, de la poesía de Gloria Fuertes, no hemos marcado diferencias entre poemas-con-humor y poemas-sin-humor. Ciertamente, no hemos visto diferencias formales entre unos y otros, ni tampoco restricciones temáticas.

Pero eso precisamente lo vamos a analizar en el presente capítulo. Partiendo de los poemas que nos producen humor en su lectura, haremos inicialmente una clasificación temática; es decir, veremos qué contenidos (de todos los de su mundo poético) expresa la poeta con el rasgo del humor. Analizaremos también estos poemas intentando explicar los recursos formales que posibilitan la génesis de ese humor. Finalmente extraeremos conclusiones sobre preferencias o restricciones temáticas y en capítulos posteriores analizaremos más profundamente el humor como fenómeno lingüístico.

1.-Gloria Fuertes y su visión del humor: El humor en la vida y en la poesía.

“Soy la única poeta española que tiene humor”,³⁵² decía Gloria Fuertes de sí misma. Sabía, también, que esa no era una característica que le hiciera crecer en consideración en el mundo de la crítica literaria, a pesar de la dificultad intrínseca del humor:

“Difícil es echarle gracia a la desgracia
y es necesaria mucha audacia,
/.../
Ser humorista, peor que picar piedra,
hay que nadar al bies, contra corriente,
se choca con la mueca de la gente.
/.../
El humorista
está en la lista negra
(he oído decir que les persiguen)”
(*Mujer de verso en pecho*, pág. 74)

Gloria sabía que la censuraban por ello:

“Hay quien dice que soy como una cómica.
Lo dicen, lo censuran ¡ya lo creo!”
(*Mujer de verso en pecho*, pág. 110)

³⁵² En una de las conversaciones mantenidas con la autora de estas líneas, en la casa de la poeta. (Madrid, julio de 1.997).

Pero para ella el humor estaba claro, formaba parte de su manera de ver el mundo:

“Nada más parecido a la vida
que la verbena.
La vida es el tubo de la risa.”
(*Mujer de verso en pecho*, pág. 77)

En este mismo sentido se expresa a lo largo de todo el poema “Consejos juveniles” (*Poeta de Guardia, O.I.*, pág. 237-238), en el que recomienda “¡Vístete de clown! y hazte a ti reír” y también “¡vete a la Verbena!”

Aunque también “la vida es a veces un río frío y seco y por lo tanto triste” (*Ni tiro, ni veneno ni navaja, O.I.*, pág. 149). En cualquier caso, es necesario saber afrontar la vida con alegría:

“En vez de pensar en Don Tiempo
momento a momento te lleva a la Muerte,
piensa en su tía
la Doña Alegría,
minuto a minuto te lleva a la Vida”
(*Poeta de Guardia, O.I.*, pág.237)

Gloria, no sólo pensaba que “la vida en broma hay que tomarla / y sólo el amor en serio” (*Mujer de verso en pecho.*, pág. 85), sino que consideraba que el humor era un requisito fundamental para poder sobrellevarla:

“En este juego de cartas que es la vida
gana el que más sonrisas ponga sobre el tapete”.
(*H.G.*, pág.170)

Aunque no siempre es fácil reír, y ella lo reconoce. Nació con dos vocaciones, nos dice, la de poeta y la de alegre, pero

“La segunda intentaron quitármela
a garrotazos.
La primera me la impusieron
a mordiscos.”
(*Mujer de verso en pecho*, pág. 102)

A Gloria, la tristeza le persigue y le quiere dominar, pero ella se defiende:

SOLITARIO
“Soy capaz de hacer trampas
para que no me gane la tristeza.”
(*Historia de Gloria*, pág. 274)

Incluso en algún año nuevo, abogando por una vida nueva, ha llegado a decir:

“Prometo no volver
a ahogarme en mi llanto,
no volver a sufrir
sin un motivo muy justificado.”
(*Ni tiro, ni veneno ni navaja, O.I.*, pág. 164)

Piensa que la tristeza puede y debe vencerse, que cada uno ha de ser artífice de su propia alegría:

“Quitaros esa máscara,
la tristeza no es más que una careta,
puede durar tanto como tardes en quitártela tú mismo”
(*Antología y poemas de suburbio, O.I.*, pág. 53)

Y en su afán de vencer la tristeza y el dolor, y de seguir sus dos vocaciones, la de ser poeta y la de ser alegre, encuentra la fórmula de la superación del dolor y nos ofrece su fórmula, su solución:

“Libérate de la angustia
huyendo de la quema
sobre los lomos del humor”.
(*Historia de Gloria, pág. 77*)

Aunque es una tarea muy difícil:

“No cuadro, no escultura,
no música, no poema,
el verdadero artista
es el que su Alegría crea.”
(*Sola en la sala, O.I.*, pág.334)

Y todos han de colaborar:

“Los cantantes,
que cambien el ritmo,
que cambien la letra,
/.../
que canten al beso,
que canten la risa,
que cambien la letra.”
(*Mujer de verso en pecho, pág. 133*)

Ella misma quería ser payaso. Lo dice en “ Oración”:

“Hazme payaso, Dios, hazme payaso”
(*Todo asusta, O.I.*, pág. 128)

Y ve que no ha sido posible:

“yo quería ser del circo
y soy sólo esto.”
(*Aconsejo beber hilo, O.I.*, pág. 71)

Sólo llegó a poeta, que pretende hacer sonreír al lector, obtener la sonrisa como respuesta a la lectura, “evitar la carcajada sin sonrisa” (*Cómo atar los bigotes del tigre, O.I.*, pág. 270):

“me gusta
divertir a la gente haciéndola pensar”
(*Aconsejo beber hilo, O.I.*, pág. 78)

Y ahí están, junto a su manera de afrontar la vida, su poesía y su reto: el humor. Ella quiere ser el Charlot de la poesía española, y quiere hacer reír con su poesía, aunque tras la sonrisa se escondan las lágrimas.

En “Telegramas de urgencia escribo”, nos dice Gloria cuáles son los ingredientes de su poesía:

“mucha pena, mucha rabia, algo de sal”
(*Ni tiro, ni veneno, ni navaja, O.I.*, pág. 141)

A este respecto, y sobre la voluntad de la autora de hacer sonreír, escribe José Luis Cano que “la poesía de Gloria Fuertes no es una poesía alegre, aunque a ratos lo parezca. /.../ El dolor humano es uno de los protagonistas de la poesía de Gloria Fuertes, aunque esté matizado en ella por ese ‘algo de sal’, por esas gotas de humor con las que la autora pretende olvidarlo.”³⁵³

En este punto insiste Emilio Miró³⁵⁴ cuando confiesa que es en los poemas de risa donde la autora suele descubrir, o al menos presentir un mayor patetismo, o un más agudo dolor.

Podemos observar que para hablar de alegría, risas y sonrisas, hablamos también de dolor, llanto o angustia. El humor tiene que ver con todas estas emociones y sentimientos. Con el humor pretende Gloria Fuertes mitigar los sentimientos no deseables y provocar y ayudar a conseguir los deseables, que son, como los primeros, también genuinamente humanos, porque:

“Sólo los muertos no ríen,
sólo aman,
desde su atronador silencio
que tampoco oímos”
(*Sola en la sala, O.I.*, pág. 318)

³⁵³ J. L. Cano (1.969): "Gloria Fuertes, poeta de guardia", *Ínsula*, pág. 8-9

³⁵⁴ E. Miró (1.966): "Ridruejo, Gloria Fuertes, Félix Grande", *Ínsula*, nº 235, pág. 5.

2.-Un universo contado con humor. Los personajes y sus circunstancias.

Vimos en el capítulo 4 la complejidad temática de la poesía de Gloria Fuertes.

En el presente capítulo analizaremos en qué medida y en qué forma afecta el humor a este mundo poético. Intentaremos contestar a preguntas como: ¿Qué temas están tratados con humor, y en qué grado? ¿Tanto el elemento personal como el social son abordados desde la perspectiva del humor? ¿Queda algún tema al margen del humor? En definitiva ¿Cuál es el objeto del humor en la poesía de Gloria Fuertes?

A medida que profundizaremos en la temática del humor, haremos también una primera aproximación global al humor como recurso lingüístico, viendo en cada poema la complejidad de elementos que pueden confluir en la producción del humor.

2.1.-Gloria Fuertes: su propia persona y sus sentimientos.

Un elemento característico del mundo poético de Gloria Fuertes es el de los personajes que pueblan sus poemas. Veremos que la peculiaridad de estos personajes tiene mucho que ver con el humor emanado por su poesía. Aunque el principal personaje de ese mundo es ella misma.

Ella, primera protagonista de su poesía, es también su primer objetivo de disección desde la perspectiva humorística:

“A veces no salgo muy bien en los poemas,
pero se parecen mucho a mí.
¿A que se nota que soy yo?
(*Historia de Gloria*, pág. 338)

Su mirada, a veces autocompasiva, a veces orgullosa, “yoísta” o “glorista”, le hará observar los aspectos más tristes de su propia infancia, su adolescencia, su juventud, sus experiencias amorosas, su soledad, su relación con Dios, el mundo, la vida o la muerte con una pizca de humor; con tanto más humor cuanto más avanzada esté en la vida.

Infancia, adolescencia, juventud.

Es en sus primeras obras³⁵⁵ en las que nos da más ampliamente detalles biográficos. Y ya en la primera “Nota biográfica” del libro *Antología y Poemas de Suburbio* vemos sus primeros trazos de humor y su ingenio:

“Gloria Fuertes nació en Madrid
a los dos días de edad,
pues fue muy laborioso el parto de mi madre
que si se descuida se muere por vivirme.”³⁵⁶

Empezamos a leer el poema con una sonrisa. En cuatro líneas hay una metáfora :”a los dos días de edad”, cuya interpretación o término reducido está denotativamente expresado en el contexto –pues fue muy laborioso el parto de mi madre -; y una antítesis: “ que si se descuida se muere por vivirme”. Ambas figuras contienen humor.

En la primera, “a los dos días de edad” contradice “nació”; hay una *incongruencia semántica*, a la vez que se trata de un complemento circunstancial imprevisible en su ingenuidad: los datos de filiación indican normalmente dónde y en qué año se ha nacido, y de qué padres; no se hace referencia a la duración del parto, y además es totalmente inaudito e ingenuo contar la edad antes de nacer.

En la segunda figura, en la *antítesis*, el efecto humorístico viene dado de entrada por el *coloquialismo* “si se descuida” que quita tensión al “se muere”, y por el *neologismo* “vivirme”, que tiene rasgos semánticos contrarios y también comunes a “se muere”, expresión a la que sucede, y que, al romper con los usos del sistema, se interpreta como ingenua.

Los dos versos siguientes también provocan la sonrisa:

“A los tres años ya sabía leer
y a los seis ya sabía mis labores.”

Tras la seriedad de la precocidad en la lectura, Gloria ironiza sobre el también precoz trabajo doméstico, labor pretendidamente propia de las mujeres. Además de la ironía, vemos que concede a “sabía”, en su segunda aparición, un nuevo matiz semántico que provoca humor, ya que le conferirle un complemento “no correcto” según los usos de la lengua : no es “saber mis labores”, sino “hacer mis labores”. Por otra parte, hay también una degradación social entre la actividad que sabe hacer a los seis años y la que sabe hacer a los tres, también factor de humor.

³⁵⁵ Dejamos de lado *Isla Ignorada* (1ª edición, 1.950, 2ª edición, 2.000), donde ni hay referencias “biográficas” ni tampoco humor.

³⁵⁶ *Obras Incompletas*, pág. 41

Más adelante en el poema, nos encontramos con una *antanaclasis* entre palabras con variaciones contextuales de un mismo lexema (*pilló*: atropelló en el espacio; *pilló*: alcanzó en el tiempo):

“A los nueve años me pilló un carro
y a los catorce me pilló la guerra”

La sonrisa sobreviene al ver cómo la autora relativiza la importancia de la guerra en su biografía al jugar con una palabra, “pilló”, ya por sí con connotaciones de juego, o en todo caso poco trascendentes.

Después nos dice:

“Quise ir a la guerra para pararla
pero me detuvieron a mitad de camino.”

Aquí nos volvemos a encontrar con el juego de palabras; palabras sinónimas con variación de su significación en el contexto: se cambia de la actitud activa de “ir a parar” a la receptividad pasiva de “ser detenida”. La sonrisa surge ante la ingenuidad de la autora, al decir que pensaba parar ella sola la guerra.

Varias “autobío” refieren con humor diversos aspectos de su etapa de crecimiento. En *Historia de Gloria* nos explica:

AUTOBÍO
Pronto me di cuenta
que era una errata eso
de que los niños venían de París.
A los seis años cambié la ese por erre.
Los niños vienen de Parir
-escribí en la pizarra de las monjas-
Y me echaron.
(*Historia de Gloria*, pág. 78)

Aquí el humor procede de varios confrontamientos. La sobreposición - mediante una fructífera paronomasia- de Parir sobre París, comporta no sólo la identificación de un verbo “vienen”, que indica procedencia (“de París”), con otro “vienen” que indica consecuencia (“de parir” –su madre-) sino que también implica la confrontación de dos explicaciones – una falsa o infantil, y otra adulta- de un nacimiento. Por otra parte la confrontación entre lo infantil y lo adulto volvemos a encontrarlo en los versos finales del poema, en los que vemos la paradoja de la identificación de la verdad con lo infantil y de la falsedad con lo adulto (que castiga la expresión de la verdad).

También en *Historia de Gloria, la poeta nos habla con humor de otro aspecto de su vida:*

“Aprendí a montar en bicicleta,
cuando no me llegaban
los pies a los pedales;
a besar, cuando no me llegaban
los pechos a la boca.”
(*Historia de Gloria*, pág. 64)

Se expresa aquí mediante una estructura paralelística, que provoca la sonrisa del lector al relacionar una frase de referente real (“no me llegaban los pies a los pedales”) con una frase de contenido metafórico (“no me llegaban los pechos a la boca”), leída como hipótesis de realidad a causa de la identificación paralelística realizada por el lector

En el siguiente poema el matiz humorístico viene dado por la presencia de la *dilogía* “cortaba” que se refiere a dos conceptos de campos heterogéneos -“estropear” la mayonesa, “acabar” la regla-, de rango dispar:

AUTOBÍO
Yo de adolescente era muy rara.
Cuando hacía la mayonesa con el período
se me cortaba,
no la mayonesa, la regla.
(*Mujer de verso en pecho*, pág. 64)

Su trabajo.

En la misma “Nota autobiográfica” de *Antología y poemas de suburbio* comentada en el apartado anterior, Gloria habla de su trabajo de entonces:

“Luego me salió una oficina,
donde trabajo como si fuera tonta
-pero Dios y el botones saben que no lo soy -.”
(*Obras Incompletas*, pág. 41)

La autora ironiza sobre sí misma, pero la broma la gasta al poner al mismo nivel a Dios y al botones.

Sobre la remuneración económica de su trabajo también bromea:

“Nací sin una peseta. Ahora,
después de cincuenta años de trabajar,
tengo dos.”
(*Historia de Gloria*, pág. 64)

A la locución adverbial o cliché “sin *una* peseta” la autora corresponde con la desviación de cliché “ahora tengo *dos*”, obviamente bastante menos de lo que espera el lector en el contexto realista del poema.

Su cuerpo.

Gloria habla también su cuerpo con una sonrisa:

AUTORRETRATO

Suculenta albóndiga de tierna ternura,
empanada rellena de grillos y canciones,
mamotreto de versos perfumados,
crisálida de gusanito de seda.

Falda de saco o pantalón vaquero,
sostén de manos bordado en uñas.
Busto, a gusto del consumidor elegido
y fuertes piernas
con suaves cicatrices
en ambas rodillas desconchadas.

(*Historia de Gloria*, pág. 130)

En este poema enumerativo Gloria se describe con humor, contrastando el vocabulario con el que expresa la belleza poética de su interior (tierna ternura, grillos y canciones, versos perfumados) con el más coloquial con que describe su más vulgar aspecto exterior (albóndiga, empanada, mamotreto o rodillas desconchadas).

Y en otro poema del mismo libro, es su sinceridad, al reconocer sus limitaciones físicas, lo que nos hace mirarla con una sonrisa; claro que si sonreímos es también porque ella nos provoca con un juego de palabras:

“Me duele,
no estoy buena,
sólo lo soy.”

(*Historia de Gloria*, pág. 164)

Con la desviación de la locución “estar buena” a “sólo serlo”, se produce una dilogía, puesto que la palabra “buena” pasa de tener el significado de guapa o atractiva al de la primera acepción del diccionario. Gloria nos dice con ironía -es decir, pensando lo contrario- que es mejor ser guapa que ser buena.

Su alma y su corazón.

Gloria Fuertes manifiesta su humor materializando, trivializando el *alma*, y poniéndola a la altura física del *cuerpo*. Lo hace con expresiones coloquiales (y tal, se cabrea, se le acaba la correa,) y con diminutivos afectivos (corazoncito, lobanillo, tumorcillo):

EL CORAZÓN DEL ALMA

También el alma tiene su corazoncito
como la gente del pueblo.

A veces se harta el alma de ser sólo alma,
de ser fría, abstracta incorpórea y tal,

de estar predestinada a un solo más allá.

Y el alma se cabrea,
se le acaba la correa,
se fatiga de aguantar
su proceso natural.

Y le nace un lobanillo
-bulto, acceso o tumorcillo-
que se llama corazón.

(*Sola en la sala, O.I.,* pág.347)

Este corazón lo compara en otras ocasiones con un animal pequeño y vivaz, como un pez o un pájaro. Es el caso del siguiente poema, en el que se da una metáfora de desarrollo alegórico, en la que lo insólito y lo extremo de la comparación lleva indefectiblemente a la sonrisa:

EN EL ÁRBOL DE MI PECHO

En el árbol de mi pecho
hay un pájaro encarnado.
Cuando te veo se asusta,
aletea, lanza saltos.
En el árbol de mi pecho
Hay un pájaro encarnado.
Cuando te veo se asusta,
¡Eres un espantapájaros!

(*Aconsejo beber hilo, O.I.,* pág. 95)

En otro poema explica también con humor la a veces difícil convivencia del cuerpo y del espíritu, humanizándolos a ambos y haciendo a ambos celosos. Contribuyen además a provocar la sonrisa las expresiones coloquiales “se llevan a matar” o “me puse malísima”, que contrastan con la importancia temática de la oposición alma y cuerpo:

CUANDO EL ALMA Y EL CUERPO SE LLEVAN A MATAR

La alegría de mi alma
no debió gustar a mi cuerpo,
que empezó a dolerme
y tuve que interrumpir la miradas.

Así como otras veces
la alegría de mi cuerpo
(bailé, recité, canté, disfrutaron conmigo)
no debió parecerle bien a mi ánima,
ya que al volver a casa
me puse malísima
de tristeza.

(*Historia de Gloria, pág. 308*)

Por otra parte, ella se considera a sí misma buena persona. El hecho de decirlo sin modestia, y el hacerlo con la distanciaci3n del verbo “conocer” (en lugar de utilizar la forma reflexiva “conocerse”), refiriéndose a sí misma, producen la sonrisa:

SOY UNA DE LAS MEJORES PERSONAS
Soy una de las mejores personas
que he conocido
(*Historia de Gloria*, pág. 213)

Su nombre.

Gloria Fuertes bromea repetidas veces con su nombre.

Con frecuencia construye dilogías, en las se ponen al mismo nivel, identificándose, el éxito – o el paraíso - y una mujer, ella, Gloria, con el consiguiente efecto humorístico.

La identificación con el paraíso la vemos en poemas como el siguiente:

AMOR
Estar en los brazos de quien amas
es lo más parecido a estar en mi nombre.
¡Gloria bendita es!
(*Mujer de verso en pecho*, pág. 47)

En otros poemas la identificación es con el éxito:

“En el 36 tuve un novio que me quiso mucho,
pero se dedicaba a la política,
y entre el poder y la Gloria
escogió lo primero”.
(*Historia de Gloria*, pág. 303)

En este caso, con el agravante de que el novio del poema no se queda ni con una ni con la otra, sino con lo que irónicamente se considera mejor en nuestra sociedad, el “poder”. Juega además la poeta con el cliché “el poder y la gloria”, para romperlo.

En otra ocasión cambia su nombre -convertido en símbolo de vida antigua- por otro con el simbolismo de “resucitada”:

REBAUTIZADA
...Desde aquel mismo día
que creí iba a ser uno de tantos,
organicé cajones,
rompí papeles,
recogí algunos llantos
que encharcaban mi frente.
Me bauticé
y me puse Lázara Fuertes.
(*Mujer de verso en pecho*, pág. 113)

Efectivamente, en este poema el humor lo provoca la frase “y me puse Lázara Fuertes”, por la ingenuidad de la metáfora que identifica un

propósito de cambio de vida nueva con un simple cambio de un nombre, y por la osadía de utilizar el nombre de un resucitado por Jesucristo.

Poeta.

Gloria se refiere muchas veces con humor a su oficio de poeta. En el siguiente poema compara la poesía con el cante y alude a su voz ronca, - producto del mucho fumar- como excusa para haberse tenido que dedicar al arte de cantar por escrito. El humor proviene de las expresiones coloquiales que utiliza (“la voz se me fue a hacer puñetas”, con tanto pitillo”) y de la rima rebuscada “pitillo”-“fandanguillo”, que impactan en la seriedad del discurso:

AUTOBÍO

Como casi todos los artistas
empecé a cantar de adolescente
en el coro de la parroquia.
Como empecé a fumar en el treinta y seis
para quitarme el hambre,
la voz se me fue a hacer puñetas
y me quedé en ronca poeta.
Ahora canto con la pluma
porque con tanto pitillo
ya no puedo cantar mi fandanguillo.
(*Mujer de verso en pecho*, pág. 58)

En los siguientes poemas vemos que la actitud humorística de Gloria Fuertes tiene un matiz distinto. Gloria se refiere al carácter altruista de su poesía. En “Chiste” rebaja la trascendencia del oficio de poeta recalcando su carácter utilitario, al comparar al poeta con unas gafas, y explicitando en macrocontexto, con un “para que veas”, la motivación de la imagen. También contribuye a la generación de humor la inclusión de la expresión coloquial “hijo mío” y la repetición de la expresión coloquial “para que veas”:

CHISTE

-¿Para qué sirve un poeta?
-El poeta tiene que ver con el verbo *ver*,
con el verbo *sentir* y con el verbo *escribir*.
El poeta sirve ... como unas gafas,
para que veas, hijo mío, para que veas.
(*Historia de Gloria*, pág. 274)

En “Que quien me cate se cure” (*Cómo atar los bigotes del tigre*, O.I. pág. 270) la poeta no quiere ser “florequilla quitameriendas” sino “quitadolores /Santa Ladrona de Penas” –neologismos humorísticos en su composición- y se rebaja finalmente a ser una “una aspirina inmensa”.

El valor curativo que Gloria desearía para su poesía es tal que ella misma bromea sobre sus excesivas pretensiones: la poesía no puede curar el hambre, no se puede “cenar”. Lo dice en el siguiente poema:

ESTA NOCHE CENAMOS POESÍA

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 a la ventana,
la cazuela cayó al patio.
El obrero tosió:
-Como Gloria se entere,
esta noche cenamos Poesía.
(*Ni hilo, ni veneno, ni navaja, O.I.*, pág. 116)

En otro poema se identifica con un pararrayos, en una comparación también humorística por lo degradante, al igual que lo es referirse a su poesía con el pronombre “esto”:

ME SIENTO PARARRAYOS

Me siento pararrayos,
recojo la corriente del ambiente,
si es negativa
la convierto en esto.
(*Historia de Gloria*, pág.319)

El oficio de poeta es duro. Gloria bromea sobre su tarea de “destristear” a la gente:

DESTRISTEANDO A LA GENTE

Resulta que la angustia,
el aburrimiento,
la mala leche y la tristeza
se contagian tanto como la lepra.
Y en vista
de que llevo más de medio siglo
destristeadando a este hospital de locos
que andan sueltos,
con fecha de hoy he solicitado el cese,
-por prescripción facultativa-,
al aparecer en mi
ciertos síntomas de contagio.
(*Historia de Gloria*, pág. 263)

El poema es obviamente una broma, puesto que la situación que presenta - símbolo monosémico o metáfora de desarrollo no alegórico- no es verosímil y presenta varios rasgos humorísticos. Básicamente el humor surge de la identificación degradante del mundo con un “hospital de locos que andan sueltos” en el que la “mala leche” se contagia y del que –a causa del peligro de contagio- la poeta pide “el cese” a no se sabe quién. Pero al propio humor generado por la inverosimilitud metáfora hay que añadir el humor que conllevan el neologismo “destristear” y el contraste entre coloquialismos (como “mala leche” y “hospital de locos que andan sueltos”) y formalismos (como “he solicitado el cese”, “por prescripción facultativa” o “síntomas de contagio”).

Gloria Fuertes destaca en varios poemas su voluntad de llegar al lector, de conmoverlo, de hacerle pensar con su poesía. Pero cuando ese objetivo se cumple, con un rasgo de humor le quita importancia:

“Si al salir por esta puerta (libro)
os dejo “tocados”,
perdón (serán rasguños sin importancia)”
(*Historia de Gloria*, pág. 77)

En este poema utiliza la expresión coloquial “tocados”, que tendrá también un valor de *dilogía*, ya que pasará de significar inicialmente “inquietado” o “conmoverlo” a significar “herido físicamente”, con la consiguiente degradación conceptual. Contribuyen también al humor el hecho de que la poeta se “rebaje” pidiendo “perdón” y detalle la poca magnitud de las lesiones.

En otro poema alude también a la poca gravedad del dolor que puede causar ella con su herramienta de trabajo, que es una “pluma”, no “plomo”, - paronomasia generadora de humor, por su contraste conceptual- y por la plasticidad de la imagen que representa:

“cariñoso utensilio violento
porque os doy con mi pluma en la cabeza”
(*Mujer de verso en pecho*, pág. 85)

Son varios los poemas en los que Gloria se refiere al sufrimiento que existe en el origen de la creación poética. En el siguiente caso, mediante el humor, relativiza este dolor. En esta ocasión es la disyunción, en una estructura paralelística, la que relaciona dos campos heterogéneos, “cosificando” uno de ellos, muy grave, el del suicidio. Esto se realiza mediante la *antanaclasis* “sacar” que significará en cada frase una variante contextual muy distinta del mismo lexema: Tenemos que el poeta, con la hoja de acero, no sabe si “sacar punta ” (extraer el grafito) del lápiz para hacer un verso, o si “sacarse una vena” (cortarse las venas) y “hacerse un muerto”. Vemos que, además de la *antanaclasis*, contribuye también al humor el neologismo expresivo “hacerse un muerto”, que por el mismo uso de la palabra coloquial “muerto” y por ser un calco de “hacer un verso” trivializa” (por especial y poco común que sea el hacer versos) el sentido de la frase. Se da aquí un humor muy sutil, que busca la poeta, pero que quizá apenas llega al lector, que sí se conmueve:

NO SABEMOS QUÉ HACER
A veces el poeta
no sabe si coger la hoja de acero,
sacar la punta a su lápiz y hacerse un verso
o sacarse una vena
y hacerse un muerto.
(*Aconsejo beber hilo, O.I.*, pág. 82)

En la misma línea de señalar el dolor del poeta con una brizna de humor, Gloria explica cómo no siempre puede quedárselo para sí y acaba expresándolo. Para rebajar las expectativas suscitadas por “soy fuerte” dice que a veces “se resquebraja”, pero el humor lo pone al decir con lenguaje coloquial y vulgar que los versos “le salen” “acojonados”:

POÉTICA

/.../

Soy fuerte, lo sabéis,
pero a veces me resquebrajo
y me salen los versos furiosos
y acojonados.

(*Mujer de verso en pecho*, pág. 79)

En otro poema, con una visión más optimista del quehacer poético, se identifica a sí misma con la poesía, con tal desparpajo y desinhibición que es esta misma espontaneidad “ingenua” la que permite al lector, con una amplia sonrisa, la aceptación de tan atrevida identificación.

Después de reprochar la poeta a su “amor”, con lenguaje coloquial, que tiene un “imbécil” comportamiento, se entiende que piense que la frase “poesía eres tú” de Bécquer no es cierta, y que exprese, en un perfecto paralelismo estructural -aunque contraviniendo la tradición cultural de la humildad poética-: “¡poesía soy yo!”:

GRACIAS AMOR

Gracias, amor,
por tu imbécil comportamiento
me hiciste saber que no era verdad eso de
“poesía eres tú”.
¡Poesía soy yo!

(*Historia de Gloria*, pág. 71)

En la misma línea de desinhibición humorística, por la actitud poco humilde respecto a sí misma como poeta, tenemos el siguiente poema:

ME DOY LAS GRACIAS

Cuando termino un poema a mi gusto
me doy las gracias.

(*Historia de Gloria*, pág. 175)

También Gloria trata con humor otros aspectos positivos de su actividad como poeta, como la felicidad de escribir:

EN LA NOCHE

Como un grillo,
cantando,
dentro de mi agujero
(rascacielo de Madrid, piso séptimo)
la Gloria está en la gloria
en el séptimo cielo,
como un grillo cantando
con su pijama de versos.
(*Historia de Gloria*, pág. 323)

En este poema tenemos una imagen con motivación por contexto común en la que Gloria se identifica con un grillo que canta en su agujero. El humor de esta simpática imagen se desarrolla además en la *antanaclasis* presente en “Gloria está en la gloria”, expresión de felicidad, y sobre todo en la locución “en el séptimo cielo”, que entra en paralelismo formal, que no temático, con el “séptimo piso” en el que la poeta informa que vive.

Escribir atenúa en la autora el sentimiento de soledad. En los siguientes versos, la personificación de “poema” provoca la sonrisa del lector:

“Soy una y estoy sola.
La lluvia me serena
(ya está la poesía junto a mí)
ya somos dos, poema”
(*Historia de Gloria*, pág. 363)

Escribir significa para la autora que no está sola, que está en el mundo, que sufre por algo o por alguien que ama, que está viva:

¡POBRE DEL POETA!
Pobre del poeta que no tenga
un “te quiero” mañanero!
¡Pobre del poeta que no tenga ni idea!
Pobre del poeta que no tenga ni Dios
a quien meter en el poema!
(*Historia de Gloria*, pág. 241)

En este poema nos lo dice de una manera humorística, al introducir en él expresiones coloquiales como “mañanero”, “meter” y locuciones como “ni Dios” o “no tenga ni idea”.

Gloria es feliz con el oficio de poeta que ha escogido, y lo expresa con humor con el “desprestigiante” símil taurino de “maletilla”, también en una metáfora de desarrollo alegórico:

“Maletilla de las letras
por los caminos de España;
sin hacer auto-stop a los catedráticos
ni a las revistas que pagan”
(*Poeta de guardia, O.I.*, pág. 168)

Ella sabe que puede seguir viviendo toda su vida como poeta, aunque no publique más libros pero, pensando en los demás, ironiza sobre un futuro deseable pero improbable:

"Si los poetas tuviéramos un Retiro Obrero
para ya de mayores,
cuidar vuestros jardines interiores.
...
Esto sucederá cuando los gobernantes
nos cojan cariño."
(*Historia de Gloria*, pág. 84)

En cuanto al lenguaje que utiliza, Gloria Fuertes emplea conscientemente un lenguaje coloquial. Un tipo de lenguaje no retórico que reivindica con humor en los siguientes versos, precisamente utilizando una expresión coloquial:

"no me tientes a retóricos sonetos,
vamos a hablar como siempre,
¡o te mando a paseo!"
(*Cómo atar los bigotes del tigre, O.I.* pág.283)

En su coloquialismo, llega en ocasiones al taco, y la poeta intenta justificar éste ingeniosamente, tras compararse ella misma con una mesa a la que han dejado coja y que tiene que calzarse con un “taco”. En el siguiente poema hay, pues, una metáfora con una imagen “in praesentia” y con desarrollo alegórico, en la que la poeta se trivializa al identificarse con un mueble deteriorado, y en la que el desplazamiento de sentido de la dilogía “taco” queda justificado por el subsiguiente “¡coño!” y por la primera línea del poema “si a veces hablo mal”. Las expresiones “¡coño!” y “¡leche!” superan los coloquialismos previos e incrementan el humor creado por la metáfora:

SI A VECES HABLO MAL
...Si a veces hablo mal,

es porque me dejan
como un mueble,
como una mesa cojitranca me dejan,
sin equilibrio
me tambaleo,
y me tengo que calzar con un taco.
¡Coño!
Aunque se horroricen los eruditos.
¡Leche!
(*Historia de Gloria*, pág. 147)

Obviamente el tipo de lenguaje que Gloria Fuertes utiliza tiene que ver con el significado de aquello que explica. En el siguiente poema justifica el qué y el cómo de su poesía. La nota de humor está en el último verso, en el que el juego verbal constituido por la paronomasia “afirma” y “firma” quita seriedad y dureza (puta realidad, hipócrita fantasía) a los versos previos.

“-la realidad-
la puta realidad
siempre más santa
que la hipócrita fantasía.
Y lo afirma y firma un poeta.”
(*Historia de Gloria*, pág. 247)

Actitud ante la vida y el mundo.

Gloria Fuertes tiene una positiva actitud ante la vida y ante todas las vicisitudes que ésta pueda depararle. Ella la afronta con optimismo, con humor, relativizando problemas, angustias y sufrimiento.

Pero Gloria conoce perfectamente el dolor que existe en el mundo, que es el referente más importante de la realidad del planeta, y lo denunciará, en ocasiones también con humor, como veremos más adelante.

Y con humor, en el siguiente poema la poeta nos muestra cómo le afecta a ella esta realidad del sufrimiento:

OFTALMÓLOGO
Veía borroso el poema.

El médico de ojos
me mandó una medicina “lágrimas artificiales”.
El médico me dijo: “Que tengo que llorar más”.

Dos gotas por la noche
y dos gotas al despertar.
Yo le dije:
-Doctor, por la mañana
al leer el periódico lloro
y por la noche
si no está mi amor conmigo
a chorros lloro.

El oftalmólogo insistió con las gotas
y en que tengo que llorar más.
(*Mujer de verso en pecho*, pág. 86)

El poema nos hace sonreír por la contraposición de dos referentes heterogéneos: una enfermedad ocular y unos sentimientos de dolor, que se interrelacionan porque el remedio de la primera realidad coincide con los síntomas de la segunda.

El origen del humor se encuentra en la identificación del “tengo que llorar más” de la prescripción facultativa, que significa simplemente “mayor evacuación lacrimal” (ayudada por gotas oftálmicas), con el “llorar” efecto de un dolor sentimental, causado por la injusta e insolidaria realidad del mundo y por la falta de amor. El humor se refuerza por la detallada descripción de los dos referentes (la posología de la medicina y las sesiones de llanto “natural” que realiza la paciente) y por la insistencia final del doctor en que “tiene que llorar más”, que persiste en la contraposición de las dos realidades citadas.

Para Gloria Fuertes, las autoridades políticas no hacen gran cosa para remediar los problemas que acucian a la humanidad, no utilizan el poder que tienen, cedido por el pueblo. Ella tiene muy claro quien debe rendir cuentas a quien:

NO DOY AL CÉSAR LO QUE ES DEL CÉSAR
No doy al César lo que es del César
porque nunca tuve nada del César
(*Historia de Gloria*, pág. 225)

En este poema, la sonrisa surge al contradecir los versos de Gloria la cita del Nuevo Testamento “Dar al César lo que es del César y a Dios lo que es de Dios”, a la que alude; puesto que ella considera que no tiene nada que pertenezca a la “autoridad”, por más que la frase de Jesucristo tenía otro matiz significativo, dado que se refería a la obligación ciudadana de la “contribución”. A la consecución del humor afectan también las expresivas reiteraciones de César y “del César”.

Gloria sabe también que el sentido de la vida es un misterio (“Como veréis no hay duda de que dudo”: *H.G.*, pág. 300) pero se permite bromear sobre ello, introduciendo la coloquial locución “no abrir el pico” en un poema de grave contenido:

“...¿Para entender esta Vida hay que perderla y volver...?
Sólo Lázaro volvió,
o sea que entendió
-y no volvió a abrir el pico-.”
(*Poeta de guardia, O.I.* pág. 176)

Pero Gloria tiene una positiva actitud vital, y son muchos los poemas en los que lo muestra con humor. Por ejemplo, en este breve poema de dos versos:

“Si la realidad es gris,
la pongo verde.”
(*Historia de Gloria*, pág. 159)

En este condensado poema la autora realiza varios juegos conceptuales. Nos encontramos en primer lugar con una descripción pictórica de la realidad mediante una metáfora ya lexicalizada “ Si la realidad es gris”, a la que sigue, en relación de condición-consecuencia, la frase “la pongo verde.”

En la interpretación de esta segunda frase es donde surge el humor, porque no sólo interpretamos que la poeta hace una transformación de la realidad, cambiándola subjetivamente de “desfavorable” a “favorable” (por contraste, verde: nueva, alegre), sino que la locución “poner verde” nos impone un segundo significado: la poeta reprende a esa realidad triste, la pone en evidencia, se enaña con ella, la avergüenza...es decir “la pone *verde*. Esto es lo que sorprende al lector -le parece ingenuo- y lo que provoca su sonrisa.

Sin embargo la autora sabe de la dificultad de cambiar la realidad. Dice en “Solitario”:

“Soy capaz de hacer trampas
para que no me gane la tristeza.”
(*Historia de Gloria*, pág.274).

Aquí nos hace sonreír la expresión “hacer trampas”, por dos vías distintas.

Por una parte se realiza una *dilogía*. La expresión “hacer trampas”, que inicialmente asociamos a un juego, cambia de sentido cuando vemos que el contrincante es la tristeza; porque no es lo mismo “engañar” a otro que “engañarse” a sí mismo. Engañarse a sí mismo no es ocultar la verdad, sino no querer verla. El lector sonrío por la simpleza de la conducta de la escritora, por más que no pueda dejar de comprenderla, e incluso de identificarse con ella.

Por otra parte, el efecto humorístico lo provoca el mismo carácter trivializador de la metáfora, que además de comparar la vida con un juego, la considera susceptible de poder ser falseada.

Gloria sabe que la felicidad no es fácil, que vivir es difícil (“le pregunté al hombre feliz / que si era feliz / y me dijo que no”: *H.G.* pág. 238). En el siguiente poema habla del peso de la realidad:

LA REALIDAD, POR MUCHO QUE VIAJEMOS

La realidad, por mucho que viajemos,
volemos,
nos observa paciente, picarona,
esperando nuestro aterrizaje
- forzoso -.

(*Historia de Gloria*, pág. 217)

En este poema nos hace sonreír, por una parte, el coloquial y humano adjetivo “picarona” atribuido al concepto “realidad”, y por otra, el contraste entre lo liberador de las ilusiones (“viajemos, volemos”) y el aterrizaje - forzoso- que nos impone la realidad, y que todos reconocemos.

Respecto a la vida como proyecto, Gloria se muestra escéptica:

¿A DÓNDE VAS?

-¿ A dónde vas?
-Si lo supiera estaría en ese sitio.

(*Historia de Gloria*, pág. 359)

En este poema, el humor proviene del doble sentido que se le puede dar a la pregunta “¿A dónde vas? Inicialmente la interpretamos como referida a un lugar de destino en el espacio; pero la respuesta “Si lo supiera estaría en ese sitio” nos sorprende y hace sonreír, porque responde a una interpretación no literal, sino metafísica, de la pregunta.

Sin embargo Gloria está satisfecha con lo que la vida le ha deparado:

BALANCE

Estoy mejor desde que hice el recuento,
es menos lo que me falta que lo que tengo.

(*Historia de Gloria*, pág. 219)

Y en el siguiente poema nos hace sonreír con la expresión popular “¡Bendito sea Dios! con la que agradece el balance final de su vida, equilibrada en cuanto a alegrías y tristezas, aspectos positivos y negativos expresados en la metáforas antitéticas “besos” y “zarpazos”:

LA VIDA ME DIO

La vida me dio
tantos zarpazos como besos
¡Bendito sea Dios!

(*Historia de Gloria*, pág. 94)

Su carácter.

Dentro de su producción autobiográfica, Gloria Fuertes describe su carácter y bromea sobre él. En primer lugar hay que decir que no sólo se acepta como es, sino que se gusta a sí misma, porque ella es la artífice de su propia personalidad. Nos lo dice en el siguiente poema:

ME QUIERO
Me quiero.
Yo soy mi hija,
y decidí no quedarme huérfana.
(*Historia de Gloria*, pág. 326)

Tras la sorprendente arrogancia del “Me quiero”, la poeta se justifica mediante una metáfora que produce humor porque contiene una incongruencia semántica en los términos de la imagen: “yo soy mi hija”, desarrollada en la frase “y decidí no quedarme huérfana”.

Gloria sabe, sin embargo, que su manera de ser es especial, y lo especial no siempre es aceptado por los demás. En los siguientes versos:

FABULOSO DESASTRE
Fabuloso desastre me adjetivo;
me conozco, me topo, me desvelo,
yo ya no tengo pelos en la lengua
ni gatos en la tripa ni remedio.
(*Sola en la sala, O.I.*, pág. 294)

nos hace sonreír por lo poco “convencionales” que son las cualidades que se atribuye.

Una de estas cualidades es la sinceridad, pero, como ella misma dice, la sinceridad puede ser llegar a ser cruel, afirmación que matiza con humor mediante una antítesis:

“Cruel: pecado del sinpecado.”
(*Sola en la sala. O.I.* pág. 311)

Esta falta de cualidades “sociales” la pone de manifiesto en los siguientes versos, en los que, puesta a no asistir a actos sociales, pretende no asistir ni a su entierro.

ME CASÉ POR PODERES
Me casé por poderes,
yo en Madrid,
él en Amberes.
No asistí a mi boda.

Triunfé con mi poesía,
no asistí a mi triunfo.
Si tengo algo mejor que hacer
no asistiré a mi entierro.
(*Mujer de verso en pecho*, pág. 64)

En este poema, el humor surge al replicar mentalmente el lector, tras la lectura del último verso, con un “¡Ya lo creo, que asistirás a tu entierro!”, que pronto tendrá que matizar.

El humor se genera por el uso del verbo “asistir”, con el que se establecen varias incoherencias.

Por una parte, la “asistencia” al propio sepelio es “incondicional”, por lo que es inadecuada la relación condición - efecto “si tengo algo mejor que hacer” “no asistiré a mi entierro”, ya que la finada obviamente no tendrá nada mejor ni peor que hacer que “asistir” a ese entierro.

Pero por otra parte, “asistir” significa estar presente en un acto. En el acto de su sepelio ella no estará exactamente allí presente, sino sólo de “cuerpo presente”. Al propio sepelio no se asiste, al propio entierro te llevan; en el propio entierro se está. Finalmente Gloria tiene parte de razón.

En cuanto a sus cualidades humanas, también habla de ellas en broma:

ENCIMA, A VECES
Encima, a veces,
tomas la forma de ancho olivo
para hacerte la ilusión de que eres más útil...
(*Sola en la sala, O.I.*, pág. 296)

Por una parte Gloria toma la forma vegetal de un ancho olivo, lo cual ya provoca una sonrisa, pero además se refiere a su altruismo no como una realidad, sino como una ilusión, y es fundamentalmente esta cortedad de expectativas, que contrasta con el tamaño del árbol utilizado en la imagen, lo que produce el humor en el poema.

Sin embargo, lo que le pasa a Gloria es que su altruismo lo es por naturaleza: ella da, pero no castiga a los indeseables:

LO QUE PASA ES QUE NO PUEDO SER MALA
Lo que pasa es que no puedo ser mala,
no me sale;
y aunque las brujas tejen telarañas en los sobacos
me da repelucos matarlas a escobazos
(*Sola en la sala, O.I.* pág. 300)

En este poema referido a la “bondad” (*versus* “agresividad”) el humor se produce por la sorpresiva corporeidad y bajeza de la metáfora de desarrollo

alegórico utilizada: “telarañas tejidas por brujas en los sobacos”; por la forma tan burda y desproporcionada con que habla de poder eliminarlas (“a escobazos”), y por la expresión coloquial (“me da repeluco”) utilizada para justificar la falta de agresividad.

Pero su manera de ser es perjudicial para su salud, y su médico le prescribe cambiar:

CHEQUEO

Dice el médico que tengo alergia a la vulgaridad,
al polen y a la policía.
También ha descubierto el doctor
que mi sistema mental
es especialmente sensible
a la electricidad atmosférica
y que cuando abundan los iones positivos
(o no sé qué rollo) a nivel de suelo,
se me producen cortocircuitos punzantes
en mis redes.
Como no tengo seguro, recetó un lugar en calma,
que me preocupe de una puñetera vez del cuerpo
y me deje de tanta alma.
(*Historia de Gloria*, pág. 221)

En este poema, el humor surge inicialmente cuando Gloria explica que tiene alergia (reacción fisiológica debida a una sensibilización patológica) no sólo al polen sino a cosas tan poco orgánicas como la vulgaridad o la policía. A continuación contrasta la técnica descripción de su sensibilidad hacia los iones positivos de la electricidad atmosférica con el coloquial “o no sé qué rollo”. Al final del poema, el contraste se dará entre la seriedad de lo que sería la “prescripción facultativa” con la coloquial y expresiva frase “que me preocupe de una puñetera vez del cuerpo y me deje de tanta alma”.

Soledad y libertad.

La soledad es un estado que Gloria quiere, puesto que lo ha elegido, pero del que también se duele. Ella habla de su soledad con humor, como en el siguiente poema, en el que suma entidades tan heterogéneas como la suya física humana, la de su sombra y la de la luna. Y la suma da tres:

EN LAS NOCHES CLARAS

En las noches claras,
resuelvo el problema de la soledad del ser.
Invito a la luna y con mi sombra somos tres.
(*Historia de Gloria*, pág. 78)

Y en este otro, en el que con una locución se queja de esa opción vital de la soledad:

SOLEDAD ELEGIDA

Soledad elegida
me estás saliendo rana.
(*Historia de Gloria*, pág. 168)

En otro poema dirá directamente que se “desdice” de la soledad porque “es una cabronada” (*Historia de Gloria*, pág. 289).

En el siguiente poema, realiza con la “soledad” una personificación, en forma de símbolo monosémico, y la presenta como un personaje contradictorio que quita a la vez que da, y que es francamente desleal. Lo humorístico del poema está en el vocabulario degradante que utiliza la autora para referirse a un concepto de tanta raigambre poética como la *soledad* (la llama “atroz pelotillera”, “mal criado que atisba”); y también en el contraste a la baja entre los aspectos positivos del personaje Soledad y sus aspectos negativos -que entre paréntesis presenta la autora como traiciones- y sobre todo en el despectivo y desinhibido final: “¡Qué asco de soledad!”:

LA SOLEDAD

La Soledad, atroz pelotillera,
te invita a trabajar
-mientras te mata-
y te invita a llorar
-mientras te seca-.
La Soledad nos limpia, sí, nos limpia,
-hasta dejarnos mondos y lirondos-;
nos acompaña, sí, nos acompaña,
pero se cobra bien la compañía-.
La Soledad es ese mal criado
que está solo esperando el testamento,
atisbando,
poniéndose nerviosa si mejoras,
si por fin llega carta o llega cita...
¡Qué asco de soledad!
(*Cómo atar los bigotes del tigre*, O.I. pág. 251)

Finalmente, se da cuenta de que su queja tiene bastante de injusto:

“No debiera estar seria
pues vivo como quiero,
sólo que a veces tengo
un leve sarpullido.”
(*Aconsejo beber hilo*, H.G., pág. 115)

La erupción del “leve sarpullido” es lo que provoca la sonrisa, ya que se trata de una metáfora que corporeiza en un síntoma fisiológico dérmico, superficial, un estado anímico, interno.

La soledad es en Gloria Fuertes una opción de libertad:

“La libertad no es tener un buen amo,
sino no tener ninguno”
(*Historia de Gloria*, pág.174)

Y nos dice con humor por qué no se ha casado:

YO DE CASARME HUBIERA SIDO CON UN DIOS

Yo de casarme hubiera sido con un dios,
pero los dioses quieren ser solteros
como yo.
(Perdón)

(*Historia de Gloria*, pág. 295)

Este poema nos hace sonreír porque con toda tranquilidad y sin ningún empacho Gloria se compara con los dioses. En primer lugar se pone a su nivel cuando dice que sólo con uno de ellos se hubiera casado; y en segundo lugar vuelve a ponerse a su mismo nivel cuando dice que, como ella, los dioses también prefieren ser solteros. El humor surge evidentemente de esta identificación, que más que hacer “descender” a los dioses de su estatus pretende “elevar” ingenuamente el de ella. Por esta pretensión, y en un rasgo también de humor la poeta pide, entre paréntesis, perdón.

La soledad es falta de compañía. En el siguiente poema Gloria nos dirá que “conocer” no es lo mismo que “tener amistad” con alguien. La sonrisa surgirá por la utilización degradante de la palabra “saber”, ya que se usará en relación con gente, cuando normalmente se refiere a conceptos intelectuales. Además, la aparición de la expresión “me sé muy poca” convertirá a la palabra “conozco” en una *dilogía* puesto que pasará de significar “apercibimiento de una persona” a significar también “apercibimiento de un concepto mental”, contraste que producirá humor:

AUNQUE CONOZCO A MUCHA GENTE

Aunque conozco a mucha gente,
me sé muy poca.

(*Historia de Gloria*, pág. 243)

Soledad y libertad deberían comportar independencia, pero eso es, según Gloria, sólo un sueño:

SUEÑO DORADO

Sentirte independiente,
aunque sólo dure unos segundos...

Para eso tienes que ser paracaidista.

(*Historia de Gloria*, pág.368)

También este poema nos hace sonreír porque relaciona un estado anímico y vital (sentirse independiente) con una actividad deportiva y puramente física,

lo que provoca un doble sentido (*dilogía*) a la palabra “independiente”, que pasa a significar también una menos trascendente independencia, la del “aislamiento físico”.

Ella y la religión.

En una “Autobío” de *Historia de Gloria* dice la autora que:

“Nunca vi claro lo del clero”.
(*Historia de Gloria*, pág. 61)

Nos hace la gracia de decírnoslo con una paronomasia con alternancia (*/kláro/- /kléro/*), es decir, con una repetición parcial de material fónico de significado bien diverso. Pero, además, en el “lo” vemos la enfatización de una manera de ser la realidad diferente de la deseada.

En otra “Autobío” de *Mujer de Verso en pecho*, Gloria ironiza sobre algunas celebraciones litúrgicas. La espontaneidad con que llama “juerga mística” a la celebración mariana del mes de mayo, así como la comparación de las capitas de los treinta monaguillos con el Papa nos hacen sonreír:

AUTOBÍO

De muy pequeña una vez al año
disfrutaba del mes
-del mes de Mayo-
era en la Iglesia de los Salesianos
del paseo de Ronda.
¡Qué espectáculo!
Treinta monaguillos de mi edad,
vestidos con capitas de raso
y con dobladillo de piel blanca
como el Papa,
decían versos a María y cantaban.
¡Qué juerga litúrgica la que yo disfrutaba!
(*Mujer de verso en pecho*, pág. 94)

También sonreímos con la ingenua visión infantil (al pie de la letra) del Purgatorio que recuerda, y que fácilmente reconocerá más de un lector de primera comunión preconciliar:

AUTOBÍO

El ricino con pinza en la nariz.
De pequeña me creía que el purgatorio
era un sitio donde a los niños
nos purgaban constantemente
con aceite de ricino.
¡Qué purgatorio!
(*Mujer de verso en pecho*, pág. 104)

Lo cotidiano.

También Gloria bromea con la realidad de la rutina y con la cotidianidad:

“Mañana es hija de hoy
y se parece a la madre que le parió.”
(*Historia de Gloria*, pág. 299)

Aquí nos encontramos con la metáfora “*hija*” que se desarrolla alegóricamente en “*y se parece a la madre que le parió*”. El humor proviene de la trivialización de la metáfora al introducir en ella la citada expresión vulgar.

Los días son todos iguales, hoy igual que ayer, y Gloria nos ofrece, con notas de humor, la imagen de una tarde pasada en el salón de su casa. He aquí un fragmento:

“Ya la tarde se pasa como un huevo dormido.
ya la célebre mosca corretea indecisa,
no la sienta el invierno y se da con las cosas.
¡Qué alegría produce cuando muere la mosca!”
(*Aconsejo beber hilo, O.I.* pág. 84)

En estos versos, además producir humor la “degradante” comparación de la tarde con un huevo, también lo genera la trivialidad centro de interés de la poeta, que pone su punto de mira en las evoluciones y la muerte de una vulgar mosca. Pero aún hay otra causa de humor: la tal mosca es una mosca “célebre”, porque es conocida por el lector, quien también se siente identificado en el sentimiento –algo culpable- de alegría que produce la muerte del díptero.

Por otra parte, la poeta no desdeña, ni ve incompatible, su labor poética con el trabajo rutinario de la casa. En el siguiente poema sonreímos porque sustituye la palabra “anillos” por “versos”, en la frase hecha “a mí no se me caen los anillos”, lo cual hace que se “deslexicalice” la locución y se cree una imagen que transforma conceptualmente la palabra “versos” añadiéndole un sema de corporeidad, y en definitiva degradándola:

ADEMÁS
Además,
voy al mercado, limpio la alcoba,
hago la comida, lavo la ropa.
A mí no se me caen los versos
por tan poca cosa.
(*Historia de Gloria.*, pág. 240)

También se refieren a lo cotidiano los siguientes versos, en los que el humor se genera al introducir en su narración algo tan vulgar expresivamente como “huevo frito”, a la vez que la frase coloquial “para que luego digan”, que introduce un comentario subjetivo en un texto narrativo:

“Viajo en Metro.
Ceno un caldo
y un huevo frito, para que luego digan”
(*Aconsejo beber hilo, O.I.*, pág. 73)

Pero, a pesar de la rutina, la vida diaria de Gloria es rica en actividad, como nos dice en el siguiente poema en el que juega con la antítesis:

COMO NO TENGO NADA QUE HACER
Como no tengo nada que hacer
me sobra tiempo para hacer muchas cosas.
(*Historia de Gloria*, pág.361)

Y llena su vida con muchas cosas, como nos muestra en el siguiente poema, en el que hace una paráfrasis de la canción popular “tengo, tengo, tengo”, aunque acaba con un “yo no tengo nada” de efecto humorístico porque contrasta con el “tú no tienes nada”, mostrando a la vez la sencillez y la grandeza de su vida:

TENGO, TENGO, TENGO.
TÚ NO TIENES NADA
(popular)
Tengo siete amores
para la semana.
Lunes me da versos.
Martes me da ansias,
Miércoles, disgustos,
Jueves, añoranzas.
Viernes me da llanto,
Sábado, la playa.
Domingo, un amigo
con esto me basta.

Tengo, tengo, tengo,
yo no tengo nada.
(*Historia de Gloria*, pág. 153)

El dolor y la angustia.

Son muchos los poemas en los que Gloria habla de su dolor - debido a diferentes causas -, ironizando, bromeando, intentando reírse de él. Veamos algún poema sobre este tema:

PARTE FACULTATIVO

El dolor persiste, pero su intensidad ha disminuido.

¡Qué gusto me da verte tan canijo, dolor potente ha tiempo!

Ya no eres el que fuiste,
campeón ante este débil cuerpo enamorado.

K.O. me dejaste más de trece veces
y ya te tengo fuera de combate.

/.../”

(*Sola en la sala, O.I.*, pág. 353)

La chispa de humor surge en ese poema por el tono despectivo con el que trata al dolor corporeizado o personificado, a quien metafóricamente llama *canijo*; por tutearlo, por “ningunearlo”, por haberle dejado K.O. como en un combate de boxeo.

Pero en otros poemas, la poeta está más indignada ante el dolor. En el siguiente, un dolor triunfador está personificado -mediante una metáfora de desarrollo alegórico- en la propia Gloria Fuertes, a quien suplanta: Don Dolor Fuertes. El humor surge de esta identificación inicial, agravada por la calificación de “criminal” que le adjudica, y porque -en expresión coloquial- “anda suelto” por el mundo, sin que los organismos internacionales -ni la ONU degradada en “Una” ni la Otra- se ocupen de él:

“¿Por qué la ONU o la Otra guardan
un silencio profundo
ante este gran criminal Don Dolor Fuertes
que anda suelto y viajando por el mundo?”

(*Cómo atar los bigotes del tigre, O.I.* pág. 282)

En otros poemas, la autora está comprensiva, porque ese dolor, también personificado -en una metáfora de desarrollo alegórico- le hace compañía:

Minipoema

“Parece que han llamado...

-Ah, ¿eres tú?

...Pasa Dolor,

toma una copa...

(Qué vamos a hacer,

por lo menos no estoy sola.)

(*Poeta de Guardia, O.I.* pág. 198)

En este poema nos hace sonreír el engaño en que cae la poeta, que no sólo acepta el dolor -“...Pasa Dolor”- sino que lo alimenta y lo quiere -“toma una copa”- porque con él ya no se siente sola.

En otro poema, en “La huésped”, es la angustia la intrusa que se ha hecho la dueña de su vida, la que dejó un día entrar y de la que no puede librarse:

“/.../

Por ella entra y sale la fulana de la angustia...
...La dejé entrar en casa,
y me pidió quedarse, me pilló en mal momento,
y la di manta y todo.
Vino para una noche,
y ya va a hacer dos años;
...empezó a meter muebles,
y a adularme los versos...
Otras veces intenta matarme con su vino,
o con su droga barata de tristeza...
¡Voy a hacerlo!
¡Quiero deshacerme de ella...!

...El abogado dice que no tengo derecho,
que ha pasado el período...
y que ha metido muebles...
y sigo con la Huésped.
La zorra de la angustia
anoche llegó mala...
¿Y cómo voy a echarla
si me vino preñada de esperanza? “

(*Cómo atar los bigotes del tigre, O.I.,* pág. 246)

Todo el poema se lee con una sonrisa. Gloria Fuertes acepta su angustia, porque forma inevitablemente parte de su vida, y el poema es sólo una “pataleta”, una queja sin consecuencias. En el poema justifica ante sí misma esta aceptación. Su presunta ingenuidad nos hace sonreír.

La primera clave del humor está ya en el coloquial título “La Huésped” que muy pronto sabemos que es “la fulana de la angustia”. El poema es todo él una metáfora de desarrollo alegórico, en el que la personificación del sentimiento de la “angustia” en un personaje vulgar, pero a la vez “humano” que abusa de la generosidad de la anfitriona, es humorística.

El llegar el abuso hasta el punto de hacerse necesario un abogado (absurdo en el campo connotativo) es también origen de humor.

La alegría y la tristeza.

La alegría es un bien supremo para Gloria, que siempre quisiera poseer:

“Me gustaría tener una amiga
que se llamase Tenta
para estar siempre conTenta”.
(*Historia de Gloria,* pág. 155)

Gloria nos hace sonreír porque los lectores sabemos que la alegría no depende de inventarse un juego de palabras. Mediante un *calambur* consigue identificar el estar con una amiga con la alegría, lo cual constituye además una bella imagen.

Pero la verdad es que desde pequeña conoce lo que es la tristeza. En el siguiente poema Gloria nos lo explica con una sonrisa, por la cualidad de la metáfora con que lo hace. En una metáfora de desarrollo alegórico identifica la Tristeza con una “señora” con la que entra a trabajar y a la que tiene que engañar (con la Alegría, su contraria) por los pocos beneficios que le da:

“Tenía doce años, lo recuerdo,
cuando entré a trabajar con la Tristeza,
-poco sueldo me daba y he robado
haciéndola traición con la Alegría- “
(*Ni tiro, ni veneno, ni navaja, O.I.*, pág.148)

En cuanto a la alegría dice:

“A mi no me importa
que alguien me llore,
cuando me llegue la muerte.

Lo que necesito
es que alguien me ría
mientras me llega la vida.
(*Historia de Gloria*, pág. 265)

Lo que produce humor en este poema es la estructura paralelística que relaciona los antitéticos”, “muerte”- “vida” y los “me llore”- “me ría” y que transforma la frase hecha “me llegue la muerte” en la no ligada a la realidad “me llega la vida”.

Es tan importante la alegría que Gloria se compadece del que no la tiene:

VA DE CAPA CAÍDA
El que no lleva encima simpatía
es que lleva debajo media muerte.
Va de muerte caída por la vida.
El que no tiene risa que ponerse
es el peor mendigo de la esquina.
Es el pobre más pobre,
más sin suerte,
el que tiene camisa
y no sonrisa
que ponerse.
(*Mujer de verso en pecho*, pág. 103)

En este poema vemos otra vez la “cosificación” de sentimientos con la ayuda de metáforas y ruptura de locuciones.

El humor surge en este poema de la comparación de la tristeza con una “media muerte”. Ello sucede en una estructura paralelística que conduce de “llevar encima simpatía” a “llevar debajo media muerte”. “Muerte” y “tristeza” quedan “cosificadas” por el partitivo “media”, con el agravante de que la muerte vuelve a quedar degradada al sustituir a “capa” –palabra a la que se remite mentalmente- en la locución “de capa caída”.

También la “simpatía”, la “risa” y la “sonrisa” están “cosificadas” en este poema, al ser consideradas metafóricamente como prendas de vestir; eso sí, mucho más valiosas que una camisa (eso es lo que nos hace sonreír) en el mundo deseado de Gloria Fuertes.

La alegría es tan importante que cuando se pierde hay que luchar por recuperarla, con el arma del humor:

ZURCIENDO ESTOY MI ALEGRÍA

...Zurciendo estoy mi alegría.

Se me había apolillado

y esta noche...

¡tengo un recital!

(*Sola en la sala, O.I.,* pág. 317)

Sonreímos aquí otra vez con la reificación y a su vez degradación de la alegría, metafóricamente “apolillada” y necesitada de un zurcido.

Sin embargo, a Gloria la tristeza la persigue sin descanso, aunque, como vemos en varios poemas, huye de ella:

“Porque a mí la Tristeza me perseguía
y me la encontraba hasta en la sopa,
he huido a la selva que no viene en el mapa”

(*Poeta de Guardia, O.I.,* pág. 219)

Este poema nos hace sonreír por la inclusión de una expresiva frase hecha, y por la también coloquial frase adjetiva “que no viene en el mapa”.

Gloria huye de la tristeza, pero no se libra de ella. De hecho, es como un mal regalo que le han hecho y del que no puede librarse:

“Vivo como de prestado,

/.../

todo lo que tengo y llevo

me lo han regalado...

(La tristeza inclusive).”

(*Cómo atar los bigotes del tigre, O.I.,* pág. 278)

En este poema nos hace sonreír el paréntesis en el que pone la tristeza al nivel de un objeto. Lo mismo sucede en el siguiente poema, en el que Gloria desprecia e ignora la tristeza, degradándola a un nivel rastrero “me piso la tristeza”, e intentando evadirse de ella con alegría (“a cantar”, “ a otra cosa”):

“Me plancho la bufanda y a otra cosa.
¡Me piso la tristeza y a cantar!”
(*Mujer de verso en pecho*, pág. 74)

Aunque sabe que la tristeza siempre “está ahí” porque, como ella dice:

“Tenemos lluvia artificial,
risa artificial,
vitamina artificial,
sólo tenemos
tristeza natural”

Poema que nos obliga a sonreír, puesto que en una estructura paralelística relaciona al mismo nivel denotativo entidades concretas no humanas - vitamina y lluvia (artificiales) - y entidades humanas –risa y tristeza-, de manera que atribuye a la entidad humana “positiva” (risa) la atribución no-humana “artificial” (falsa); y a la calidad humana “negativa”(tristeza), la atribución “natural” (verdadera), lo cual provoca estupefacción en el lector.

En cuanto a lo “natural” de la tristeza, en el siguiente poema, constituido por un símbolo disémico, considera la tristeza como una enfermedad contagiosa, identificándola con la también llamada “tristeza”, enfermedad de los cítricos:

TEMAS CANDENTES. AGRICULTURA

La mosca mediterránea
(*ceratitis capitata*)
procrea en el naranjal.
(se comprueba la existencia de “Tristeza”
en algunos huertos y huertas de Alcira.)
En Alcira y en Angola,
y en el señor que cruza
y en aquella damisola,
en usted que me sonrío,
y aquí en una servidora,
que bien se puede comprobar
la existencia de “Tristeza” virocal
que amenaza el litoral
de la huerta comunal”
(*Poeta de guardia, O.I.*, pág. 234)

En este poema sonreímos ya al comienzo al hablarnos de una mosca y al darnos de ella su nombre científico, tanto lo uno como lo otro no usual en poesía. Después el humor prosigue en la heterogénea enumeración de lugares y personas donde se extiende la infección provocada por la citada mosca, enumeración en la que no faltan los contrastes (Alcira y Angola), las expresiones coloquiales (damisola, una servidora) ni la rima fácil “riposa” en los últimos versos.

Pero sobre todo, Gloria se compadece de los tristes, de aquellos en cuya vida impera la tristeza:

A LOS HOMBRES QUE RÍEN CON TRISTEZA

A los hombres que ríen con tristeza,
a los otros alegres que sollozan,
a los presos con vocación de santo,
a las putas que iban para monjas,
a los ricos que nacieron nada
y a los gusanos con motora,
dedico
mi vasito de leche
y a dormir...

(*Sola en la sala, O.I.*, pág. 364)

Otra vez, en este poema rompe la poeta con las expectativas del lector y provoca en él la sonrisa. Poema basado en relaciones antitéticas, la primera sorpresa humorística surge cuando en la enumeración de seres dignos de compasión introduce a los *gusanos con motora*; y la sonrisa abierta, cuando a todos estos seres de vida desgraciada, en un cambio de tono absoluto, les dedica algo tan ínfimo a la vez que íntimo como el gesto de despedida de cada noche: “mi vasito de leche y a dormir”.

Amor, amores y desamor.

En la poesía de Gloria Fuertes, el tema del amor es uno de los más ampliamente representados. Son muchísimos los poemas en los que habla de este sentimiento que mueve su vida. Y también son muchos los poemas en que el amor está tratado desde la perspectiva del humor, o explicado mediante su intervención.

Cuando Gloria Fuertes habla del amor con humor lo hace analizándolo desde diferentes ángulos. Habla de la naturaleza imperfecta del amor, de su caducidad, del estado de descontrol que produce la felicidad del enamoramiento, y también del dolor y la frustración que ocasionan la volubilidad o la infidelidad de la persona amada, así como el desengaño o el amor no correspondido. Por otra parte, Gloria muestra en ocasiones su visión del amor generalizándola, mientras que en otras explica directamente su propia experiencia personal.

La naturaleza del amor

Sobre la naturaleza imperfecta del amor encontramos varios poemas. En el siguiente, Gloria describe los avatares y las limitaciones de un amor en el que se alternan alegrías y dolores, y en el siempre se acaba sufriendo:

“El amor es como la vida de un novillero,
capeas (el temporal)
novilladas
novatadas
“corridas”
y cornadas.
Dejarte vacío
o atravesarte de lleno.
El amor es como la vida de un novillero.
El amor siempre acaba poniéndote los cuernos.
¿Qué duda cabe?
El amor es como la vida de un novillero.”
(*Mujer de verso en pecho*, pág. 148)

El humor surge en este poema de la índole de la comparación, de la identificación del amor con la vida del novillero. Todo el poema es un ingeniosa motivación de imagen (amor - vida del novillero), en donde algunas palabras tienen literalmente un doble sentido, algunas de ellas de claro referente sexual.

En otros poemas sobre la naturaleza del amor, Gloria señala también la importancia que en su éxito o fracaso tienen las dos personas que intervienen en él:

EL AMOR PUEDE SER BELLO COMO UNA PUNTILLA
El amor puede ser bello como una puntilla
-ya que es *entredós*-,
y también puede ser horrible como una puntilla,
ya que como en las corridas
o matas o te matan
(o dejas o te dejan).
¡Vaya plan!
(*Historia de Gloria*, pág. 347)

En este poema el humor se debe a varios factores. En primer lugar destacamos cómo justifica Gloria los términos de la antítesis “bello como una puntilla” y “horrible como una puntilla”. En “puntilla” se da una *antanaclasis*, y Gloria se refiere primero a un entredós y después se refiere al puñal del descabello de las corridas.

En la explicación de que el amor es un “entredós” encontramos una *dilogía* que produce humor, ya que “entredós” se refiere a la vez a “una relación entre dos personas” y a un encaje.

En cuanto a la referencia al puñal de descabello, la mitigación que el paréntesis “(o dejas o te dejan)” produce sobre la desproporcionada

gravedad de la disyuntiva antitética “o matas o te matan”, produce también humor. La exclamación coloquial ¡vaya plan! provoca la sonrisa final.

También en el siguiente poema hay una visión negativa del amor: el amor como algo falaz. Ya el título del poema nos hace sonreír por la imagen que relaciona al amor (sentimiento elevado) con una función de teatro, y porque vemos el poco crédito que la poeta da al sentimiento, construyendo una paradoja mediante la proximidad de dos palabras homónimas (*antanaclasis*): “El amor es una función que no siempre funciona”.

Esta falta de autenticidad la concreta luego en los papeles –también antitéticos : activo versus pasivo- que asigna a los actores, lo cual también provoca humor: uno hace de “el que ama” y otro hace del que “se deja amar”.

Y como colofón del poema, que constituye una metáfora (con imagen “in praesentia”) de desarrollo alegórico, también resulta humorística, por irónica, la referencia al fracaso del amor mediante un indiferente y frío “se va cada uno a su casa”:

EL AMOR ES UNA FUNCIÓN QUE NO SIEMPRE FUNCIONA

El teatro del amor
necesita dos protagonistas,
el que hace de “el que ama”
y el que hace de “el que se deja amar”.
En el acto final, se cambian los papeles.
Cuando se acaba la función,
se va cada uno a su casa.

(*Historia de Gloria*, pág. 281)

En el siguiente poema, más positivo, nos dice Gloria que el amor es indefinible, por lo variado. El humor lo ponen el tono coloquial y la ambigüedad de la frase “y todo lo que le echen”, que contrasta con la formalidad y el rigor de la comparación previa entre amor y sexo:

HOMENAJE AL AMOR

El sexo puede no tener amor,
el amor sí puede tener sexo
y todo lo que le echen.

(*Historia de Gloria*, pág. 366)

También nos hace sonreír Gloria cuando dice que:

“El amor tiene vocación de santo,
pero no pasa de mártir.”

(*Historia de Gloria*, pág. 366)

Aquí ya se prevé de entrada el conflicto entre el deseo y la realidad, por la utilización de la palabra “vocación”, que nos deja –por propia experiencia– con la impresión de que no se cumplirán las expectativas.

No obstante surgirá la sorpresa. La utilización del coloquialismo “no pasa de” degrada la palabra “mártir”, de manera que la acepción primera, la religiosa, de esta palabra – que precisamente conlleva como efecto la santidad– entrará en conflicto con una segunda acepción, menos sublime, aplicable a los individuos comunes: la de “víctima” o “hacerse la víctima”. Este contraste y el rebaje con respecto a la expectativa inicial provocarán el humor.

Los efectos del amor

Pero vamos a entrar en un campo más positivo: en el de los efectos del enamoramiento en el enamorado, y más concretamente en la propia poeta. El enamoramiento, aunque perturbador, es buscado, deseado y gozado. Veamos algunos poemas en los que Gloria habla de ello.

Podemos empezar, por ejemplo, con el poema “Pienso mesa y digo silla” donde la sonrisa surge en el lector por la trivialidad de la perturbación o de los trastornos sufridos por la enamorada – trastornos más dramáticos en la tradición poética– y expresados en oraciones de estructura binaria y frases antitéticas:

“Pienso mesa y digo silla,
compro pan y me lo dejo,
lo que aprendo se me olvida,
lo que pasa es que te quiero.”
(*Todo asusta, O.I.*, pág. 133)

También la trivialidad y la sencillez de los trastornos amorosos están en el origen de la complacencia que ocasiona el poema “Ya ves qué tontería”, y fundamentalmente en lo que denota la metáfora final “no llevo encima nada más” (que tu nombre), acompañada de la coloquial expresión previa “tan contenta”:

YA VES QUÉ TONTERÍA

Ya ves que tontería,
me gusta escribir tu nombre,
llenar papeles con tu nombre,
llenar el aire con tu nombre;
decir a los niños tu nombre,
escribir a mi padre muerto
y contarle que te llamas así.

Me creo que siempre que lo digo me oyes.
Me creo que me da buena suerte.

Voy por las calles tan contenta
y no llevo encima nada más que tu nombre.
(*Todo asusta, O.I.*, pág. 133)

Sin embargo no siempre los efectos declarados del enamoramiento son triviales. Gloria habla también de enfermedad. En el siguiente poema sonreímos porque considera, en una metáfora con imagen “in praesentia”, que “enamorarse es una enfermedad de dioses”; aserción degradante para los dioses y que comporta una contradicción en los términos, puesto que los dioses se tienen como seres supremos libres de enfermedades.

A lo largo el poema encontraremos, también de una manera humorística, la reducción de la metáfora. En primer lugar veremos los graves síntomas del enamoramiento, expresados de forma coloquial: “pierdes la chaveta”, “cambias la chaqueta”. Y siguiendo con el mismo tono coloquial, en el último verso Gloria nos dirá por qué esta “enfermedad” es de dioses: porque es demasía para el hombre, enormidad, inhumanidad; porque “enamorarse es una barbaridad”:

ENAMORARSE ES UNA ENFERMEDAD DE DIOSES

Enamorarse es una enfermedad de dioses.

Pierdes la chaveta

cambias la chaqueta.

Sufres y gozas sin razonar,

enamorarse es una barbaridad.

(*Historia de Gloria*, pág. 243)

En otros poemas, si bien habla de enfermedad, no la pone a tan alto nivel. En el que presentamos a continuación, el humor surge precisamente por la comparación del “querer” con la tosferina, enfermedad infantil que hoy día no reviste gravedad. Si bien ella, con ingenuidad –reconocida por ella misma en el texto entre paréntesis- querría que su enfermedad fuera incurable:

QUERER

Quererte como nadie se imagina

es la única enfermedad que he tenido

desde que pasé la tosferina.

Quererte es incurable

(o quiero que lo sea).

(*Historia de Gloria*, pág. 112)

En el siguiente poema Gloria Fuertes ya habla de locura, en un poema en el que excepcionalmente en su obra hace una posible referencia a su homosexualidad:

“Éramos de cáñamo dos cuerdas

al mirarnos

hicimos una trenza.

Ya no somos dos cuerdas,

ahora somos una loca”

(*Mujer de verso en pecho*, pág. 143)

En este poema el humor surge en el último verso. La lectura de “ahora somos una loca” convierte la palabra “cuerdas” en una *dilogía*, pues pasa de significar “sogas” a significar también “lúcidas”. El humor surge por la sorpresa que produce la aparición de “loca”, que supone una degradación conceptual respecto a “lúcidas”, a la vez que una degradación estética respecto a “trenza”.

Pero a pesar de los trastornos que produce el amor, es bueno enamorarse, es la “enfermedad” de la que Gloria no quería sanar nunca. Cuando tiene un amor se lo agradece a Dios:

QUE USTED BIEN SABE

(Carta al Señor Dios. Cielo)

Muy Señor mío:

Hace tiempo que debiera haberle escrito,
espero que sabrá perdonar y comprender mi tardanza
cuyo motivo,

Usted bien sabe.

Deseo que al recibo de estas líneas
se encuentre bien en compañía de su Sagrada Familia
y demás Santos de la Corte Celestial.

Servidora está bien,

como Usted bien sabe;

-quitando esos arrechuchos de tristeza que a veces
me dejan baldada-

como usted bien sabe;

gracias a su ayuda

(que aunque Su Bondad no me hizo mística del todo,
sí lo suficiente) para poder asegurar,
que Usted, Manjar Dulcísimo,

cuán bien sabe.

No vengo a pedirle nada

sino a darle las gracias

por haber conocido a esa persona

que Usted bien sabe.

Siempre agradecida,

le quiere mucho ésta que lo es,

-como Usted bien sabe-.

(*Cómo atar los bigotes del tigre, O.I. pág. 287*)

En este poema, lo que hace sonreír al lector es la utilización del formato y los formulismos (de carácter muy tradicional) de una carta “terrenal” para manifestar un agradecimiento a Dios (dirección: Cielo), con quien se supone que el ser humano contacta mediante la oración,

Por otra parte, algunos de estos formulismos producen humor porque tienen una doble lectura, ya que “intertextualizan” con los conocimientos previos que tiene el lector sobre la religión católica. Es el caso de los diversos “como usted bien sabe”, que aluden inmediatamente a la respuesta del “Catecismo” de que Dios lo ve y lo sabe todo: “Dios lo ve todo: lo presente, lo futuro y hasta los más ocultos pensamientos”; o la referencia a la familia, que es toda una “Sagrada Familia” con “Corte Celestial” de ángeles.

El fracaso del amor

Muchos de los poemas de amor de Gloria Fuertes se refieren al fracaso amoroso. El porqué del fracaso ella lo tiene muy claro:

EL DIVORCIO NO ES COSA DE TRES

El divorcio no es cosa de tres,
es cosa de dos
que no aciertan a ser uno.
(*Historia de Gloria*, pág.173)

Aquí el humor se produce por el juego de palabras, en que una seriación numérica decreciente (tres - dos - uno) contrasta con el contenido conceptual que va contrariamente en “densidad creciente” (pareja más uno en discordia - pareja - pareja unida).

Aunque el amor no es cosa de tres, sino de dos que no aciertan a ser uno, Gloria sufre los efectos del “tercero”, siente la infidelidad, y habla con resignación de los “cuernos”:

FANDANGO

En esto de los cuernos
hacerse el loco
es la única manera
de no volverse loco.
(*Historia de Gloria*, pág. 274)

En este poema también, aparte del uso del coloquialismo “cuernos”, es el juego de palabras lo que produce el humor. La utilización de la locución “hacerse el loco”, para significar “disimular” produce humor al contrastar con “volverse loco”, el doloroso efecto del engaño.

En los siguientes versos, Gloria también disimula los “cuernos”. El humor se produce al poner a la misma altura un plano físico y un plano mental, al referirse a la acción física de afeitarse los cuernos (como a los toros) cuando en el caso de la infidelidad “los cuernos” es simplemente una expresión. Pone también al mismo nivel conceptual la despenalización del adulterio (asunto jurídico) y la despenalización de llevar “visible los cuernos”, o de mostrar su dolor (asunto íntimo). Y acaba con otra frase coloquial: “y una, no va a ser menos...”:

ME ENCUENTRO MÁS FAVORECIDA

Me encuentro más favorecida,
me he quitado el flequillo
y afeitado los cuernos;
han despenalizado el adulterio
y una, no va a ser menos...
(*Historia de Gloria*, pág. 109)

Otras veces, simplemente el amor no ha sido correspondido:

A VECES MI DIARIO

A veces mi "diario"
es un diario duro.
...Duró como tres años,
cuando tuve un amor que no me tuvo.
(*Historia de Gloria*, pág. 116)

En este poema, el humor se genera por el efecto de la paradoja "tuve un amor que no me tuvo", que genera una *dilogía*. Así, la palabra "amor" de "tuve un amor" se puede interpretar como "afecto" o como "persona con la que hay una relación mutua de amor", mientras que en "que no me tuvo" se refiere exclusivamente a una "persona", lo cual comporta sorpresa y compasión, y se produce la sonrisa. También tiene carácter humorístico la antanaclasis "duro", que pasa de tener a un carácter cualitativo a ser un verbo ("duró") con significación temporal, que aporta además un nuevo matiz semántico al lexema del adjetivo.

En otros poemas, Gloria expresa con humor su decepción por la inconstancia o por la infidelidad de la persona elegida. En los siguientes versos, compara un amor con una falla, y es la índole de esta comparación, agravada por la innecesaria aclaración entre paréntesis "de levante", lo que genera la sonrisa del lector:

TRABAJAR UN AÑO

Trabajar un año
para quemarlo en un minuto.
Tu amor fue como una falla
(de levante).
(*Historia de Gloria*, pág. 238)

Siguiendo con las comparaciones, en el siguiente poema habla de otro amor que, como si fuera un alimento, estaba "en malas condiciones":

"No hay Seguro Social
y no hay doctor seguro
que te atienda el ataque de tristeza
por no haber querido algo
que estaba en "malas condiciones".
(*Historia de Gloria*, pág.89)

Por otra parte, el fracaso en el amor puede provocar una enfermedad, que sin embargo acaba curándose:

MEJORÍA

Pasé el estado de coma.
estoy a punto

-y aparte-.
(*Historia de Gloria*, pág. 362)

En este poema, el humor proviene del doble sentido que adquieren las expresiones lexicalizadas “estado de coma” y “a punto”, al aparecer el complemento “-y aparte-“ en el tercer verso. Este “-y aparte-”, sin obligar a hacer una reinterpretación del texto, de todas formas imposible, sí provoca su revisión, lo cual evidencia dilogías –por deslexicalización- y produce el desconcierto y la sonrisa del lector.

Así, tras la interpretación lógica del poema desde la perspectiva de la salud (“estado de coma”: gravedad extrema, “estoy a punto”: estoy bien para hacer algo”), el “-y aparte-“ remite a “punto” y éste a “coma”; deslexicaliza las respectivas expresiones; crea dilogías y se hace patente que en el texto hay una secuenciación de palabras referidas a signos de puntuación, que si bien no conforman un argumento lógico, refuerzan, trivializándolo, el significado primero del poema.

En los siguientes versos Gloria bromea con la mala suerte que tiene por tener amores clandestinos, ya que son más difíciles de mantener. Los compara con algo adquirido “de segunda mano”, comparación y expresión que producen humor, al igual que “entre citas y flautas”, en la que hay una desviación del cliché “entre pitos y flautas” que también produce humor en sí misma y por la superposición “citas – pitos” que el lector realiza en su mente:

“Yo tengo capricho por un amor nuevo,
y todos son de segunda mano
y entre citas y flautas salen caros.”
(*Ni hilo, ni veneno, ni navaja, O.I.* pág. 98)

A Gloria le duele que se juegue con su amor:

“Mira que estás jugando con mi amor, amor;
(yo sigo haciendo trampas para no perderte).”
(*Historia de Gloria*, pág. 146)

Pero vemos que aguanta la situación y reconoce que finge, que “hace trampas”. Esta expresión es aquí una *dilogía*, porque significa a la vez “engañar” al otro (que juega) pero también “se engaña a sí misma” lo cual nos hace sonreír. Esta *dilogía* proviene de la también constituida por la expresión “estás jugando”, que pasa de significar “te estás arriesgando por tomarte algo en broma” a significar también “actividad lúdica con ganador y perdedores”.

Lo que pasa es que Gloria perdona, porque sabe de la debilidad de las personas. Pero es difícil hacerlo. En el siguiente poema, para decirnos lo difícil que es perdonar, compara el perdón con un milagro (o mejor, con la magia), y nos hace sonreír cuando vemos la motivación de la comparación

“no sale siempre”, lo cual rebaja drásticamente las expectativas generadas por la comparación:

PERDONAR ES COMO HACER UN MILAGRO

Perdonar es como hacer un milagro,
es muy complicado,
no sale siempre.

(*Historia de Gloria*, pág. 252)

Las cosas son como son, las personas también, y Gloria parece que se conforma; o así lo sugiere el humor -mediante *paronomasia* con alternancia- con que manifiesta el desengaño sufrido al ver que su amor “es lo que es”, es decir, es menos de lo esperado (*lo* : “la realidad”; *no lo* : “el sueño”):

SOÑÉ QUE ERAS UN ÁRBOL

Soñé que eras un árbol
con frutos en tu cuerpo
y pájaros por dentro;
me desperté
y eras lo que eres.

(*Historia de Gloria*, pág. 361)

Aunque la verdad es también para Gloria la paciencia tiene un límite:

“Se me enfría el entusiasmo
que puse en ti.
Le haces sudar,
abres ventanas
y lo colocas
en corrientes inhumanas.

Se me enfría el entusiasmo,
hoy tiene pulmonía doble;
lo que siento por ti morirá.

(*Mujer de verso en pecho*, pág. 147)

En este poema vemos que hay un desplazamiento de sentido en la palabra *enfriar* que lleva a la personificación del *entusiasmo*, en una metáfora de desarrollo alegórico. Habiéndose enfriado éste, nos hace sonreír el hecho “in crescendo” de que haya cogido pulmonía doble y de que por ello vaya a morir.

La grandeza de su amor.

Gloria declara en varios poemas, también con humor, la grandeza de su amor, su fidelidad y su entrega.

En el siguiente poema sonreímos porque dice cosas tan inverosímiles como que recuerda un sueño que tuvo en el vientre de su madre, que soñó que era querida y que por ello nació sietemesina:

AUTOBÍO

Recuerdo un sueño que tuve
antes de nacer.
En el vientre de mi madre soñé.
/.../
Soñé que me querías,
me di prisa a nacer
nacé sietemesina.

(Mujer de verso en pecho, pág. 117)

En el asunto del amor, Gloria considera que el suyo siempre es el mejor, y bromea con una antítesis degradante al decirlo ("mi amor es el original / el tuyo es una copia" *H. G.*, pág.176); pero sobre todo la mayor cualidad de su amor es la fidelidad, como lo expresa en la siguiente hipérbole, en el que se personifica en su propia calavera:

DENTRO DE MIL AÑOS

Dentro de mil años
aún esperará tus besos en su cráneo,
la momia de Gloria.

(Historia de Gloria, pág. 356)

Y es que, según dice Gloria Fuertes en el siguiente poema, en el que vuelve a manifestarse su humorística manera de identificarse con seres de rango inferior:

ADOBADO CON TERNURA

En amor, tengo defectos primitivos.
Fiel, como un perro.
Sufro, como una mula.
Amo, como un toro.

(Historia de Gloria, pág. 262.)

Y ella en amor lo ha dado todo. En el siguiente poema simbólico nos hace sonreír porque, como culminación de una comparación del amor con algo con lo que se pueden hacer transacciones, dice que está arruinada. La improbable relación entre la culminación de la generosidad en el amor con la ruina es lo que produce el humor:

AUTOBÍO

"/.../

Luego de mayor,
lo único que pedí prestado
fue amor,
lo devolví con creces,
hoy estoy arruinada.
(*Historia de Gloria*, pág.108)

2.2.-El ser humano.

La naturaleza del ser humano.-

Gloria Fuertes no tiene muy buen concepto de la especie humana, aunque, obviamente, no tiene más remedio que aceptarla -con humor resignado-.

Así sucede cuando recuerda a sus amigos del pasado. Sonreímos por la identificación de las personas con una mala pieza de tela (en una metáfora de desarrollo alegórico: "se desgasta", "se roza"), al tiempo que, por medio de una *antanaclasis*, juega con el doble sentido de la palabra "género" (textil / categoría taxonómica):

TEXTILES

El buen género en arca ya no se vende.
-Ni en el arca ni en el mostrador.
¿Quién queda?
-¿Quién nos queda de nuestros amigos del pasado?

/.../
-Se han pasado...
rozado,
desgastado.
-¡Qué mal género es el género humano!
(*Historia de Gloria*, pág. 94)

Este mal concepto que tiene Gloria Fuertes del género humano se evidencia cuando compara -llevándose éste la peor parte- al hombre con los animales. En el poema "Preescolar" nos hace sonreír al conducirnos, mediante un falso silogismo, a la conclusión de que el hombre es el animal por excelencia, el único animal.

En este poema, que consta de dos estrofas, la segunda es una repetición parcial de la primera; pero Gloria, al introducir los versos repetidos con un "Total:" - que el lector entiende como "En conclusión"- nos lleva a aceptar mentalmente que las dos estrofas son equiparables y en consecuencia que el "todo" de la primera es igual a la "parte" de la segunda. Cuando leemos en los últimos versos "No olvidar: el hombre es único animal", aunque degradante para el hombre, lo aceptamos con una sonrisa, puesto que antes hemos aceptado sin problemas que "el hombre es el único animal /que bebe sin tener sed / que mata sin tener hambre":

PREESCOLAR

-No olvidar
que el hombre es el único animal
que bebe sin tener sed,
que mata sin tener hambre...
Total:
no olvidar
que el hombre es el único animal.
(*Historia de Gloria*, pág. 189)

En los siguientes versos, Gloria también relaciona al hombre con los animales. Aquí el humor surge por el doble sentido que adquiere la palabra “animales”, que de interpretarla primero como adjetivo (brutos o inconscientes), pasamos a entenderla también como sustantivo (seres de rango inferior), puesto que la poeta acaba presentando “personas” y “animales” como antitéticos:

A TODO EL QUE SE DÉ POR ALUDIDO

Espero que no seáis tan animales
que no podáis vivir como personas
/.../
(*Mujer de verso en pecho*, pág.164)

En el poema “La tierra nunca fue joven”, la identificación entre hombres y animales la concreta la poeta con los rumiantes; comparación aún más degradante, que provoca la sonrisa en el lector a pesar de ser expuestos a continuación los motivos, nada humorísticos, de la comparación:

LA TIERRA NUNCA FUE JOVEN

/.../
en la tierra tenemos hombres iguales
a los primeros rumiantes,
-se siguen matando entre ellos
igual que los primeros habitantes -.
/.../
(*Historia de Gloria*, pág. 221)

Y en los siguientes versos, Gloria alude al conocido cuento de *Caperucita* para dejar otra vez mal parado al género humano, representado esta vez por la niña de la caperuza roja:

POEMAS PARA NIÑOS ADÚLTEROS

No creer todo lo que os digan,
el lobo no es tan malo como Caperucita.
(*Historia de Gloria*, pág. 65)

En este poema, el humor surge al dar la vuelta a la tradición la poeta, cambiando el sentido del mensaje de Perrault; de manera que para Gloria no es tan nocivo el lobo “engatusador” como la niña “mosquita muerta”.

Gloria Fuertes, en otros poemas, intenta justificar la inmoralidad humana bromeando con diferentes excusas:

“Desde que hemos nacido viajamos
a ciento doce mil kilómetros por hora;
la Tierra no se para,
y sigue dando vueltas
/.../
por eso envejecemos tan deprisa,
por eso estamos locos,
porque toda la vida haciendo un viaje sin llegada,
cansa mucho los nervios.
(*Poeta de guardia, O.I.*, pág. 200)

En este poema sonreímos porque sabemos que la explicación que da a la locura humana no se ajusta a la realidad, ya que se basa en una incorrecta utilización de la palabra “viaje”, convertida en *dilogía*. El humor surge al leer la última frase del poema “cansa mucho de los nervios”, que nos remite a una segunda interpretación de la palabra “viaje”, que si bien inicialmente tenía un alcance cósmico, para poder justificar la locura humana pasará a interpretarse como un desplazamiento dentro espacio terráqueo.

Otra interpretación humorística que da a la inmoralidad humana es la de la degeneración genética que produce la consaguinidad:

ESTÁ CLARO
Cuando el mundo paraíso era,
le habitaba una sola pareja
-hasta se saben sus nombres...
Y si esto verdad fuera,
descendemos del incesto y el incesto degenera...
¡Ya me explico tanta guerra!
(*Cómo atar los bigotes del tigre, O.I.* pág. 268)

El humor se produce por la sobrextensión significativa que ella da al incesto, que abarca a cualquier relación humana, y que obviamente no es el sentido que le confiere la sociedad. Por otra parte, el origen de la utilización de la palabra incesto está en la interpretación también absurda, por literal, que Gloria hace del relato bíblico de la creación del mundo, en el que se establece que hubo una primera pareja humana, creada directamente por Dios: Adán y Eva.

Los egoístas y los insolidarios.

Son numerosos los poemas en los que Gloria Fuertes habla con humor del ser humano en general, pero también son muchos los que se refieren a tipos sociales concretos, perfectamente identificables. Los egoístas -los que no aman- atraen especialmente su mirada, no precisamente con simpatía.

La cara es el reflejo del alma. La cara será una de las pistas que tendremos, según Gloria, para distinguir los bondadosos de los que no lo son:

“La bondad de las personas
se les nota cuando pierden
(observar el colorido del vencido). “
(*Poeta de Guardia, O.I. pág. 196*)

En este poema nos hace sonreír precisamente la sencillez del dato físico que la poeta nos sugiere observar en el vencido para conocer si es bondadoso o no: su color, o mejor, su “colorido”. La imaginación del lector ve una ridícula una cara irisada, una cara con una variada gama de colores como aureola del rojo de la ira. En el siguiente poema, Gloria señala también algunos datos físicos que evidencian en el ser humano la falta de bondad: “nos amomia”, “nos afea”. En esta ocasión el humor está en lo degradante de la imagen “parecemos monstruos peinaditos”. En esta expresión, Gloria conjuga “monstruos”, prototipo de la fealdad, con uno de los signos sociales de la buena presencia, el “ir bien peinado”, expresado irónicamente con el diminutivo, “peinaditos”. Todas las demás imágenes del poema reforzarán esta idea de fealdad:

“El odio inextinguible nos amomia,
el egoísmo nos afea tanto,
que parecemos monstruos peinaditos,
sapos con coche,
viejos sin años,
hienas vacías con televisor”
(Ni tiro, ni veneno, ni navaja, pág. 153)

Gloria sufre por el egoísmo de tantos seres humanos. Se queja de tener que sufrir mientras ellos viven en la inconsciencia:

ME SUBLEVA LA BUENA SALUD DE LOS MALOS
Me subleva la buena salud de los malos.
A ti te carcomen,
te hacen daño.
(La manzana podrida
y el gusano
muy sano.)

(*Historia de Gloria*, pág. 253)

En este poema, el humor surge al comparar Gloria a los “malos” con el gusano de una manzana, y al poner en evidencia un aspecto obvio de la realidad presentado como una paradoja.

Pero si bien dice que los “malos” gozan de una salud envidiable, también considera que el egoísmo es en sí una enfermedad. En el siguiente poema lo compara con la tuberculosis:

NO BASTA DEFENDER A LOS EXPLOTADOS

No basta defender a los explotados,
hay que curar al explotador su tisis
de egoísmo.

(*Historia de Gloria*, pág. 197)

Y en otro significativo poema denomina “monstruo” a la persona incapaz de amar:

EL MONSTRUO

Yo estaba en el bar,
entró un hombre corriente,
se sentó enfrente,
le miré distraída pensando en mis cosas,
-¡me espanté!
tenía cara de no haber dicho “te quiero” en toda su vida.

(*Historia de Gloria*, pág. 90)

En este poema nos hace sonreír inicialmente lo peyorativo del título, con el que se refiere a un “hombre corriente”. Por otra parte, el “espanto” manifestado por la autora nos anuncia algo “grave”, que acaba siendo simplemente una “cara” con un aspecto tan concreto y tan inédito como el de “no haber dicho “te quiero” en toda su vida, lo cual también produce desconcierto y humor.

Gloria no esconde su desprecio por aquellos insolidarios que con su conducta causan daño o dolor a la humanidad:

“He visto en sueños, que hay varios señores
hablando en una mesa de divisas,
de barcos, de aviones, de cornisas
que se van a caer cuando las bombas.

Y yo pido perdón al Gran Quien Sea,
por desearles una buena caja,
con cuatro cirios de los más curiosos.

(*Poemas del suburbio*, O.I. pág. 67)

En este poema, Gloria desea la muerte a todos estos personajes, a la vez que pide perdón a Dios por sus “malos pensamientos”. El elemento humorístico está en la forma en como mitiga la agresividad de sus sentimientos.

En primer lugar, se dirige a Dios con un distante “El Gran Quiensea”. Esta expresión, no exenta de desdén, porque contiene en sí misma una ironía, pone de manifiesto que el perdón que solicita es un puro formulismo, y nos previene de que el motivo por el que pide ese perdón no lo considera muy grave. Seguidamente expone qué es aquello por lo que solicita indulgencia, y lo concreta en el deseo de que los previamente citados señores tengan “una buena caja”, metonimia con la que trivializa su deseo de muerte, y aún más al añadir el frívolo y clarificador detalle de “con cuatro cirios de lo más curiosos”.

En otro poema justifica - por mor de la justicia - el desprecio que siente por esta destacada parte de la humanidad:

“(es que cuesta tragar a la gentuza
teniendo anginas justicieras).”
(*Poeta de Guardia*, pág.260)

En estos versos, Gloria Fuertes, partiendo de la metáfora lexicalizada “tragar a”, realiza el desarrollo alegórico, “teniendo anginas justicieras”, expresión que genera humor porque nos remite al significado denotativo de “tragar”. También, “tragar” refuerza el significado de anginas, así como el contraste entre órgano fisiológico “anginas” y la actividad “jurídica” (“justicieras”), que según la poeta realiza.

Pero el egoísmo y la insolidaridad se dan a todos los niveles. Gloria lo ha sufrido directamente de algunos de sus amigos. A ellos se refiere, mientras alude a los “ovnis”:

RECORDAR QUE LOS OVNIS
Recordar que los ovnis
-como ciertas amistades-
no vienen a lo nuestro
sino a lo suyo.
(*Historia de Gloria*, pág. 255)

En este poema, el humor surge de la comparación de “ciertas amistades” – personas, en principio, cercanas - con los lejanos y desconocidos objetos denominados “ovnis”. El porqué de la comparación está expresado mediante un juego de palabras que genera humor por tratarse de una antítesis entre los pronombres “lo nuestro” - que incluye al emisor- y el peyorativo “lo suyo”,

en que el emisor no queda incluido, y que es una expresión lexicalizada de carácter excluyente que significa egoísmo.

Pero a pesar de todo, Gloria acepta y comprende a todo el mundo, y para todos solicita cuidado y atenciones divinas. En el siguiente poema, la poeta pide a Dios que dé a determinadas personas virtudes y cualidades genuinas, que ya deberían poseer, pero de las que mayoritariamente carecen:

CINCO DE ENERO

Dios, manda a tus Reyes Magos
esta noche de enero
a que nos echen tiernos rapapolvos.

Échales un amor a las pobre solteronas,
una ilusión a los aristócratas,
una honradez a los pobres políticos
y quítales el miedo a los millonarios.
Vamos Señor tú puedes,
porque estás más allá y más acá de tus altares,
y más cerca del circo.

(*Cómo atar los bigotes del tigre, O.I. pág. 251*)

El humor de este poema reside fundamentalmente en las paradojas que presenta: “tiernos rapapolvos”, “échales ilusión a los aristócratas”, “honradez a los pobres políticos”, “quítales el miedo a los millonarios”. También produce humor la identificación del mundo con “el circo”; humor que queda reforzado por el carácter lúdico de la *paronomasia* que se produce en “cerca del circo”.

Las injusticias sociales

Son muchos los poemas de carácter social de Gloria Fuertes, aunque sean menos los tratados con humor. En el siguiente poema, el humor se produce al reconocer el lector, en la “redacción de Glorita”, la contradicción en que se encuentra, ya que, siendo consciente de una realidad atrozmente injusta, permanece impasible ante ella:

ANTIGUO EJERCICIO DE REDACCIÓN DE GLORITA

Existe un hormiguero
que tiene cinco mil millones de hormigas.
Este hormiguero se llama Tierra
y sus hormigas se llaman personas.
Muchos de estos seres
no son hormigas,
-y lo que es peor-
no son personas.
En el hormiguero,
la mitad de personas trabajan
y comen mal,

para que la otra mitad no trabaje
y lo pase bien

(Me dieron un diez)

(*Historia de Gloria*, pág. 229)

En este poema hay diferentes elementos humorísticos, que más que hacer sonreír intentan suavizar la dureza del mensaje.

Para comenzar, la imagen que relaciona personas y hormigas es en sí humorística por el “desprestigio “ que significa para los humanos.

Por otra parte se dan diferentes juegos lingüísticos que quitan tensión al poema, al contrastar con la seriedad del tema tratado. Este carácter lúdico lo encontramos en la múltiple repetición de las palabras “hormigas” y “hormiguero”; y también en la estructura paralelística “in crescendo” que relaciona de nuevo hormigas y personas:

“ Muchos de estos seres
no son hormigas,
-y lo que es peor-
no son personas”

y también en los siguientes versos, en los que además de la estructura paralelística se dan dos *antítesis*:

“la mitad de personas *trabajan*
y *comen mal,*
para que la otra mitad *no trabaje*
y lo *pase bien”*

Pero la sonrisa condescendiente y culpable aparece al leer el último verso del poema: “(Me dieron un diez)”. En esta ocasión no se da la paradoja de que expulsan a Glorita por decir la verdad (como en el caso de “los niños vienen de *parir*”); esta vez la maestra valoró la veracidad y claridad de la redacción. Esta vez la paradoja está en la contradicción entre la vida y el pensamiento. Aunque sonriamos ante la ingenua satisfacción de Gloria recordándonos que le calificaron con la nota máxima, sabemos que en esencia el terrible mundo que Glorita describe es cierto, y que con la calificación otorgada la maestra lo reprueba, así como el lector, pero ¿acaso hacemos todo lo que está en nuestras manos para evitarlo?, ¿aceptamos pasivamente nuestra impotencia permitiendo que nada cambie? Nuestra sonrisa es también una sonrisa culpable.

El trabajo es la única riqueza del pobre, aunque no siempre lo posee, a pesar de que el trabajo sea un derecho de todo humano. En siguiente poema Gloria juega con el lenguaje mientras expone un tema grave:

EL PARO NO HAY QUIEN LO PARE

El paro no hay quien lo pare.

Pero yo sé quien pare el paro.

(*Historia de Gloria*, pág. 211)

En este poema, el humor lo producen las repeticiones; la *paronomasia* o repetición de grupos fónicos que se da entre *paro*, *pare* y *pero*, así como la *antanaclasis* que se produce por la repetición de la palabra “pare” con significados diferentes (“pare”: frene y “pare”: genera).

También en los siguientes versos Gloria intenta hacernos sonreír a pesar del dolor; lo hace mediante el neologismo “muriendas”, creado para producir la antítesis de “viviendas”:

“Además de mi poesía,
yo quisiera daros una casa mejor
porque más que viviendas son muriendas.”

(*Mujer de verso en pecho*, pág. 51)

Porque a Gloria Fuertes la injusticia le subleva. Lo dice en el que siguiente poema, en el que también bromea sobre su rabia, comparándose con la leche que hierve, en una imagen con motivación en contexto común:

ANTE LAS INJUSTICIAS DE LA VIDA

Ante las injusticias de la vida

salto como la leche –hervida -.

(*Historia de Gloria*, pág. 346)

La paz y la guerra.

La guerra es uno de los efectos más dolorosos del egoísmo y de la insolidaridad humana. En el siguiente poema, Gloria nos explica su teoría sobre como sería posible la paz:

VENDRÍA LA PAZ

Si todos los políticos

se hicieran poetas,

vendría la paz.

Si todos los políticos
se hicieran pacifistas,
vendría la paz.

Si todos los injustos
se hicieran el harakiri,
vendría la paz.

(*Mujer de verso en pecho*, pág.175)

En este poema, mediante una estructura paralelística, Gloria nos muestra diversas posibilidades sobre cómo tendrían que ser los políticos –que son los responsables de las guerras- para que reinara la paz. En las dos primeras estrofas, las opciones que nos presenta son bastante improbables de realizarse, puesto que pide a los políticos cualidades prácticamente incompatibles con el perfil humano de la clase política actual: “si todos los políticos se hicieran poetas”, “si todos los políticos se hicieran pacifistas...” Pero Gloria se da cuenta de la ingenuidad de sus propuestas y acaba proponiendo indirectamente una opción más drástica: “Si todos los injustos se hicieran el harakiri...”

El cambio de sentido sufrido por la expresión “se hicieran”, repetida en las dos primeras estrofas -que pasa de significar “se convirtieran” (si los políticos se hicieran poetas, si los políticos se hicieran pacifistas) a significar “se practicarán” (se hicieran el harakiri)- participa formalmente en la generación del humor, al crear una estructura gramatical nueva que permitirá un cambio de sentido en la tercera estrofa.

Si bien ya sonreímos tras la lectura de las dos primeras posibilidades para obtener la paz que nos propone Gloria, por la difícil relación “políticos – poetas” y “políticos – pacifistas”, la sonrisa se hace más abierta al leer la frase “si todos los injustos se hicieran el harakiri”. En esta estrofa, el humor surge por el cambio de sentido rotundo que se da con respecto a las anteriores, ya que la poeta les dice a los políticos indirectamente -los injustos- que se suiciden, o al menos que desaparezcan.

Además, la estructura paralelística sufre un *crescendo* significativo, puesto que es todavía más improbable que se realice la última opción que las anteriores. Es decir, la paz es un bien muy difícil de alcanzar.

Sin embargo, todos podemos poner un granito de arena. Gloria lo propone en varios poemas. En el siguiente, también de forma humorística, pone en boca de un trabajador en paro su clara opción por el pacifismo:

PERSONAJES ILUSTRES

-Prefiero vivir en “paro”
-me dijo Dimas Sarmiento-
antes que entrar en plantilla

en Fábrica de Armamento.
(*Historia de Gloria*, pág. 214)

En este poema, el humor surge por el efecto lúdico buscado por la rima del curioso nombre del personaje, "Dimas Sarmiento", con "Fábrica de Armamento".

Y en el siguiente, en el que Gloria propone que los soldados se declaren en huelga, el humor se produce por lo improbable de que esta propuesta pueda convertirse en realidad:

DESEAMOS

Deseamos :
Que no vuelva a haber otra guerra,
pero si la hubiera,
¡que todos los soldados
se declaren en huelga!
(*Historia de Gloria*, pág. 237)

Aunque es más fácil que pueda haber deserciones aisladas:

GUERRA A LA FUERZA, NO GRACIAS

Y dijo el soldado:
-¡Qué asco de casco!
Y dijo el herido:
-¿Para qué he venido?

Y dijo el teniente:
-Hay que ser valiente.

Y dijo el sargento:
-Eso es mucho cuento.
Que sangra mi aorta.
-¿Y a mí qué me importa?
(dijo el capitán).
-¡Contra el enemigo...!
¡Machacadle, ya!

Y dijo un gay:
-¡Qué barbaridad!
Yo me doy por prófugo.
¡Yo no aguanto más!
(*Mujer de verso en pecho*, pág. 176)

Este poema constituye un conjunto de frases de espíritu antibelicista, construidas para hacer sonreír. Los elementos humorísticos son aquí diversos: la obviedad de las rimas consonantes (*herido /venido*; *teniente /valiente*; *aorta /importa* etc.), la utilización de dialogismos (*¿Para qué he venido?*) y de expresiones coloquiales (*Eso es mucho cuento*, *¡Machacadle*

ya!, ¡Qué barbaridad! ¡Yo no aguanto más!); la *paronomasia* de “Qué asco de casco!

Por otra parte, el poema tiene una estructura paralelística, de manera que cada estrofa comienza por la expresión introductoria “Y dijo...”, variando en cada ocasión el personaje que habla. Aquí encontramos el más importante factor humorístico del poema, puesto que, introducidos por “Y dijo” van desfilando personajes que podemos encontrar en un campo de batalla -que es donde sucede la escena -: el soldado, el herido, el teniente, el sargento, el capitán. Finalmente, la introducción de un “gay” es lo que produce humor, ya que además de romper la unidad del campo semántico de los personajes, es el que decide salir también, como prófugo, del escenario bélico.

Además de huelgas de soldados y deserciones, Gloria propone algo tan inverosímil, e intrínsecamente humorístico, como la revolución de los muertos:

ASESINOS DEL MUNDO

Asesinos del mundo
vuestros muertos se os han revolucionado
sólo para impedir –no asustaros -
que nos sigáis matando.

(Mujer de verso en pecho, pág. 175)

Pero aún más inverosímil es que se pueda “desinventar” la guerra, concepto inexistente para el que Gloria crea un neologismo que también interviene en la generación del humor del siguiente poema:

EN MI LABORATORIO DE PRUEBAS

En mi laboratorio de pruebas
trabajo en desinventar la guerra.

(Historia de Gloria, pág. 327)

Lo que sí tendría que ser posible es la actuación positiva pacifista, porque para Gloria sólo el pacifismo es compatible con la inteligencia. En el siguiente poema, es la utilización de la palabra “inteligencia” la que produce la sonrisa, quizá porque no la vemos muy compatible con la realidad del género humano:

“Señores importantes:
la guerra es una morbosidad epidémica.
Hay que vacunarse de pacifismo
por inteligencia.”

(Mujer de verso en pecho, pág.164)

El pacifismo de Gloria le lleva a explicar que fue incapaz de matar un cordero que le habían regalado para su sustento durante la guerra española:

CUANDO MADRID ERA SARAJEVO

En Madrid llovía metralla
llovían muertos.
Me regalaron un cordero
-Tienes para comer un mes-, me dijeron.
Los ojos de cordero me dijeron otra cosa.
Yo, por poco me muero de hambre.
El cordero se murió de viejo.
Nos cogimos cariño,
él y yo solos bajo los bombardeos.
Después iba por hierba a los solares
para mi cordero.
Le enseñé a comer papel.
con los partes de guerra
a mi cordero.

(*Mujer de verso en pecho*, pág.173)

En este poema, la poeta nos hace sonreír mediante el emparejamiento heterogéneo que realiza con el “cordero”, con el que comparte protagonismo, y por la utilización lúdica de la repetición “mi cordero” y de otras expresiones, en frases con sentidos distintos, como “-Tienes para comer un mes – *me dijeron*. / Los ojos de cordero *me dijeron* otra cosa”; “Yo, por poco *me muero* de hambre./ El cordero *se murió* de viejo.”

Gloria detesta la guerra, presente, por desgracia, en las noticias de cada día. En el siguiente poema se refiere a ello y bromea con el lector, haciéndole creer que piensa que le lloran los ojos por enfermedad, cuando, al decirnos que los ojos le lloran después de leer los periódicos, nos está indicando que llora de tristeza. El humor se produce por el doble sentido, ya explicado, que da el lector a “me lloran”:

DESPUÉS DE LEER LOS PERIÓDICOS

Después de leer los periódicos
me lloran los ojos
(Tengo que ir al oculista.)
(*Historia de Gloria*, pág. 334)

El odio que Gloria siente por la guerra lo concreta en diversas ocasiones en las bombas, símbolo de destrucción. No escribe al respecto poemas humorísticos, pero sí se le escapa alguna nota de humor negro.

Por ejemplo, en el dramático y extenso poema BOMBA (*Cómo atar los bigotes del tigre*, O.I. pág. 268), lleno de terribles expresiones como “Bomba / estertor / vergüenza”, “Nuevo agujón que flota / y clava desde el aire”, “Ántrax! Que tuerces nucas / desde el cuello del cielo. /Cúmulo de sierpes, /túmulo de lava”, “Fundiendo cuerpos bramas / con tu voltaje devorador. / ¡Maldita sí maldita bomba de nuevo tipo / y por siempre maldita

tu raza y tu historia!"; junto a estas expresiones, Gloria hace concesiones al humor. Así, sonreímos al percatarnos de la obviedad del detalle que, dentro de tanta desgracia, Gloria ha querido observar:

"con esta bomba huelgan los entierros."

En el siguiente caso, también de claro humor negro, pasado el juego fónico de aliteraciones que encontramos en el primer verso, una metáfora de desarrollo alegórico banaliza la Muerte al identificarla con una cámara de fotografiar, y señala detalles como "de cuerpo presente saca el primer plano" o "más de ciento cincuenta mil salieron 'movidos'":

"Fotógrafa fofa,
la Muerte en cadena "retrata" al minuto,
de cuerpo presente
saca el primer plano."
/.../
La Muerte hizo doscientas cincuenta mil instantáneas al minuto
más ciento cincuenta mil que salieron "movidos".

Y en otro poema de humor contenido, Gloria expone la paradoja de un país que, capaz de utilizar un arma tan mortífera como la bomba atómica, necesita comercializar unas gafas para protegerse del escozor de ojos que puede producirse cuando se pica la cebolla:

OTRO A EEUU
Aquí se vende de todo
palillos eléctricos,
virgos de plástico,
comida de perros
/.../
gafas para dormir,
gafas para picar piedra,
gafas para picar cebolla,
¡Gafas para picar cebolla!
¡Gafas para picar cebolla!
¡Gafas para picar cebolla!
Aquí, donde la atómica
¡se venden gafas para picar cebolla!
(*Mujer de verso en pecho*, pág. 165)

Y acabaremos este apartado con unos bienintencionados versos, en los que el humor se genera por la *dilogía* "disparos", que en un primer momento interpretamos como "explosiones debidas a armas de fuego", y al leer el tercer el verso interpretamos como "ruidos fuertes":

¡OJALÁ CONOZCAMOS EL DÍA!
¡Ojalá conozcamos el día
en que no se oigan más disparos
que los del corcho
de la botella de champán!
(*Historia de Gloria*, pág. 70)

El mundo al margen.

Los mendigos

Gloria se refiere en muchas ocasiones a aquellas personas que, por haber sufrido un determinado revés en la vida, no tienen medios económicos para sustentarse y son “pobres”.

Gloria los mira con ternura, y hasta bromea sobre la riqueza, diciendo que lo único que no se puede comprar el dinero es la pobreza:

GLORIERÍA
Con dinero no se puede ser todo,
por ejemplo: no se puede ser pobre.
(*Historia de Gloria*, pág. 350)

La obviedad de esta afirmación hace sonreír, no sólo porque está constituida por expresiones antitéticas excluyentes, sino por la manera como está planteada. Se trata de un texto expositivo que se inicia con una tesis, y sigue con un ejemplo; es decir, se desarrolla de lo general a lo particular. Pero esta estructura se quiebra en el contenido. Según los conocimientos previos del lector, el sentido de la primera frase es que no todo lo “deseable” se puede conseguir “con el dinero”, ya que pueden ser necesarios además otros méritos. Sin embargo, el ejemplo dice que es algo “indeseable”, ser pobre, una de esas cosas que no se podrán ser teniendo dinero. El humor surge del contraste entre lo que da a entender la tesis y lo que dice el ejemplo; es decir, para el lector, el ejemplo no se corresponde con la tesis, a no ser que “ser pobre” no sea tan “indeseable” como nos pensamos...

En cualquier caso, la poeta bromea con el lector, pretende confundirlo, o hacerle pensar, porque para decir una obviedad como “quien tiene dinero no es pobre” huelga un planteamiento como el expuesto.

El pobre carece de dinero y con frecuencia mendiga. Los mendigos de Gloria Fuertes son seres entrañables, a veces extraños, pero que siempre tienen algún punto de conexión con la realidad. El mendigo del siguiente poema “pide” para que le ayuden a sufrir: En este poema el humor surgirá por la inadecuación entre lo que se pide y el objetivo para lo que se pide. El diminutivo “limosnita”, referido a algo material, trivializará el “sufrimiento” - supuestamente mental- para soportar el cual solicita ayuda el mendigo:

EXTRAÑO MENDIGO

Una limosnita.

Ayúdeme a sufrir.

(*Historia de Gloria*, pág.181)

En el siguiente poema el humor se encuentra en las razones que da el mendigo para pedir limosna:

PINTADA DE UN MENDIGO

Le pido ayuda o limosna,

porque lo necesito y por la pierna.

(*Historia de Gloria*, pág. 328)

Los dos motivos que da el mendigo son de distinta entidad: el uno, global, y éticamente correcto, aunque obvio (“porque lo necesito”); y el otro, concreto (semánticamente incluido en el general), vulgar, y éticamente “algo perverso” ya que apela a la compasión (“por la pierna”), y seguramente innecesario por la probable visibilidad del problema de la extremidad. Si bien son motivos dispares, al estar ambos relacionados por la conjunción “y” se presentan como homogéneos, lo cual produce humor, ya que el lector percibe su incongruencia.

Los mendigos se esfuerzan en despertar la caridad de los que pasan por su lado, exponiendo sus desgracias. En el siguiente poema, un sordomudo enumera las suyas:

EL MENDIGO QUE ENTREGABA UN PAPEL

Por favor no puedo trabajar,

soy por lo menos sordomudo,

tres hermanos, padre y madre muerta

y sordomudo soy y casi ciego.

Haga el favor de darme una chaqueta,

/.../

No puedo hablar,

soy sordomudo de verdad.

(Devuélvame el papel no tengo copia.)

(*Poeta de guardia*, O.I. pág. 229)

El mendigo destaca que es “por lo menos sordomudo” y un “sordomudo de verdad”. En ambos casos, los complementos que se añaden a “sordomudo” provocan la sonrisa del lector. En cuanto a “por lo menos”, es inadecuado aplicarlo a una enfermedad propia, por otra parte suficientemente grave como para poder creer que la misma persona padezca algo peor (“y casi ciego”); en cuanto a “sordomudo de verdad”, el lector ve con escepticismo que duden de su credulidad y tengan que asegurarle la veracidad de aquello que se le dice.

También produce humor la innecesaria nota que el mendigo escribe entre paréntesis (“devuélvame el papel no tengo copia”); innecesaria en todos sus términos, ya que es improbable, tanto que el que lea la nota pretenda llevársela, como que el mendigo prodigue la escritura.

En el siguiente poema Gloria insistirá en mostrar la amplia gama de motivos esgrimidos por los mendigos al pedir limosna:

POBRE DE NACIMIENTO

Señorito,
dé una limosna al mendigo,
que el hombre que le pide no le quita nada
señorito.
Que bastante desgracia tengo con no querer trabajar,
señorito,
déjele una limosna a este pobrecito.
Mire qué facilidades le doy para que sea caritativo.
Señorito deme una perra
que tengo tres mujeres sin poderlo ganar.
Tenga lástima o compasión,
lo que se da no se pierde.
Soy pobre de necesidad según este recibo,
José García, para servirle, sin domicilio.
Los guardias me apuntaron, para darme casa con grifo.
Hágase cargo de la triste situación de mi esposa sin marido,
/.../
almas caritativas como la suya es lo que necesita la patria,
señorito.

(*Antología y Poemas de suburbio*, O.I. pág. 65)

Precisamente uno de los factores más importantes del humor de estos versos está en el contraste entre lo depravado de los “méritos” que el mendigo aduce para hacerse acreedor de la caridad, y el positivo valor que él les atribuye: “bastante desgracia tengo con no querer trabajar”, “tengo tres mujeres sin poderlo ganar”, “mi esposa sin marido”. Méritos que aún refuerza con una apostilla: “qué facilidades le doy para que sea caritativo.”

Otros factores de humor son: el carácter formal y legal que pretende dar el mendigo a su “menesterosidad”, aportando documentación (“este recibo”, “José García, para servirle, sin domicilio”, “los guardias me apuntaron para darme casa con grifo”), así como el mérito patriótico que el pobre concede al compasivo: “almas caritativas como la suya es lo que necesita la patria”.

Los elementos formales que contribuyen al humor son varios: la múltiple repetición del vocativo “señorito”, con el que empieza y acaba el poema; la presencia de isotopías del contenido (“quien le pide no le quita nada”, “lo que se da no se pierde”), así como la utilización de vocabulario coloquial como “pobrecito” o “perra”.

Hay muchos mendigos en todas partes. Gloria los ha visto en París, y en el siguiente poema explica cómo caminan, de qué se alimentan. El humor se

genera por lo ilógico de la sorpresa que le produce que también haya mendigas:

MENDIGOS DEL SENA

Hay muchos.
Van despacio.
Cojean.
Comen pan mojado en el Sena.
/.../
Llegamos a lo más sorprendente,
También hay mendigas.

(*Antología y Poemas de suburbio, O.I.,* pág. 55)

En EL MENDIGO DE LOS OJOS, lo que le sorprende a Gloria es que los ojos del mendigo “eran de color naranja” / ¡y hacían ruido al cerrarse!”. En este poema, además de la caótica enumeración de objetos que porta el mendigo, lo que produce la sonrisa del lector es precisamente esa imagen de unos ojos como bisagras oxidadas chirriando al cerrarse:

EL MENDIGO DE LOS OJOS

/.../
El pobre de los jueves llevaba un zapato y una zapatilla,
una gorra con piojo,
una bufanda llena de barro
unos dedos llenos de mataduras,
un saco lleno de papeles,
un aliento lleno de vino,
una medalla del Perpetuo Socorro
y un eczema.
Y nada de esto me chocaba,
tan sólo me extrañaba a mí sus ojos,
eran de color naranja
¡y hacían ruido al cerrarse!

(*Antología y Poemas del suburbio, O.I.* pág. 63)

En cuanto a la manera de pedir, observa Gloria que el mendigo tiene inteligencia para decidir la frase que le conviene pronunciar - religiosa o laica - según sea el aspecto del posible “cliente” que se le acerca. En los siguientes versos, en los que habla del “mendigo del puerto”, produce humor la inclusión de las fórmulas petitorias alternativas “por amor de Dios” (a unos) y “Salud hermano” (a otros), así como la expresión coloquial final “según te ve el pelaje”:

“El mendigo del puerto tiene sabiduría,
en esa mano larga que te tiende cortante,
él ya sabe la frase, según vengas o vayas,
a unos: por amor de Dios...y a otros: salud hermano
-según te ve el pelaje-.”

(*Aconsejo beber hilo, O.I.* pág. 83)

Pero la pobre más pobre que nos presenta Gloria (los otros son mendigos) es la protagonista del poema LA POBRE, que pide amor, porque “no tengo ni madre”, “no tengo ni nadie”. Estas expresiones nos hacen sonreír. La pobre nos quiere decir que le falta lo más importante y nos lo dice con metáforas que nos sorprenden porque niegan la realidad (“no tengo ni madre”) y en el caso de “no tengo ni nadie” porque la estructura paralelística llevada al extremo “por mano inexperta” produce una “incorrección” gramatical:

LA POBRE

Soy tan pobre tan pobre,
que no tengo ni madre.

Soy tan pobre tan pobre,
que no tengo ni nadie.

/.../

Unas manos, por caridad,
para las mías largas,
que tengo a mi corazón enfermo
y no tengo que darle una cucharada.

(*Aconsejo beber hilo, O.I.* pág. 105)

Por otra parte, también contienen humor los últimos versos del poema, que nos presentan un corazón enfermo (metáfora lexicalizada). Cuando esperamos que la pobre exprese su necesidad de la medicina del amor, la metáfora presenta un desarrollo alegórico y, sorprendentemente, sabemos que lo que necesita ese corazón es una cucharada de jarabe.

Otros personajes marginales.

Son muchos los humanos que viven al margen de la sociedad, ya sea porque ellos se apartan o, lo más frecuente, porque es la sociedad la que los margina. Entre estos marginados, además de los mendigos, están los ancianos, los locos, los enfermos, las prostitutas, algún tipo de gente que trabaja en la calle, personas de ocupaciones atípicas, etc. A todos ellos dedica Gloria Fuertes, con frecuencia, sus poemas; a veces también con una nota de humor.

El siguiente poema se refiere a los ancianos, que están tratados con dulzura y con un humor ya latente en el título: LA VIEJA PASITAS Y EL VIEJO PASITOS. En este poema el humor se generará fundamentalmente por las imágenes y las paronomasias creadas sobre la palabra “pasas”:

LA VIEJA PASITAS Y EL VIEJO PASITOS

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

Tenían casi un siglo y eran novios;
la vieja le llamaba su Tenorio.
El viejo le miraba las encías
-la muerte les miraba noche y día-
/.../

(*Aconsejo beber hilo*, O.I. pág. 92)

Ya en el título vemos la identificación entre la “vieja” y -en un diminutivo afectivo- las uvas secas y arrugadas “pasitas”. En el primer verso, la imagen “in praesentia” se creará entre “el cuerpo de la vieja” y “una pasa”; y en el segundo verso, entre “las manos de la vieja” y “dos pasas”. Esta reiteración de imágenes con “pasas” produce humor, además de la reiteración en sí, porque todas ellas comportan “desprestigio”. Hay además, en estos primeros versos, una *dilogía* en la palabra “una” (“una pasa”), ya que inicialmente la entendemos como un artículo indeterminado; pero al leer en el segundo verso -de estructura paralela- “dos pasas”, tenemos que reinterpretarla como un adjetivo numeral cardinal, conflicto que genera humor.

En cuanto a “viejo”, la metáfora que nos dice que andaba “dos pasos” produce humor en sí misma, por el carácter mínimo de la capacidad caminadora que muestra, pero sobre todo porque “pasos” constituye una paronomasia de carácter lúdico junto con “pasas”. También intervienen como variantes de la misma paronomasia “suaves” y “rasos”. Hay asimismo paronomasia en el título del poema.

Por otra parte, también producen humor en este poema algunos contrastes semánticos: los viejos tienen casi cien años, pero Gloria dice que son novios (relación propia, aunque obviamente no exclusiva, de jóvenes), y ella le llama a él “su Tenorio”, magnificando del poder seductor de un anciano.

Y es que muchos ancianos gozan de buena salud, no sólo física, sino también mental. En los siguientes versos Gloria muestra su envidia:

"Y me pone nerviosa ese viejo envidiable
que le da por ir al Cementerio a pasearse"
(*Poeta de guardia*, O.I. pág.182)

La causa del humor la encontramos aquí, por una parte, en el lugar elegido por el anciano para ir a “pasearse”, el cementerio; y por otra, en la locución que emplea Gloria (“le da por ir a”) para expresar la tenacidad del anciano en repetir el lugar del paseo. En contra de lo que cabría esperar, el viejo no tiene “aversión psicológica” al lugar, mientras que Gloria, que se pone nerviosa por ello, parece ser que sí.

También hay locos en el paisaje de Gloria, y personajes muy especiales. En el siguiente poema, nos presenta a un “pastor de gatos”. Ya hay humor en este sintagma, puesto que los gatos nunca podrían constituir un rebaño, y presumimos un pastor muy extraño. También incita a sonreír la frase que

dice que “está poeta” -en estructura paralela a “está loco”-. Este “error”, que provoca una restricción del concepto “poeta”, es el que produce el humor.

ERA PASTOR DE GATOS

/.../

Algunos aseguran que está loco,
otros que está poeta,
yo, que le trato mucho, sólo digo
que es un sabio vestido de princesa.

(*Aconsejo beber hilo, O.I.*, pág. 92)

En el siguiente poema, Gloria nos habla de alguien depresivo que quiso dejar de serlo, que quiso “machacar” la tristeza:

RELATO SOBRE ALGUIEN QUE POR FIN DECIDIÓ MACHACAR SU DEPRESIÓN

...Su más triste tristeza
cambió de pronto en una carcajada
aún más desconcertante
que su fase anterior.
Empezó a gritar: ¡Viva el Mapamundi!
¡Viva la viva! –dándose en el pecho.
¡Todo el mundo es bueno!

(Humildemente creo que no fue para tanto.)

(*Mujer de verso en pecho*, pág. 108)

El humor está en lo excesivo de las frases emitidas por el ex – depresivo, en los desconcertantes hechos referidos en el poema. Nos imaginamos al hombre dándose golpes en el pecho, gritando, reproduciendo frases de amor universal como ¡Todo el mundo es bueno!, o creándolas, como la “antanaclásica” ¡Viva la viva!, o la “metonímica” ¡Viva el Mapamundi!.

Pero, sobre todo, produce humor el comentario final de la poeta, que rebaja el tono enfático de los versos anteriores y humildemente, y entre paréntesis, nos avisa que para ella –como para el lector, que ya se ha sonreído con las frases anteriores- no había para tanto.

Los dementes también se divierten. O al menos eso es lo que Gloria nos dice en el siguiente poema, aunque seguramente no pretende que nos lo creamos. Precisamente porque no nos lo creemos, y por la forma rimada en que está escrita la octavilla, es por lo que el poema puede hacernos sonreír:

OCTAVILLA

Amigos de la sala trece
del psiquiátrico pabellón:
Esta noche cuando dormite la monja

haremos la función.
(*Historia de Gloria*, pág. 225)

Entre los marginados también están las prostitutas. En los siguientes versos -que forman parte del poema LA ARREPENTIDA- Gloria bromea sobre ellas:

“Padre:
/.../
Me acuso
de no haberme ganado la vida con las manos,
de haber tenido lujo innecesario
y tres maridos, padre,
...eran maridos de otras mujeres.”
(*Antología y Poemas del suburbio, O.I.* pág. 64)

En estos versos, el lector sonrío por el contraste entre el sentido usual de la frase “ganarse la vida con las manos” (trabajo manual) y el sentido que esconde la frase “no haberme ganado la vida por las manos” dicho por una prostituta (trabajo con el sexo). También es humorística la *antanaclasis* de la palabra “maridos”, que en primer lugar se interpretan como esposos de la “arrepentida”, y luego se aclara que sólo eran clientes suyos.

En el siguiente poema, también referido a una mujer de la calle, el recurso humorístico que utiliza Gloria es el juego fónico: la *paronomasia - rima* “aja”, reforzada al final por las aliteraciones que se dan en el nombre de la mujer:

LA MAJA DE SOLANA
La maja de la Plaza de la Paja,
cuando el chulo se la raja
se desgaja
la refaja,
saca y pule
la navaja,
corta y taja,
¡Es Pepa la Desparpaja!
(*Cómo atar los bigotes del tigre, O.I.* pág. 287)

Y siguiendo con el mismo tema, también utiliza la reiteración fónica con fines humorísticos, concretamente la *aliteración*, en el siguiente poema:

“TODAS LES EFES TENÍA LA NOVIA QUE YO TENÍA”
(POPULAR)
Fea, fascista, fulana,
formidable era de cuerpo
(frío me dejó en el alma);
flato, flojera y más efes

tenía por la mañana.

¡Ay, mujer efe,
mujer de mala fama,
tres gotas de perfume
son tu pijama!

(Historia de Gloria, pág.124)

Hay otro tipo de mujeres en el punto de mira de Gloria, mujeres que contempla con menos ternura:

SUEÑO TRECE

Pasé la beaterio.

El beaterio era un cuartucho oscuro

infestado de beatas,

frío, oscuro.

Al entrar tropecé y dije ¡coño!

Una ráfaga de avemarías me ensordeció.

-¡Pecado, pecado, esa mujer trae el coño en la boca!

(Mujer de verso en pecho, pág. 114)

En este poema, la dureza de su visión del beaterio, la suaviza la poeta con el coloquialismo del taco ¡coño! y con la sorprendente e inaudita imagen que crea en la frase final.

En el cuadro de personajes de Gloria también se encuentran los ladrones. En el siguiente poema, un reo de muerte se lamenta de su destino y se hace preguntas que nadie responderá:

HABLA EL REO

...-Reo a muerte,

-por demasiado previsor-,

para hacerme un reloj;

robé esta cadena

-por demasiado previsor;

robé-,

para hacerme una sepultura perpetua,

y conseguí, esta cadena perpetua,

-morada moraleja

que ni morir en paz me deja-,

-esconde la mano que viene la pareja.

-¿Por qué si no fui río yo me salí de madre?

y mísero de mí ¿por qué he nacido

con el fin de la espalda descosido?

¿Por qué salí de madre sin ser río,

reo

tan sólo soy...

río tan sólo en esta celda sin chiste y sin sustancia

llena de ratas y "porqués"...

¿Por qué sin yo ser río nací?

¿Por qué no río?

y me daba vergüenza que me vieran las alas.”
(*Mujer de verso en pecho*, pág. 125)

En su galería de tipos humanos, Gloria nos presentará personajes extraños o especiales; algunos lo son sí mismos, otros lo son por la mirada de la poeta. Entre éstos tenemos un personaje único, un ser sólo en el mundo, según ella: “el hombre feliz”, que nos presenta en el siguiente poema:

ZOO DE VERBENA

...Tenemos pocas atracciones pero muy escogidas:

El toro sin cuernos que atiende por “Solterón”,
las siamesas alpinas y la vaca sin ubre.

/.../

En la jaula se exhibe lo nunca visto,
fue muy difícil atraparlo...

¡A peseta la entrada vea al *hombre feliz!*

Único ejemplar del estado extinguido...

¡A peseta la carta y pueden pasar!

(*Ni tiro, ni veneno, ni navaja*, O.I. pág. 163)

En lo que se refiere al hombre, este poema produce humor por ser una hipérbole lejana a la realidad, y por ser degradante para la especie.

El poema representa un “zoo de verbena” en el que se exhiben animales con malformaciones genéticas, y donde se exhibe también un ser en “estado extinguido”: “hombre feliz”.

En este poema simbólico se crea una imagen entre el “hombre feliz” y “animal rarísimo”; y como tal animal es tratado en diferentes frases: está en una jaula, lo han atrapado, es denominado “ejemplar”, puede visitarse mediante pago de entrada. Pero, sobre todo, Gloria destaca lo que le hace merecedor de ser exhibido: el hecho de “ser único de un estado extinguido”. Gloria está diciendo que no hay ya hombres felices sobre la tierra; y al decirlo con humor, su mensaje pierde gravedad ante los ojos del lector.

Además de todas las frases de identificación hombre - animal, también producen humor en este poema las imágenes creadas por “toro sin cuernos” o “vaca sin ubres”; expresiones contradictorias en sus términos. Por otra parte, también nos hace sonreír la *dilogía* que encontramos en el segundo verso del poema, puesto que en “un toro sin cuernos”, interpretamos en primer lugar “cuernos” como prolongaciones frontales óseas, pero al leer que el toro atiende por “Solterón”, pasamos a pensar en la locución “poner cuernos” y que quizá para Gloria los solterones no sufren infidelidades amorosas.

También con el tema del “hombre feliz” tiene Gloria otro poema, EL MIMO, en el que el Payaso – Arlequín representa una felicidad que no tiene:

“estaba hecho polvo
y no se podía reír,
y no se podía quitar la careta
de hombre feliz”.

(*Cómo atar los bigotes del tigre, O.I. pág. 258*)

El humor de estos versos está en la imagen “in praesentia” que relaciona la felicidad con una careta; así como en la expresión coloquial “estaba hecho polvo” o en la especificación del detalle “y no podía reír” con que la poeta concreta el malestar general.

En el siguiente poema volvemos a tener presente el mundo del espectáculo callejero, pero con un significado contrario al de los versos anteriores. La protagonista Tomasa, entre mendiga y payasa, nos hace sonreír por el contraste entre lo estrambótico de su descripción y la vitalidad y felicidad que parece tener. Otros elementos formales contribuyen también al humor del poema, como son la *paronomasia* “Tomasa-payasa” y la *antanaclasis* “sostén” en “nunca lleva sostén / Es el sostén de sí misma”; (“sostén”: pieza de ropa interior / “es *sostén* de sí misma”: se gana la vida ella sola):

TOMASA LA PAYASA

Es Tomasa la payasa
gran hembra de mete y saca,
va vestida de casaca
y nunca lleva sostén.

Es el sostén de si misma,
toca trompeta oxidada
va por los pueblos ajada
y viaja a pie.

Es Tomasa la payasa,
no tiene vicios ni casa
sólo tiene un gran furor.

¡Cómo ama la Tomasa!
-entre mendiga y payasa-
mantiene y no se separa
de alguien que dice es su amor

(*Mujer de verso en pecho, pág. 182*)

Entre otros personajes especiales del mundo de Gloria Fuertes está el vidente Vicente:

“Vicente era vidente
y tenía
tan sólo una manía,
que le daba por jugar a la taba
y se dormía
sentado en una silla.

/.../

citaba a los del barrio y les contaba:

-Vosotros sois los hombres de más suerte,
que Dios os quiere casi más que a aquéllos
y hablando de estas cosas se dormía
sentado en una silla.”

(*Cómo atar los bigotes del tigre, O.I. pág. 106*)

El humor de estos versos está en la insignificancia de los detalles que nos explica Gloria del vidente (jugaba a la taba, se dormía sentado en una silla) y en cómo contrastan con la profundidad de sus palabras. Aspectos formales que refuerzan el humor son las *paronomasias* (*Vicente era vidente* ; *le daba por jugar a la taba*), la rima y la frase repetida: “ y se dormía / sentado en una silla”.

Un personaje aún más extraño es una “mujer que tuvo un pez”. Aunque se trata de “un poema sin ton ni son”, tal como Gloria lo titula, se refiere también a que saber amar puede llevar a la locura. El humor de este poema está en lo inverosímil de la situación (una mujer “tuvo un pez”) y en la utilización de expresiones como “se volvió loca de atar” (coloquial) y “tuvo el pez al sol” (que puede connotar a la vista de todos), ambas de carácter “trivializador”:

POEMA SIN TON NI SON

y se volvió loca la mujer
porque tuvo un pez.
y porque supo amar
se volvió loca de atar.
Era blanca como la sal
-era la amante del mar-
¡Y ella loca se volvió
porque tuvo un pez al sol!

(*Aconsejo beber hilo, O.I. pág. 95*)

En el siguiente, más que un personaje “raro” o que realiza algo inverosímil, Gloria nos hace reír con una situación cómica en sí misma por ilógica, y porque el protagonista la explica intentando convencer de su veracidad:

EL GUÍA DE LA ABADÍA

-Y ahora pasen al salón
vean las tres reliquias
de San Palemón;
aquí en el Sacristorio
se conservan
limpias de polvo y paja
-niño abre la caja-;
vean las tres calaveras
del Santo Patrón,
calavera de San Palemón niño
calavera de San Palemón adolescente
y aquí, calavera de San Palemón ya anciano en el martirio
-niño sujeta el cirio-.
(Las estampitas benditas

y pasadas por sus cuencas
valen a treinta.)
(*Poeta de guardia, O.I. pág. 237*)

En este poema es, pues, la incongruencia del núcleo de la anécdota (las tres calaveras de un mismo santo) lo que hace sonreír. También es humorístico en sí, por la simpleza de darle valor, el señalar que las “estampitas” han sido “pasadas por sus cuencas”, y el cambio de discurso que realiza el guía para comunicarlo.

Tienen carácter secundario, aunque también generan humor, los incisos en los que el guía cambia de interlocutor y se refiere al ayudante que le acompaña (“niño abre la caja”, “niño sujeta el cirio”), así como las expresiones coloquiales “limpias de polvo y paja” y “estampitas”, y las rimas obvias (*salón – Palemón, paja – caja, martirio – cirio y estampitas – benditas*).

Y para acabar esta visión general de personales marginales, un recuerdo a los solitarios, aunque en el siguiente poema se refiera a unos solitarios ocasionales:

SOLITARIOS EN LA NOCHE
Los peatones en la noche brillan,
pero con luz fosforescente,
-con oscura luz de huesos muertos-
(Y encima les llaman peatones.)
(*Historia de Gloria, pág. 304*)

En este poema, que tiene unas connotaciones negativas de tristeza, la nota de humor está en el inciso entre paréntesis, en el que Gloria cambia el sentido del discurso y utilizando la expresión coloquial “y encima” se queja del supuestamente feo nombre de “peatones”.

2.3.-Dios.

Gloria Fuertes, de profunda fe en Dios, lo convierte en personaje de muchos de sus poemas y lo observa desde diferentes perspectivas, con frecuencia con humor.

En algunos poemas intenta acercarse a su definición, al concepto de lo divino; no sabe exactamente qué es, pero sabe que Dios está “donde tiene que estar”:

DIOS NO ES UNA PALOMA
Dios no es una paloma.
Dios no es un señor con barba.

Dios es una Energía
es una benéfica corriente eléctrica.
Dios es un amor inconmensurable...

Y me interrumpió
el frío intelectual de moda.

-Gloria, Dios es un supuesto.
-Mira, no sé si será un supuesto,
lo que sí sé es que está en su puesto.
(*Mujer de verso en pecho*, pág. 68)

Aquí el humor proviene inicialmente de la relación –negada- de Dios con seres inferiores, (una paloma, un viejo con barba), y de la identificación con algo físico, como la corriente eléctrica. Después, interviene en el humor la introducción de un texto dialogado (con el vocativo “Gloria” y el verbo en forma imperativa “Mira”) en un texto expositivo, y sobre todo, el *calambur* con que Gloria acaba el poema: “no sé si será un *supuesto* / lo que sí sé es que está en *su puesto*” (“supuesto”: hipótesis ; “su puesto”: su sitio).

En otro poema, se aproxima más a la concepción cristiana de Dios: Dios es amor:

“Dios es humor
y sobre todo Dios (y nunca mejor dicho)
es Amor.

Dios nos llena la despensa
sin esperar recompensa.
/.../
Dios nos guiña un ojo
lo mismo a un azul que a un rojo.“

Dios ama todos los colores:
Blanco, negro, amarillo...
porque Dios fue monaguillo.”
(*Mujer de verso en pecho*, pág. 78-79)

También aquí el lector recibe su mensaje con una sonrisa. En primer lugar, Gloria identifica a Dios con el humor en una *imagen “in praesentia”* desconcertante; después bromea formando una *paronomasia* entre “*despensa*” y “*recompensa*”, y rimas consonantes (*ojo / rojo, amarillo / monaguillo*); finalmente, un Dios humanizado, nos sorprende también con una acción poco propia (“nos guiña un ojo”) y en una imagen todavía más desconcertante que la anterior (“Dios fue monaguillo”).

En el siguiente poema, Gloria se refiere al saber de Dios. La doctrina cristiana lo especifica: Dios lo sabe todo. En este poema, el discreto humor que produce se deberá: a la duda retórica sobre si Dios es Él o Ella, a la manera como Gloria baja a los detalles para decir lo que Dios sabe de todos y cada uno de nosotros (“fecha de muerte, tal, fecha de nacimiento.../.../ litros de llanto.../letras vencidas”), y al contrapunto final,

mediante un paréntesis, en el que Gloria realiza un cambio de tipo de discurso, haciendo una aportación de tipo personal y afectivo: “(Digo yo que será así, lo he escrito para calmarme)”:

ÉL LO SABE

Porque Él lo sabe todo de antemano,
Él o Ella, quien sea, se lo sabe.

Hay alguien que recita de noche tu futuro,
que escribió antes del parto tu estadística...

Fecha de muerte, tal, fecha de nacimiento...

Balance de besos dados... recibidos...

Total que faltan...

Número de amores...

Litros de llanto...

Letras vencidas...

Accidentes... Viajes... Hijos... No hijos...

Enfermedades...

Toneladas de dolor...

Días en que...

Épocas...

Segundos de placer...Balance...Risas...

/.../

Y ni Dios con ser Dios puede rectificarse,
desdecirse,
borrar, tachar,
cambiar un ápice las cosas que nos pasan.

(Digo yo que será así,
lo he escrito para calmarme)

(*Poeta de Guardia, O.I.*, pág. 207)

En otro poema resume más, y con más humor, la sabiduría de Dios. En los siguientes versos utiliza la locución “en cuatro palabras” -que producirá humor porque las cuatro palabras estarán contadas- para introducir otra locución “*se las sabe todas*” (las cuatro palabras); y esta segunda locución producirá también humor, porque además de su propio significado coloquial, referido al saber práctico humano –significado en sí degradante para la divinidad- deberá significar asimismo el conocimiento absoluto de Dios:

/.../

Él sabe dónde vamos

y de dónde venimos.

Dios, en cuatro palabras

es el único que

“*se las sabe todas*”

(*Mujer de verso en pecho*, pág. 111-112)

En otros poemas Gloria se refiere a Dios en la faceta de padre que ayuda y conforta a todo aquél que lo necesita:

“¿Quién si no Dios nos levanta del vómito sin interés alguno?...
nos acompaña a casa
-“a casita que llueve”.
(*Poeta de guardia, O.I.* pág. 210)

En estos versos, la sencilla expresión coloquial “a casita que llueve” contrasta con la gravedad de la primera frase, y produce la sonrisa en el lector, sustrayendo trascendencia a la significación del poema.

También este Dios que ayuda está presente en los siguientes versos, en los que se pone de manifiesto que es Gloria la primera en hacerle objeto de sus súplicas y peticiones. En estos versos, el humor surge del carácter coloquial de parte del vocabulario (retahíla, peliaguda) y de las expresiones (“de una pieza”, “cansado de monserga”) utilizadas:

“variando la retahíla,
mezclando personales peticiones con otras peliagudas y extranjeras,
(que si este amor, que si la paz, que si la pena)
sigo pidiendo con la fe de una pieza.
Temo tener a Dios cansado de monserga”
(*Ni tiro, ni veneno, ni navaja, O.I.* pág. 157)

Gloria habla con Dios en muchos poemas. En los siguientes versos, el humor se debe, además de al uso de expresiones coloquiales (“¡Échame una manita!” “dime .../ y yo...”, “Poderoso”), a la desviación secundaria que remite al “levántate y anda” dicho por Jesucristo a Lázaro, y que contiene además un *polípote*: “dime: ‘*Levántate Gloria, levanta*’ / dime *levántate* y yo me *levanto*”:

“¡Échame una manita, Poderoso!
Hipnotiza mi pena, seca el llanto;
dime: “*Levántate Gloria, levanta*”;
dime *levántate*, y yo me *levanto*”
(*Poeta de Guardia, O.I.*, pág. 214)

Cuando Gloria tiene problemas necesita recurrir a Él. En el siguiente poema simbólico, identifica a Dios con un médico al que se recomienda a sí misma que debe ir a visitar, y que supone que actuará como tal:

CARTA A MÍ MISMA

Querida Glorita:

Hace mucho tiempo que no me gusta como estás,
deberas de ir a Dios a que te hiciera un reconocimiento a fondo,
o que te recetara Sumanoentucabeza
/.../

(*Poeta de guardia, O.I. pág. 189*)

El humor deriva, en este poema, de su formato de carta dirigida a sí misma; del diminutivo “Glorita” con que se autodenomina; de la imagen que surge de la identificación de Dios con un médico; y sobre todo, de las actuaciones médicas que se predicen de Dios: “el reconocimiento a fondo” y la receta de “Sumanoentucabeza”, neologismo éste debido a la lexicalización –también ortográfica- de una frase, y que por la “descategorización” que supone, también resulta humorístico.

En el siguiente poema es Dios quien sale al encuentro de Gloria para salvarla:

¡VAYA ENCUENTRO!

...Salgo corriendo atolondrada
loca

y tropiezo con Dios.

-¿Dónde vas Leocadia? –así suele llamarme-

Después... me convence en silencio,
me convierte en paloma,
me nombra caballera andante,
me arma de paz y ciencia
y me quita la gana de matarme.

(*Ni tiro, ni veneno, ni navaja, O.I., pág. 154*)

El humor del poema reside en varios elementos. En primer lugar, el humor se halla en la realidad explicada en los primeros versos: Gloria realiza una acción “desprestigante” (sale corriendo, atolondrada, loca); y a continuación, el “desprestigio” es para Dios: Gloria tropieza con Él; tenemos a Dios y a Gloria al mismo nivel físico. Un segundo elemento de humor son los *dialogismos* introducidos en el poema: “¿Dónde vas Leocadia? –así suele llamarme-“. Un tercer elemento está en el anacrónico “me nombra caballera andante”, neologismo incluido. Y finalmente, hay humor en doble sentido que adquiere la frase “me arma de paz y ciencia”; que tiene un sentido literal después de ser Gloria “armada caballera”, pero que constituye una desviación secundaria de la locución “armarse de paciencia” a la que remite, haciendo surgir la sonrisa. Contribuye a ella también la desconcertante frase, “me quita la gana de matarme, que resuelve un problema no planteado estrictamente y que el lector no había intuido.

Dios es tan generoso que, según Gloria, en ocasiones se excede. Pero también a veces le envía excesivo dolor:

EXAGERACIONES DIVINAS

Es que Dios es más “exagerao”...
cuando se pone a darte cuerda
-¡échale hilo a la cometa!-
Y cuando se pone a dar felicidad
-hace que te enamores de dos o más-,
y cuando se pone a regalarte sufrimiento,
te convierte en Tristeza en un ciento por ciento.
Cuando la toma contigo,
no te vale ni el amigo...
... ..
Pero es mucho peor,
estar dejado de la mano de Dios.

(Cómo atar los bigotes del tigre, O.I. pág. 275)

En este poema, el humor se produce por el vocabulario (“exagerao”), las expresiones coloquiales (“Es que...”, “se pone a”) y las locuciones utilizadas (“dar cuerda”, “¡échale hilo a la cometa”, “la toma contigo”) enmarcadas en una estructura paralelística en la que destaca la anáfora “Cuando se pone a”, también expresión coloquial. El contrapunto del poema lo ofrecen los últimos versos, en los que Gloria relativiza todas sus afirmaciones anteriores, sirviéndose de otra locución (“pero es mucho peor / ‘estar dejado de la mano de Dios’”), que en este caso pretende que el lector interprete al pie de la letra.

Gloria quisiera poder evitar que Dios le envíe lo que ella no quiere. En el siguiente poema reza a Dios un “padrenuestro” peculiar:

ORACIÓN

Poderoso quien seas:
por tu Hijo Jesús Hermano nuestro
hágase lo que Tú quieras.

¡Ojalá lo que Tú quieras
sea lo que yo quiero!
Amén.

(Mujer de verso en pecho, pág. 69)

En este poema el humor surge por la “inadecuación” del nombre con que Gloria se dirige a Dios (“Poderoso quien seas”) y por el exceso de atributos con que se refiere a Jesucristo “tu Hijo Jesús Hermano Nuestro”; también, por la simplificación léxica que supone “Hágase lo que Tú quieras” frente al “Hágase tu voluntad” del Padrenuestro al que remite; por la exclamación final “Ojalá”, tan poco propia de una oración; y fundamentalmente, el humor se debe a la repetición de la estructura gramatical de “lo que Tú quieras”, pero dando un sentido totalmente opuesto a la frase, mediante la sustitución del “Tú” por el “yo” (“lo que Tú quieras” por “lo que yo quiero”). El “amén” final también produce humor, al dar carácter formal a esta tan poco ortodoxa plegaria.

Pero no sólo Gloria se dirige a Dios. Dios recibe súplicas de muchos humanos, y por los más diversos motivos. En el siguiente poema, Gloria destaca este hecho, y nos hace sonreír con la imagen “reificadora” de un San Pedro-balón; imagen motivada por el contexto común “de portería en portería”, que también nos hace sonreír por la doble significación de “portería” (“portería”: de inmueble, lugar de control de entradas y salidas, en relación con la tradición cristiana que hace a San Pedro poseedor de las llaves del Reino de los Cielos; *versus* “portería”: de campo de fútbol, marco rectangular por el que tiene que entrar el balón para marcar tantos):

ALGUNOS...

Algunos dejan de amar
-o les dejan de amar- y van a Dios.
Otros van a Dios
cuando encuentran amor.
...Y no sabe qué hacer
el pobre señor.
San Pedro
de portería en portería
como un balón.

(*Poeta de guardia, O.I.,* pág. 224)

Pero en este poema, el humor está no sólo en la *reificación* de San Pedro-balón, a quien nos imaginamos recorriendo de lado a lado un cielo-campo de fútbol, sino también en la “humanización” de Dios, a quien en los versos anteriores Gloria nos muestra como un “pobre señor”, superado por las “circunstancias” de tantas y tan diversas peticiones. También interviene en el humor de este poema el juego de palabras creado por el contraste, en “algunos”, del doble papel de agente (“dejan de amar”) y de objeto (“o les dejan de amar”), y el contraste entre “algunos” y “otros”, que realizan acciones antitéticas: (“dejan de amar” frente a “encuentran el amor”).

La “humanización” de Dios es un recurso poético de Gloria Fuertes, presente en muchos de sus poemas. El dar a Dios atributos y defectos humanos es una manera de mostrar su accesibilidad y su proximidad al hombre. En los siguientes versos vemos la humanidad de un Dios que se mueve para admirar la belleza de un recién nacido:

“Una madre ha parido un nuevo niño
Dios se ha puesto en pie para mirarle “
(*Todo asusta, O.I. Todo asusta,* pág. 128)

En otros poemas se muestra un Dios triste, decepcionado porque el mundo ha dejado de creer en Él. Como creador, se siente responsable de ello:

AHORA HABLA DIOS

Ya no...

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

(*Cómo atar los bigotes del tigre*, O.I. pág. 253)

En este poema el lector esboza una sonrisa, ya desde los primeros versos, al encontrarse con un Dios vulnerable –como si de un hombre cualquiera se tratara- que expresa la necesidad de ser amado, o más bien, de que el hombre le ame. En concreto, los rasgos de humor se encuentran en la identificación, por paralelismo, entre “mis fallos” y “tus hermanos”, en los coloquialismos “ me salieron mal” y “ –a veces pasa-“, en los dialogismos, como “¿Qué te habré hecho yo que tan mal te sentó?”, y especialmente en la imagen que se crea al referirse “Dios” a la piel del recién nacido como un “traje elástico, suave y apenas rosa”, que contrasta con el traje “de luto” actual del hombre.

También en los siguientes versos, Dios tiene necesita del hombre, concretamente de un “fontanero” que, además de arreglarle todo aquello que no funciona en el “Cielo”, le escucha:

“Uno es tan poca cosa,
la vida está tan mala,
y este Cielo tan viejo
/.../
Perdóneme mi párrafo...
...Es que...
Usted me inspira confianza, Señor Fontanero.”
(*Poeta de guardia*, O.I. pág. 235)

En estos versos, como en el anterior poema, la sonrisa surge ante la presencia de un “Dios – hombre” vulnerable (“uno es tan poca cosa / la vida está tan mala / y este Cielo tan viejo”), y culmina cuando Dios se humilla (“Perdóneme /.../ Es que .../ Usted me inspira confianza”) ante un magnificado “Señor Fontanero.”

También en el siguiente caso, Gloria Fuertes nos presenta a un Dios con posibles problemas de soledad, un Dios que necesita al hombre; aunque en el poema lo que queda patente es lo contrario: su fe y la suerte que piensa que tiene el hombre que cree en Dios:

¿QUÉ SERÍA DE DIOS SIN NOSOTROS?

Lo más triste de Dios
es que no puede creer en Dios.
Ni ponerse el sombrero nuevo
para ir a misa como tú y como yo.
Tampoco puede dar gracias al Señor,
ni hacer novillos
ni tirar una piedra a un farol.
¿Qué sería sin nosotros de Dios?
(*Poeta de guardia, O.I. pág. 225*)

En este poema, el humor se produce porque Gloria nos presenta varias frases como paradojas, cuando en realidad son obviedades: Dios “no puede creer en Dios”, ni “dar gracias al Señor”. Además, junto a estas aseveraciones retóricas pero de carácter trascendente, por estar relacionadas con la fe, Gloria enumera, poniéndolas al mismo nivel conceptual, acciones triviales (Dios no puede “ponerse sombrero nuevo para ir a misa”, “hacer novillos” o “tirar una piedra a un farol”), lo cual también produce humor. Finalmente, la frase “¿Qué sería sin nosotros de Dios?” subvierte el orden agente–objeto de la frase de tradición cristiana “¿Qué sería de nosotros sin Dios?”, invirtiendo simplemente el orden de las preposiciones *de / sin* , lo cual provoca que una frase remita a la otra y aumente el humor hasta ahora comedido del poema.

Pero a pesar de que en varios poema Gloria nos muestre a un Dios vulnerable y necesitado del hombre, en otros nos presenta de Él un lado cruel:

EL DRAMATURGO

/.../
nos pone de patitas en el drama,
nos engatusa con ser protagonistas
de escenas que no nos van ni nos vienen al pelo,
y el Geniecillo del Bosque,
el Autor,
el Destinillo o lo Que Sea,
me da a mí que se ríe y se hace célebre
mientras nosotros tenemos que llorar.”
(*Poeta de guardia, O.I. pág. 208*)

En este poema vemos a un Dios devaluado, reducido a diminutivos como “Geniecillo del Bosque”, “Destinillo” o “lo Que Sea”, lo cual nos hace sonreír. Pero aún en el papel de “Autor” o “Dramaturgo”, de importante tradición literaria, Gloria nos sorprende y genera humor con su temor de que él “se ríe y se hace célebre”, y por atribuirle la consecución de una cualidad superficial, banal e innecesaria a la divinidad: la celebridad. Por otra parte, el vocabulario (“engatusa”) y las expresiones coloquiales “me da a mi que”, “no nos van ni nos vienen al pelo” o “de patitas en el drama” (*desviación secundaria* que remite a “de patitas en la calle”) aportan también al texto su nota de humor.

Y finalmente, este Dios humanizado es también objeto de festejos terrenales, en los que participa y se divierte. Gloria bromea y lo presenta tan contento, “subiéndose a la parra” y prefiriendo “una buena guajira” a que le tocan la lira, en la fiesta que le organizan los que van “a Dios rogando y con la flor dando”:

ZAMBRA CELESTIAL

A Dios rogando
y con la flor dando.

/.../

Dios se ponía contento;
le cantaban con guitarra
y se subía a la parra,
le cantaban “Gloria Gloria”
y dijo: -Menos historia-,
venga una buena guajira
y menos tocar la lira.

Por tocar el violón
el beato Simenón
fue echado de la función;
mientras ángeles mayores
escanciaban los licores.

Siete vírgenes solteras
salieron por peteneras.

Sin hacer a nadie mal,
qué jolgorio celestial.
Cuánto cante y cuánta sal
y de vino un manantial.
Todo esto sucedió,
a los piez der Zeñó Dio.

(*Poeta de guardia, O.I. pág. 227*)

En suma, el humor del poema está la inverosimilitud de este Dios tan terrenal, al que aplica el tópico del gusto por “el vino y las mujeres”, presentado con el habitual vocabulario y expresiones coloquiales y con ortografía fonética “ceceante” andaluza en el último verso del poema.

2.4.-Los santos.

Si el protagonismo de Dios en la poesía de Gloria Fuertes se debe a su fe; la presencia de santos, ángeles, demonios, ermitas e iglesias tiene que ver con el escenario y con el culto relacionados con esa fe.

En cuanto a los santos, Gloria tiene en su agenda tanto a espíritus cultivados como a populares. Entre éstos, el patrono de Madrid, San Isidro Labrador, es el objeto de alguna de sus plegarias:

15 DE MAYO

San Isidro, estoy cansada,
yo te dejo mi herramienta.

Tú, que nunca fatigado estuviste,
-ni en tormenta-,
tú que todo lo rezabas
 lo labrabas,
 lo sembrabas

/.../

Toma, planta mi bolígrafo,
a ver qué coño nos sale.

San Isidro, estoy cansada.
(*Sola en la sala*, O.I. pág. 338)

En este poema, de tono inicial serio y respetuoso, Gloria cambia en un momento determinado de registro y suplica al santo con exasperación: "Toma, planta mi bolígrafo / a ver qué coño nos sale". Es el cambio de tono en el discurso lo que provoca el humor; cambio de tono marcado por la expresividad del taco empleado ("coño") y por la metáfora "planta", que nos proporciona la imagen sorprendente de un bolígrafo clavado en tierra.

En los siguientes versos, también referidos a San Isidro, el humor surge de la comparación que realiza Gloria entre el santo y ella misma; comparación de la que -según la poeta- sale vencedor el santo, y que se refiere no a una virtud, sino a un defecto:

"San Isidro Labrador
era un santo medieval,
mucho más vago que yo."
(*Poeta de Guardia*, O.I., pág. 198)

Otro santo por el que Gloria muestra predilección es San Francisco. En el siguiente poema describe una situación en la que el santo está presente. La nota de humor la dan los diferentes recursos con los que la poeta explica la admiración que los animales sienten por su protector:

SAN FRANCISCO

/.../

Con los animales habla san Francisco
y el hermano lobo se traga el mordisco.

/.../

Se va el Santo delgadito con su nube de mosquitos
le guardan las espaldas los mendigos
y los peces se ahogan por salir a despedirlo”

(*Aconsejo beber hilo, O.I. pág. 110*)

En estos versos aparecen mosquitos, peces y un lobo. Del lobo dice Gloria que “se traga un mordisco”, lo cual produce humor porque se establece una relación acción-objeto entre dos elementos semánticamente incompatibles - ya que se refieren a acciones contiguas en el tiempo y en el espacio, pero que nunca se pueden dar simultáneamente -; desviación en todo caso similar e interpretable como la locución “tragarse las palabras”, de la que también puede constituir una desviación secundaria.

En cuanto a los peces “que se ahogan por salir a despedirlo” (al santo), la sonrisa se produce porque esta frase se presenta como una falsa paradoja, cuando en realidad el lector se encuentra simplemente ante un uso poco frecuente de la palabra “ahogar”(faltar el oxígeno no en el agua, sino en el aire).

Por otra parte, la “nube de mosquitos” que acompaña al santo produce humor como realidad denotada, por la incomodidad e inoportunidad de tenerla nadie como compañía.

En otros poemas, Gloria se refiere a Santa Teresa de Jesús. En el siguiente, el humor se encuentra ya en el título, puesto que presenta un diálogo entre “partes” corporales, no entre seres: el diálogo se da entre un “corazón” (el de Jesús) y una “manita” (la de santa Teresa):

DIÁLOGO DEL CORAZÓN DE JESÚS CON LA MANITA DE SANTA TERESA

Santa Teresa.- Divino Corazón,
yo escribí con esta mano que te habla
páginas ardientes a tu amor

/.../

(Yo las pasé “moradas”
escribiendo Las Moradas).

Sagrado Corazón.- ¡Oh dedos privilegiados,
mujer fundadora y sabia

/.../

Cúrame esta angustia tanta,
no sufra la humanidad,
que tú eres mano de Santa”

(*Mujer de verso en pecho*, pág. 65)

En este poema, además del título, también producen humor otros elementos. Tenemos en primer lugar los vocativos, que magnifican las “partes” en diálogo (“Divino corazón” y “¡Oh dedos privilegiados!”); y en el segundo verso, la frase “yo escribí con esta mano que te habla”, en la cual es lo insólito de la realidad denotada lo que produce la sonrisa. En “mano de Santa” volvemos a encontrar otro rasgo de humor en la *dilogía* que se produce; ya que por una parte esta expresión tiene un significado literal (la mano que habla), y por otra es una locución, que significa el gran poder curativo con el que el “corazón de Jesús” desea aliviar el sufrimiento de la humanidad. La *antanclasis* que se da entre “las pasé *moradas*” (locución) y Las *Moradas* (obra mística) también tiene carácter humorístico.

Juan de la Cruz es otro de los santos de devoción de Gloria Fuertes. En el siguiente poema–carta le refiere el problema de tener un amor no correspondido:

SAN JUAN DE LA CRUZ

Querido Juanito:

No,

si poseer poseo

el entendimiento del amor;

lo que no alcanzo

ni con amor ni con oración ni con bondad ni con poesía

es ser por el amado correspondida.

(*Poeta de guardia, O.I.* pág. 220)

El humor del poema está en el tono de igual a igual, en la familiaridad con la que Gloria se dirige al santo (“querido Juanito: /No, si poseer poseo /...”); así como en la enumeración de los variados y heterogéneos recursos con los que la poeta pretende, sin conseguirlo, que “el amado” también la ame.

Todo el santoral puede estar en la mente y en la obra de Gloria a la hora de pedir el amor o la urgente presencia del ser amado. Es lo que sucede en el siguiente poema, todo él en tono de broma:

ORACIÓN PARA CUANDO SE DESEA MUCHO UNA COSA

...Mañana, mañana,

-¡por algo se escribe con eñe de coño!-

-Piensa que la esperanza es un engaña bobos-.

Anda, Santa Paulina

danos lo bueno de mañana

-que hay muerte repentina-
Anda, San Filemón,
que aparezca quien quiero
en el balcón.
Anda San Florilipo
sírvenos de mañana
un anticipo.
Santos santorum santorín,
todo lo de mañana ahora y aquí.
(*Poeta de guardia, O.I. pág. 234*)

El humor de este poema está en el tono de juego y de confianza, así como de urgencia, con el que Gloria se dirige a diversos santos: “Anda, Santa Paulina”. “Anda, San Filemón”... Por otra parte los santos elegidos tienen un “sonoro” nombre (Filemón, Florilipo) que Gloria destaca con obvias rimas consonantes. El vocabulario elegido (“coño”, engaña-bobos) y la paronomasia (polípote) “santos santorum santorín “ acaban de hacer patente el carácter lúdico de estos versos, en los que Gloria pide lo bueno de mañana ahora y aquí.

2.5.-La muerte.

La muerte es un tema importante en el mundo de Gloria Fuertes; un tema que enfoca desde dos perspectivas distintas y materializa en dos personajes contrapuestos: la muerte y los muertos.

La muerte como personaje es a veces despreciable. En el siguiente poema, tras dedicarle una retahíla de improperios, Gloria la increpa con el peor insulto posible: “¡muerta!”:

A LA MUERTE

Muerte:
Idioma inédito,
absurdo, intraducible,
palo en la cresta
diplodocus, graja,
quitameriendas,
turmis,
chupa sangre
/.../
Amiga de lo ajeno,
¡lame tumbas!
loquita filahuésica incansable
apañada trapera delincuente,
viciosa tejepena,
/.../
¡Muerta!

(Ni tiro, ni veneno, ni navaja, O.I pág. 143)

Aquí el humor nace de la antítesis que se crea al personificar o “animar” el concepto “muerte”, para privarle después de este don con el insulto de “muerta”; a la vez que se realiza la sorprendente identificación de una causa “muerte” con su efecto “muerta”.

También hay humor en todos los vocativos con los que Gloria se refiere a la muerte, entre los que utiliza nombres de animales (“graja”, “diplodocus”), objetos (turmis) neologismos creados por composición (“quitameriendas”, “tejepena”, “¡lame tumbas!”, “filahuésica”), locuciones y vocabulario coloquial (“amiga de lo ajeno”, “apañada trapera”).

Pero no siempre la muerte es tratada tan duramente. En el siguiente poema Gloria la compara con una enfermedad (la varicela), y es el absurdo de la motivación de la imagen (“sólo te da una vez / y te inmuniza para otras muertes”) lo que genera el humor:

ACHAQUE INCURABLE

La muerte,
como la varicela, es una enfermedad
que sólo te da una vez,
y te inmuniza para otras muertes.

(*Historia de Gloria*, pág. 372)

En el siguiente poema es la vida lo que Gloria identifica con una enfermedad (con un “sarpullido”), y es esta metáfora y su desarrollo alegórico “el día que mejoremos ya del todo y nos curemos” lo que produce humor; puesto que es una paradoja identificar la vida con una enfermedad, y la muerte con “mejorar” y “curarse”. También es humorística la metáfora “guardapolvo de madera” con que se refiere al ataúd:

EL GUARDAPOLVO DE MADERA

El día que mejoremos ya del todo,
y nos curemos del sarpullido de la vida,
cuando nos pongan el guardapolvo de madera,
si pudiéramos gritar yo gritaría:
¡Que me duela, Dios mío, que me duela,
lo que sola en la sala me dolía.

(*Historia de Gloria*, pág. 318)

En los siguientes versos, la muerte se relaciona con una sensación de bienestar. El humor surge por la manera cómo el moribundo llama a la mujer que le llora (con la expresión coloquial “esta tonta de mujer”); y por lo que dice de ella, que responde a un tópico: “nunca tuvo idea de los acontecimientos”, aún cuando el “acontecimiento” de que se trata es la muerte:

“Por este bienestar y esta armonía
que me sube del pie a la garganta,
sé que muero
y esta tonta de mujer anda llorando,
nunca tuvo idea de los acontecimientos.”

(*Poemas del suburbio*, O.I. pág. 64)

La muerte puede sentirse como algo positivo si es el final de una vida desgraciada, o si se considera la existencia como la preparación para una vida mejor; pero en sí no es deseable. Como Gloria dice en el siguiente poema, el problema está muchas veces en no haber sabido vivir:

EMPEZAMOS A SABER VIVIR

Empezamos a saber vivir
un poco antes de morir.
(¡Qué putada!)

(*Historia de Gloria*, pág. 68)

En este poema el humor está en lo absurdo o ilógico de la realidad denotada por los versos, sobre todo porque que en ocasiones corresponde con la realidad objetiva. La paradoja de la expresión, constituida con verbos antitéticos, y la expresión coloquial “Qué putada” contribuyen también a la generación de humor de estos versos.

Vivir es tan difícil que hay quien opta por quitarse la vida. Gloria teoriza sobre ello en un poema que hace sonreír por las realidades antitéticas que presenta (“o grandes dosis de inteligencia” /”o nada de inteligencia”) y sobre todo por introducir, en un discurso en que se habla de distribución de la inteligencia, un vocabulario relacionado con la distribución de la riqueza:

“Para seguir viviendo,
o grandes dosis de inteligencia,
o nada de inteligencia.
Sólo se suicida la clase media”
(*Poeta de Guardia, O.I.*, pág. 196)

En el siguiente poema, no sólo se puede decidir sobre la muerte, sino que hasta se puede ser reincidente:

AUNQUE ESTOY ENTRENADA
Aunque estoy entrenada
y siempre resucito
he decidido no morirme
nunca más.
(*Historia de Gloria*, pág. 91)

El humor de estos versos reside en la inverosimilitud de la realidad denotada por el poema, que presenta la resurrección como si de un deporte se tratara, y la muerte como una actividad que se puede repetir a voluntad. Tanto la muerte como la resurrección quedan aquí “devaluadas” al interpretarse respectivamente como sufrimiento y recuperación.

También en el siguiente poema se “desvirtúa” el hecho de morir, que se realiza poco a poco, porque “vivir es irse yendo”:

RECORDAR ES MORIR
“Recordar es morir”, dijo Vicente “el Aleixandre”,
y aunque no recuerdes,
simplemente el hecho
de vivir es irse yendo.
A cada momento,
tienes una hora más y una hora menos
-una desilusión más y un diente menos-.
Y tú, pajarito dominguero,

una arruga más
y una pluma menos.
(*Historia de Gloria*, pág. 70)

Aquí el humor se genera por la trivialidad de los detalles de la realidad referencial que Gloria destaca para ejemplificar su observación del hecho de la “muerte cotidiana”: “un diente menos” / Y tú, pajarito dominguero, / una arruga más / y una pluma menos”. También intervienen en el humor las paradojas expresadas (“una hora más y una hora menos”) y la repetición del recurso de los adjetivos antitéticos (más / menos) en los detalles de la realidad señalados.

Como máxima “desdramatización” de la muerte, Gloria la identifica en el siguiente poema con una rutinaria excursión que, como tal, puede prepararse. Lo realiza mediante una metáfora de desarrollo no alegórico, es decir simbólica, en la que el humor se desprende al descubrir el lector, tras la lectura de los pormenores de los preparativos de una excursión (bocadillo, termo, botas), que la excursión es un viaje dentro de “cuatro tablas de pino”:

LA EXCURSIÓN

Habrá que madrugar, eso sí.
Sin saber
 a qué hora
 poner
 el despertador.
Preparar la tartera, el bocadillo,
las botas, o el termo de café;
y abrigarse,
 hará frío,
-cuatro tablas de pino no calientan-
/.../

(*Cómo atar los bigotes del tigre*, O.I. pág. 255)

Gloria cree realmente que la vida es un viaje al “más allá”. En el siguiente poema, describe ese “más allá” tal como piensa que debiera ser el “aquí y ahora”:

LO DESCONOCIDO ATRAE TAMBIÉN A LOS COBARDES

/.../
Existe en la comarca la justicia
existen hombres puros en el techo.
Nadie tiene dolor, el aire es limpio
puedes sentarte al lado de un labriego.

Pero esto que yo digo debe estar,
detrás del cementerio.

Todo asusta, O.I. pág.130)

En este poema Gloria describe un “idílico” lugar, que los conocimientos del lector le impiden ubicar en ningún rincón el planeta, por lo que sólo lo ve posible en la mente de la poeta. Pero en los últimos versos, el lector conoce que según Gloria ese lugar debe estar “detrás del cementerio”, lo cual interpreta como “más allá de la muerte” y descubre entonces que el poema constituye un símbolo disémico, y que ese lugar imaginario puede estar en “el cielo”.

El humor reside en el contraste entre las connotaciones negativas de la metáfora de desarrollo alegórico utilizada para ubicar ese paraíso idílico (“detrás del cementerio”) - y la belleza del lugar descrito, lleno de palabras con connotaciones positivas (limpio, puro, justicia...). En efecto, la palabra “detrás” no tiene connotaciones estéticas positivas (se pone “detrás” aquello que no se quiere que se vea), y cementerio (lugar de depósito de cadáveres) *tampoco las tiene*.

En otros poemas los personajes protagonistas son los muertos, que con frecuencia son tratados con ternura:

ANTE UN MUERTO EN SU CAMA

“/.../
-Intento consolarte-
Si valiera decirte que te has muerto sobre tu cama limpia,
que tu alcoba la estaban rodeando los amigos
/.../
Ya han venido los de la Funeraria,
estás sobre una alfombra y tienes cuatro cirios,
un crucifijo blanco y un coro de vecinas;
que no te falta nada
y estás muy bien peinado.

(Poeta de guardia, O.I. pág. 218)

En este poema, la ingenuidad de la persona que intenta “consolar” al muerto es lo que provoca la sonrisa. La mezcla de detalles insignificantes (tienes cuatro cirios) con otros importantes (tu alcoba la estaban rodeando los amigos) y especialmente la última observación, en que contrasta la gravedad del hecho de la muerte con la frivolidad del “y estás muy bien peinado”, producen humor.

A este muerto, al que Gloria habla como si no lo estuviera, le atribuye también -o al menos espera de él- cualidades de “vivo”. Lo mismo sucede en varios otros poemas, que son en realidad bromas sobre los muertos:

PIRÁMIDE

Este muerto está malo,
algo le pasa,
no come,

las manzanas de anoche están intactas.
(*Cómo atar los bigotes del tigre, O.I. pág. 280*)

En este poema, el humor nace, no sólo de la identificación de un muerto con un vivo (“está malo”, “no come”), sino también porque se espera de él las mismas rutinas y acciones de los vivos, tal como se expresa en ejemplo de la última observación (“no come, / las manzanas de anoche están intactas”)

En los siguientes versos se dan las mismas circunstancias de humor: Gloria se pregunta si bajo tierra, en la nueva vida después de muertos, sucederán las mismas cosas que “sobre la tierra”. Al descender al detalle de situaciones que obviamente resultan incompatibles con la muerte, se produce humor:

“si estamos hechos para sobre la tierra
¿cómo podremos vivir debajo?
¿Será empezar de nuevo,
un nuevo idioma,
nuevos pasos,
y nuevas denticiones?
¿Se morirán también los muertos?
¿Habrá mortandad infantil?
(*Poeta de guardia, O.I. pág.176*)

Entre los sentimientos que Gloria supone a los muertos está la aceptación de su condición de tales:

“ Y no les gusta nada que les tengamos pena;
los muertos tienen suerte
están mucho más cerca del señor.”
(*Aconsejo beber hilo, O.I. pág. 99*)

En estos versos, nos hace también sonreír este coloquial “no les gusta que les tengamos pena” que les atribuye, y que contradice la realidad, puesto que el dolor es el sentimiento más importante que se produce ante la pérdida de un ser querido, tanto por él como por los que le sobreviven. También “los muertos tienen suerte” produce humor, por la ya comentada atribución de sentimientos humanos a un cadáver.

En el siguiente poema, que roza el humor negro, la atribución de virtudes (el perdón) de ser vivo a un muerto no la realiza la poeta sino un presunto asesino:

TE MATAN
“Te matan y después

piden perdón al cadáver”
(*Historia de Gloria*, pág. 102)

En los siguientes versos el humor negro es más patente. Se manifiesta en la ligereza y frialdad con que Gloria se refiere a las larvas y a los gusanos que habitan los cadáveres:

NADA DE SUICIDARSE

...Por ahora,
que pasen hambre los gusanos destinados,
previstos ya para el manjar de nuestro palmo palmito;
/.../
¡Que las larvas esperen por ahora!”
(*Cómo atar los bigotes del tigre*, O.I. pág. 250)

En el siguiente poema hay también una visión cruel, aunque humorística, de “los muertos”:

ES MÁS CÓMODO ESTAR MUERTO

Es más cómodo estar muerto
pero mucho más expuesto;

los canales que tenemos
se nos llenan de hormigueros.

Se nos casan tan contentos
los amores que tenemos,

se reparten nuestros ternos
los amigos que tenemos...

Nos olvidan;
-si te he visto no me acuerdo-,

y además
¿y si es verdad
lo de Don Pedro Botero?

Es más cómodo estar muerto
pero mucho más expuesto.
(*Poeta de Guardia*, O.I. pág. 172)

De nuevo en este poema, en los versos que lo inician y que lo completan, el humor surge por la adjudicación a los muertos-cadáveres de atributos humanos: “Es más *cómodo* estar muerto / pero mucho más *expuesto*”.

Por otra parte, encontramos también factores de humor en la descripción de los heterogéneos “riesgos” que corren los muertos, expresados de manera que queda atenuada su dureza. Así, se produce humor cuando llama “canales” a los conductos fisiológicos, que se “llenan de hormigueros”

(para referirse a la putrefacción del cadáver), y cuando emplea la frase hecha “si te he visto no me acuerdo” para referirse al olvido de amantes y amigos. La alusión al infierno, refiriéndose al cuento de las calderas de Pedro Botero, es también humorística.

La muerte iguala a todos y Gloria ironiza sobre ello. En el siguiente poema, “intenta” animar a una persona pobre, diciéndole que cuando esté muerta podrá “disfrutar” de lo que no ha tenido en vida: una parcela (un palmo de tierra en el cementerio) y flores (las que las familias llevarán a los otros muertos):

TU PARCELA TENDRÁS

/.../

Cuando llegue el día
el de mayor sosiego,

/.../

No te acongojes, hombre,

/.../

para entonces ,
siempre habrá un árbol
que nos ofrezca amable cuatro tablas;
por pobre que seas, que hayas sido,
al final se te dará el palmo de tierra
para que puedas tranquilo deshacerte.
Tu parcela tendrás
y podrás disponer de aquellas flores,
que a otros muertos les lleve su familia.”
(*Todo asusta, O.I.* pág. 130)

Aparte de las notas de humor aportadas por el vocabulario coloquial (“no te acongojes”, “palmo de tierra”, “parcela”), destaca en este poema la ironía de la poeta, que finge creer que las razones que aporta son motivo de consuelo para el pobre.

Son diversos los motivos por los que Gloria bromea sobre los muertos. En el siguiente poema nos hace sonreír por la observación que realiza sobre la icineración:

ICINERACIÓN

Entregas a un hombre de cien kilos
y te entregan cien gramos de ceniza
en un plumier.

(*Historia de Gloria*, pág.164)

En estos versos el humor surge del contraste entre los 100 kg. del cadáver y los 100g de la ceniza. También interviene en la producción de humor el polípote “*entregas*”/“*te entregan*”, que comporta un intercambio de papeles

agente-objeto indirecto, así como la utilización del objeto escolar “plumier” en lugar de “urna”, lo cual resta dignidad a las cenizas que contiene.

Y en el siguiente poema, la broma parte de la dilogía “jota”: palabra que inicialmente se refiere a la letra del alfabeto, para después significar la danza tradicional aragonesa:

QUERIDO GORGE

Querido “Gorge”:

Pongo tu nombre con “g”
porque la jota es alegre
y se me ha muerto mi madre.

(Mujer de verso en pecho, pág. 90)

El humor surge prácticamente en la última línea del poema, “y se me ha muerto mi madre”, que connota tristeza, al contraponerla a la alegría de la “jota”. Es ahora cuando se entiende que “jota” se refiere a un baile, identificado “absurdamente” por Gloria con una letra con la que coincide en el nombre. También produce humor el nombre “Gorge” con dos ges, porque nos recuerda una falta de ortografía infantil.

Gloria Fuertes se refiere pocas veces a la muerte en primera persona. En el siguiente poema explica que durante la guerra civil española la tuvo muy cerca:

AUTOBÍO

...También nací a primeros del treinta y ocho.
Algunas tardes me acercaba al frente de Usera,
donde mi hermano salía de la trinchera
para darme medio chusco
para mi padre que vivía conmigo.

Yo entonces me peinaba hacia atrás
y pasó una bala que me hizo raya en medio,
del susto me caí de culo
y con aquel humor que aún tenía
pregunté a mi hermano: ¿Me he muerto?

(Mujer de verso en pecho, pág. 167)

La gracia del poema está obviamente en la ingenua pregunta de la niña Gloria ¿Me he muerto? También contribuyen al humor aspectos de la realidad denotada: el inverosímil “pasó una bala que me hizo raya en medio” o el cómico en sí mismo “del susto me caí de culo”.

En otro poema, Gloria da instrucciones sobre la música que se ha de interpretar durante su funeral.

DESPUÉS DE TODO

Después de todo,

y a su debido tiempo.
Que me toquen
la Pavana
-para una infanta difunta-
o el "Gloria"
de Umberto Tozzi
(*Historia de Gloria*, pág. 254)

En este poema, el humor está en las relaciones intertextuales que realizan las *desviaciones secundarias* implícitas en los nombres de las piezas musicales. "Gloria" alude obviamente a su nombre, y "la Pavana –para una infanta difunta–"

2.6.-Seres fantásticos y animales.

El mundo de Gloria esta lleno de seres fantásticos, que no por serlo dejan de tener alguna significación en su vida. Entre ellos, los fantasmas ocupan un lugar especial; porque representan sus preocupaciones más profundas, porque le “esconden la paz”:

SOCIEDAD DE AMIGOS Y PROTECTORES

Sociedad de Amigos y Protectores
de Espectros, Fantasmas y Trasgos.

Muy señores suyos:
Tengo el disgusto de comunicarles
que tengo en casa y a su disposición
un fantasma pequeño
de unos dos muertos de edad,
que habla polaco y dice ser el espíritu del Gengis Kan.

Viste sábana blanca de pesca
con matrícula de Uranio
y lleva un siete en el dobladillo
que me da miedo zurcírsele
porque no se está quieto.

Aparece al atardecer,
o de mañana si el día está nublado
y por las noches cabalga por mis hombros
o se mete en mi cabeza a machacar nueces.
Con mi perro se lleva a matar
y a mi me está destrozando los nervios.
Dice que no se va porque no le da la gana.

Todos los días hace que se me vaya la leche,
me esconde el cepillo la paz y las tijeras;
si alguna vez tengo la suerte
de conciliar el sueño,
ulula desgañitándose por el desván.
Ruego a ustedes manden lo que tengan que mandar,
y se lleven de mi honesto pisito
a dicho ente,
antes de que le coja cariño.

(*Ni tiro, ni veneno ni navaja, O.I. pág. 145*)

En este largo poema, que se lee sin dejar la sonrisa, hay diversos elementos de humor. Por una parte es humorístico el objeto de la supuesta Sociedad de Amigos y Protectores de Espectros, Fantasmas y Trasgos, puesto que se trata de seres que no tienen existencia “legal” ni “científica”. También hay humor en la forma como Gloria se dirige a dicha Sociedad, porque transgrede las fórmulas estandarizadas que utiliza: “Muy señores *suyos*” (en lugar de “Muy señores *míos*”), “Tengo el *disgusto* de comunicarles” (en lugar de “Tengo el *gusto* de comunicarles”); o

utiliza una expresión demasiado informal: “manden lo que tengan de mandar”.

Por otra parte, hay humor en los detalles que la escritora aporta para describir a su “fantasma”: por la inverosimilitud del dato (“de dos muertos de edad”, “habla polaco”, “dice ser el espíritu del Gengis Kan”, “con matrícula de Uranio”, “cabalga por mis hombros / o se mete en mi cabeza a machacar nueces”); por la insignificancia del dato (“tiene un siete en el dobladillo / que me da miedo zurcírsele / porque no se está quieto”); por las expresiones coloquiales que utiliza (“con mi perro se lleva a matar”, “me está destrozando los nervios”, “no se va porque no le da la gana”, “desgañitándose”, “hace que se me vaya la leche”); o por la mezcla de elementos heterogéneos que realiza (“me esconde el *cepillo* la paz y las *tijeras*”, “se lleve de mi honesto *pisito* / a dicho *ente*”). Finalmente, Gloria nos sorprende porque, a pesar de todo, le está cogiendo cariño.

En el siguiente poema, también referido a un fantasma, la sonrisa del lector la provocan las travesuras del “ente”, y la mezcla de actividades “humanizadas” con las propias de un ser extraordinario:

DE PROFESIÓN FANTASMA

/.../

Nunca se estaba quieto,
oscilaba su luz tan pronto debajo de la puerta
como en el techo, como en el pasillo;
se sentaba en todas las sillas de mi casa
y leía mi correspondencia,
salíamos a pisar hojas las tardes de otoño
luego le invitaba a cenar y en un descuido se bebía mi sueño,
entendía de arte y he de confesaros,
que muchos de mis cuadros los hemos pintado entre los dos.”

(*Poeta de guardia*, pág. 214)

Ángeles y demonios coexisten en su repertorio de personajes. En el siguiente poema, Gloria tiene un “diablito de la guarda”. El humor está en la relación intertextual que este “nombre” establece con “ángel de la guarda” -del que es antítesis-, así como entre algunos versos de este poema con la oración dirigida al ángel tutelar:

DIABLITO DE MI GUARDA

Inquieta compañía,
líbrame del mal
de noche y día.

Tú puedes.

No digo que te vayas
digo que te quedes.

Diablito de mi guarda,

te comprendo y te comprendería
(en el fondo quieres ser
mi ángel de la guarda
y por eso le envidias)
/.../
Diablito de mi guarda
estar solo
es tu infierno...
Si vienes a visitarme,
te peinaré los cuernos.
(*Mujer de verso en pecho*, pág. 33)

También producen humor lo insólito del aprecio que Gloria siente por este “ente”, supuestamente negativo, y algunas de las cosas que le dice, por lo inverosímil de lo que denotan: ”(en el fondo quieres ser/ mi ángel de al guarda/ y por eso le envidias)”, “te peinaré los cuernos”).

En el siguiente poema, son ángeles los que intervienen, dos ángeles que “izan la luna”. Tras la belleza del primer verso se produce el humor, al “degradar” Gloria la luna al nivel de algo de tan poco valor estético o poético como “la bandera de un partido”:

“Dos ángeles izan al fin la luna
cual si fuera la bandera de un partido”
(*Antología y poemas de suburbio, O.I.* pág. 62)

En cuanto a los poemas referidos a animales, son muchos, y la mayoría, de tipo humorístico. En algunos de ellos, destaca la importancia de que puedan vivir en su entorno natural, y lo negativamente que les afecta la civilización o el ser utilizados por los hombres con fines impropios. Eso es lo que se expresa en el siguiente poema:

DE MI DIARIO
La naturaleza es toda arte.
Es bello ver a un elefante
en la selva haciendo el elefante
y no bailando un vals con un tu-tú de organdí en el circo.
(*Mujer de verso en pecho*, pág. 35)

En estos versos, el humor lo genera en primer lugar la expresión “haciendo el elefante”, puesto que entran en conflicto lo que la escritora finge querer que se represente mentalmente el lector (un elefante en estado natural) con la significación de la locución “hacer el...(elefante)” - que es lo que literalmente dice- y que significa “comportarse realizando algún exceso”, o imitando al animal; lo cual, por otra parte, no parece que tenga que ser muy “bello” de “ver”. También produce humor la expresión “bailando un vals con un tu-tú de organdí en el circo”, porque

es cómica la realidad que denota, ya que en ella contrasta la ligereza de bailar un vals con un tu-tú, con la pesadez y corpulencia de un elefante.

En los siguientes versos, se compara ella misma con esos animales de circo, sean morsas o elefantes, porque siente que, como ellos, sufre una cruel humillación. El humor surge de la propia identificación; sobre todo porque se ridiculiza físicamente destacando su corpulencia:

“Todos los elefantes del circo
padecemos del corazón,
debido al miedo al trabajo,
a la vergüenza de haber llegado a ser mansos domesticados
al ridículo de poner nuestras toneladas en pie
para bailar un vals de Strauss-.

Todas las morsas del circo
padecemos también del corazón,
/.../”

(*Sola en la sala, O.I.*, pág. 360)

En el siguiente poema, Gloria compara lo que siente un pájaro enjaulado con la vida de un pájaro libre:

ESTABA EL PAJARITO

Estaba un pajarito que al piar
se le notaba cierto malestar,
Estaba prisionero en el balcón
pidiendo a gritos la revolución.
Y otro pájaro estaba en el pajar
picoteando piñones y además,
tenía aire libre y por doquier
niñas con migas de pan en el corsé.
El pájaro feliz picoteó
y se fue a otro lugar con la canción.

(*Aconsejo beber hilo, O.I.*, pág. 104)

En este poema el humor reside en la broma de ver un pajarito –que en sí representa un animal pequeño y frágil- con “cierto malestar” y “pidiendo a gritos la revolución”, acciones no propias de un ave. También provoca la sonrisa la locución, que en este caso podría también interpretarse al pie de la letra, “y se fue a otro lugar con la canción”.

En los siguientes versos, Gloria muestra también los peligros que corre un animal, el "racoon", que se arriesga a salir de su medio natural. Hay humor en la utilización de la palabra “superfino”, que contrasta con el vocabulario referido al medio natural; y sobre todo produce humor la frase “¡Ay racoon! ¿Por qué has venido? / ...a la ciudad...” por ser una desviación secundaria de los versos de *Marinero en Tierra*, de Alberti, a

los que remite: “Por qué me trajiste, padre, / a la ciudad? En esta referencia contrastan los protagonistas de los dos textos (un niño / un animal), y la manera como vienen a la ciudad (al niño le traen, y se teme lo que le espera / el animal viene solo, sin saber el peligro que le espera):

“Todo por comer maíz...
No te dio tiempo de nada,
nadie te supo decir:
...que fuera del bosque hay hombres
que se comen los raccoones
con sus coches superfinos.

¡Ay racoon! ¿ Por qué has venido?
...a la ciudad...”

(*Poeta de guardia, O.I.*, pág. 202)

En el siguiente poema - que Gloria ha publicado también como cuento para niños (*El camello cojito*) -, se relata un episodio en el que este animal es querido por el Niño Jesús como tal, mientras que a los Reyes Magos sólo les interesa como medio de transporte:

EL CAMELLO

(*Auto de los Reyes Magos*)

El camello se pinchó
con un cardo del camino
y el mecánico Melchor
le dio vino.
Baltasar fue a repostar,
más allá del quinto pino...
e intranquilo el gran Melchor
consultaba su “Longinos”.

-¡No llegamos
no llegamos
y el santo Parto ha venido!
-son las doce y tres minutos
y tres reyes se han perdido-.

El camello cojeando
más medio muerto que vivo
va espeluchando su felpa
entre los troncos de olivos.

Acercándose Gaspar,
Melchor le dijo al oído
-Vaya birria de camello
que en Oriente te han vendido.

A la entrada de Belén
al camello le dio hipo.
¡Ay qué tristeza tan grande
en su belfo y en su tipo!

Se iba cayendo la mirra

a lo largo del camino,
Baltasar lleva los cofres,
Melchor empujaba al bicho.

Y a las tantas ya del alba
-ya cantaban pajarillos-
los tres reyes se quedaron
boquiabiertos e indecisos,
oyendo hablar como a un Hombre
a un Niño recién nacido.
-No quiero oro ni incienso
ni esos tesoros tan fríos,
quiero al camello, le quiero.
Le quiero -repitió el Niño.

A pie vuelven los tres reyes
cabizbajos y afligidos.

Mientras el camello echado
le hace cosquillas al Niño.

Poeta de Guardia, O.I., pág. 240-241)

El humor del poema reside fundamentalmente en la comicidad de la escena representada. En primer lugar sonreímos al presenciar un problema en ruta protagonizado por un camello real que transgrede la tradición: *pincha* como un coche (con un cardo) y es atendido por un mecánico Melchor y por un Baltasar que va a reportar (repostar). Más tarde vemos a un camello con una “imagen” muy poco adecuada para unos reyes magos: “el camello cojeando / más medio muerto que vivo / va espeluchando su felpa”, “al camello le dio hipo”, “se iba cayendo la mirra”, “Melchor empujaba al bicho”. Tampoco es mayestática la figura impaciente de un Melchor consultando “su Longinos”, o la de unos reyes que “se han perdido”, que se quedan “boquiabiertos e indecisos” y finalmente vuelven a pie “cabizbajos y afligidos” porque el Niño ha querido quedarse con un camello que le hace cosquillas. Corroborando la “mala imagen” del camello real, la frase que Melchor le dice a Gaspar al oído (“Vaya birria de camello /que en Oriente te han vendido”) también produce humor, por lo coloquial del lenguaje puesto en boca de un personaje regio.

Gloria Fuertes trata a los animales con amor, pero en muchas ocasiones en sus poemas son sólo motivo de broma o de juego. En el de LA TERMITA encuentra a este animal una utilidad editora: acabar con “los libros mal escritos”.

LA TERMITA

Y los libros mal escritos
los terminan los termitos,
y la termita ex – termita
extermina el manuscrito.
La termita es un bichito
que favorece a la ciencia,
la termita y su experiencia,

la termita y su paciencia
nos revela el laberinto;
la termita y el termito
terminan con el conflicto,
se nos comen el panflito.

La termita ha terminado
el volumen titulado
"Tratado de lo tratado
de acabar con el indito",
la termita ha terminado
con el ultimo bocado
del funesto manuscrito.

(*Cómo atar los bigotes del tigre, O.I. pág. 276*)

Como es evidente, en este poema el humor está principalmente en el lenguaje utilizado por Gloria para decir que hay libros malos y que no estaría mal que alguien los eliminara; lo cual, dicho con humor resulta menos agresivo. Hay en este poema un uso exagerado y humorístico de paronomasias (*terminan - termitos - termitas; ex-termita extermina; manuscrito – bichito – conflicto – panflito – termitos - escrito; experiencia - ciencia; termita - terminado*); también neologismos (panflito, termitos), antanaclasis ("Tratado de lo tratado") y diminutivos; pero también es humorística la realidad denotada en el poema, que nos describe cómo unos simples bichitos pueden hacer tanto bien a la ciencia.

En otros poemas sobre animales, Gloria busca sólo el juego o el entretenimiento. A veces, lo hace bromeando sobre las características físicas del animal en cuestión. Es el caso del siguiente poema, en el que Gloria pretende la sonrisa del lector con la visión del ciempiés enredándose en sí mismo con "tanta pata y ningún brazo", bailando o "tocando el saxofón con la pata treinta y dos":

EL CIEMPIÉS YE-YÉ

Tanta pata y ningún brazo.
¡Vaya bromazo!
Se me dobla el esquinazo,
se me enredan al bailar.
¡Qué crueldad!
por delante y por detrás
sólo patas nada más.

Grandes sumas
me ofrecieron,
si futbolista prefiero
ser,
pero quiero ser cantor
y tocar el saxofón
con la pata treinta y dos
en medio de la función.

(*Cómo atar los bigotes del tigre, O.I. pág. 285*)

En LA ENFERMERA DE PULPOS (*Cómo atar los bigotes del tigre, O.I.* pág. 286), la broma está en la envidia que tiene Gloria de un animal que puede dar “tres abrazos a la vez”. Y, en EL SIRENO, juega con la palabra *Sireno*, a quien “la Sirena en la playa/ dio a luz”, en paronomasia con “sereno”, que es oficio del Sireno que va “con su hato de llaves / y su chupa de cuero”:

EL SIRENO

La Sirena en la playa
dio a luz un Sireno
con un hato de llaves
y su chupa de cuero.

El Sireno no quiso
trabajar tierra adentro
ni conocer su padre
ni quedarse en el Ebro.
Él se nada a Venecia,
él solicita un puesto;
él quiere ser lo que es,
Sireno.

En sus lomos lleva
a los turistas lelos,
y con su florescente cola
señálales los monumentos.
-Trabaja día y noche
como el viento-
Chapoteando las calles de
Venecia,
va el Sireno sereno
abriendo los portales
con su hato de llaves
de misterio,
su brillo de pescado
su chuzo de secretos.

Nunca sale de día
ni del agua,
ni se afeita,
ni asiste a estrenos.
Y nadie, nadie sabe,
sólo él y yo sabemos,
que es hijo de Sirena,
y que no tiene piernas
ni sexo.

(*Poeta de guardia, O.I., 230*)

El juego verbal es predominante en otros de los poemas de animales. En el siguiente, el humor surge por el absurdo de la “selva” en él representada, donde, por ejemplo, una “lechuza maúlla”. La escena está construida, en parte, en función de juegos de palabras, como la dilogía de “el tigre de *bengala* se encendió”, o la paronomasia de “la *tigrata* era *ingrata*”:

SELVA

-Y dijo el payaso

¿Será este dinamismo lo que antecede a la muerte?

Y dijo la lechuza: ¡miau!

Alguien gritó y otro dijo:

-Dios no es sordo.

/.../

y el tigre de la bengala se encendió,

la tigrata era ingrata y volcó

con la cola

una cesta de estrellas...

Me dio miedo y me fui.

(*Cómo atar los bigotes del tigre, O.I. pág. 280*)

También en los siguientes versos se dan las mismas características humorísticas del juego verbal:

CIRCO

"/.../

Vean:

Los tigres que tigrean

la pobre hipotenusa,

y la raya torcida

-el pez más difícil de amaestrar-

Vean la llama acuática

-que sigue siendo llama-,

y aquí el enano lelo

que hasta sabe escupir.

-Que lo vean bien estos señores,

Diógenes, acerca el candil.

(*Poeta de guardia, O.I. pág. 226*)

Encontramos un neologismo (“tigrea”) con el que Gloria crea una paronomasia de derivación (“los *tigres* - *tigrean*), una jitanjáfora o frase ininterpretable: “los tigres que tigrean la pobre hipotenusa” y dos dílogías: *raya* (línea /pez) en “la *raya* torcida / el pez más difícil de amaestrar”; y *llama* (animal / fuego) en “ Vean la llama acuática / -que sigue siendo llama-”. En general, los poemas que se refieren a animales tienen como principal objetivo entretener, y en ellos la falta de “sentido” es frecuente.

2.7.-Ciencia y naturaleza.

La mirada de Gloria Fuertes se extiende por todo lo que le rodea, y en algunos poemas no duda en hacer afirmaciones de cierto tono científico, o en reflexionar y opinar sobre problemas de la ciencia.

El siguiente poema, en el que aborda el tema de los trasplantes, nos hace sonreír al considerar como tal la fecundación:

UN NIÑO DENTRO DE LA MADRE

Un niño dentro de la madre,
es, hasta ahora, el único
trasplante con éxito.

(*Historia de Gloria*, pág.196)

En el siguiente poema, no utiliza Gloria un término científico de una manera inadecuada, pero sí inusual; nos hace sonreír porque, en una ingenua imagen, identifica a un niño con un cachorro:

EL NIÑO ES EL ÚNICO CACHORRO

El niño es el único cachorro
que ríe.

(*Historia de Gloria*, pág. 286)

Su interés científico se centra sobre todo en el hombre. En los siguientes versos, en los que proclama el “equilibrio biológico”, nos da una nueva versión del “Mens sana in corpore sano”, refiriéndose más concretamente al sexo, en lugar de al cuerpo:

EQUILIBRIO BIOLÓGICO

No hay que usar sólo el seso
sino alguna que otra vez el sexo.
Y no hay que usar sólo el sexo
sino alguna que otra vez el seso.

(*Historia de Gloria*, pág. 293)

El poema es un juego verbal. Su humor reside en la repetición, en una estructura cruzada de *quiasmo*, de las palabras “seso” y “sexo”, que si conceptualmente pueden representar ideas consideradas como opuestas -en la dicotomía de la constitución del ser humano (cuerpo-alma)-, fonéticamente son muy similares (se diferencian sólo por el uso

respectivo de /s/ o /Ks/) y constituyen una paronomasia por la repetición de [sé-so].

En el siguiente poema, Gloria se refiere a los avances tecnológicos. Piensa que no hay que dejar que la tecnología ocupe todos los ámbitos humanos:

ÉPOCA ASTRONÁUTICA

...Ahora que ya se va al otro mundo antes de morirse,
ahora que en una hora
das la vuelta a la tierra,
ahora me entran ganas de comprarme una rueca
y tejer y tejer
y pasarme la vida tejiendo al vecino
-para contrarrestar lo otro-.

(*Poeta de guardia, O.I. pág. 223*)

En este poema, el humor está en la primera línea; en el nuevo sentido que Gloria da a la locución “ir *a* otro mundo” (que utiliza como “ir *a* otro mundo”). Dicha expresión, que en el lenguaje coloquial significa “morir”, al decir Gloria que se puede ir allí “ante de morirse”, pasamos a interpretarla como “viajar al espacio”. El humor se produce por el uso “inadecuado” de una expresión que tiene un sentido “biológico”(muerte), y es interpretada como una actividad física (viaje), de coordenadas espaciales y temporales.

En su interés por el progreso de la humanidad, Gloria Fuertes se duele de que el crecimiento tecnológico no vaya acompañado por el crecimiento moral de las personas. En el siguiente poema, denuncia que todo aquello capaz de alienar a la persona puede ser tan nocivo como cualquier enfermedad:

POBRES PROBETAS

Microbios o virus
bacterias o el Bar,
verdaderos enemigos
de la Humanidad.

Pobres probetas si no podéis más que los poetas.

(*Sola en la sala, O.I., pág. 332*)

En este poema, el humor reside, por una parte, en la identificación, por sus efectos posibles efectos destructores (“verdaderos enemigos de la Humanidad”), de un lugar de diversión (bar: metonimia del alcohol, u otras sustancias enajenantes) con elementos tan diferentes como son los microorganismos (microbios, virus, bacterias). Por otra parte, es también humorístico el último verso del poema en el que, además del carácter lúdico de las paronomasias (*pobres probetas; probetas-poetas*) se da

también la equiparación de elementos heterogéneos como son “probetas” y “poetas”.

Saliendo del ámbito concreto de lo humano, Gloria se refiere en los siguientes poemas a otros aspectos del progreso:

SE BUSCA

Una célula “desconocida”,
que convierte materia en energía
y energía en materia.

(Gran recompensa.)

(*Historia de Gloria*, pág.245)

En este poema, el humor surge al leer el último verso: “(Gran recompensa)”. Esta frase sitúa mentalmente al lector ante un cartel callejero –o el anuncio de un periódico- de búsqueda de un delincuente, un objeto o un animal extraviados. La desvirtuación del trabajo científico, que se solicita con el formato de un “reclamo” callejero, es lo que produce el humor.

En el siguiente poema, el humor surge por la reflexión de Gloria, quien para expresar la servidumbre de la ciencia al poder de la naturaleza utiliza la locución “a los pies”, utilizada normalmente en contextos ajenos al de la reflexión científica:

SI NO LLUEVE

Si no llueve
no dará luz la bombilla.
(La técnica siempre a los pies
de la naturaleza)

(*Historia de Gloria*, pág. 267)

2.8.-El entorno. Paisajes y cosas.

Como según dice Gloria, a “las cosas, nuestras cosas, / les gusta que las quieran”, ella ha escrito muchos poemas dedicados a objetos o “cosas” del mundo en que vive, o que ha vivido; también a lugares y paisajes, aunque menos.

Madrid es su tierra (su “cemento”, como ella diría) y Castilla su paisaje. Ambos están vistos con amor y con un leve humor en sus versos:

“A los pies de la catedral de Burgos
nació mi madre.
A los pies de la catedral de Madrid
nació mi padre.
Yo nací a los pies de mi madre
en el centro de España, una tarde”
(*Aconsejo beber hilo*, O.I. pág. 71)

En estos versos el humor se produce por el contraste de los dos sentidos de la expresión “a los pies de”, que constituye una *antanaclasis*. En los dos primeros casos, dicha expresión se interpreta como una locución, mientras que en el tercer caso se interpreta prácticamente al “pie de la letra”. El nombre del lugar de nacimiento de Gloria se elude para evitar su repetición por coincidencia con el del padre.

En el siguiente poema, Gloria expresa su tristeza por la degradación del paisaje urbano, pobre de arbolado y jardines, en los barrios humildes:

NO ES MI MADRE LA TIERRA
No es mi madre la tierra,
ni mi padre el paisaje
-seguramente soy huérfana.

Nací en una ciudad grande,
tenía que andar mucho
para encontrar un árbol.
(*Mujer de verso en pecho*, pág. 117)

En este poema, el humor se produce por desarrollar alegóricamente una *metáfora* lexicalizada de *imagen* “*in prasentia*” (“la madre tierra”). Gloria dice “No es mi madre la tierra” y sorprende, porque niega una expresión acuñada, pero aún sorprende más el desarrollo “ni mi padre el paisaje”. Pero “seguramente soy huérfana” es una frase abiertamente humorística, porque “huérfana” es ininterpretable.

La obsesión por el árbol la volvemos a encontrar en el siguiente poema, en el que sonreímos por la identificación que realiza Gloria del árbol con una persona:

Y POR CASTILLA VEO UN ÁRBOL

...Y por Castilla veo un árbol
y parece que veo a alguien de mi familia.
(*Sola en la sala, O.I. pág.295*)

Un árbol por el que la poeta muestra predilección es el ciprés. En los siguientes versos sonreímos porque damos la razón al ciprés en la visión de sí mismo, que no coincide con la de muchos de los que le miran:

“Yo no soy triste
y si no que lo digan los pájaros,
a ver
¿qué tienen otros árboles que no tenga yo?
Yo no soy triste,
lo que pasa es que todos me miráis con tristeza.”
(*Poeta de guardia, O.I. pág. 202*)

La visión del paisaje queda reducida a un geranio en los siguientes versos, en los que reniega de la visión tradicional de la primavera:

SIN TREN DE REGRESO; ESTACIONES

/.../

PRIMAVERA

Eres tan cursi, hija
que no hay por donde cogerte.
Hasta en febrero cuando estás desnuda eres cursi,
adornada de odas y vergeles , no digamos.
Primavera,
más que cantarte te han hecho la viñeta ciertos vates sin agua;
pero a pesar de todo te defiendo,
porque haces retoñar ese geranio,
que se me seca siempre en el invierno.
(*Cómo atar los bigotes del tigre, O.I.. pág. 278*)

En este poema Gloria proclama su poco interés por una visión retórica de la primavera. Nos hace sonreír por personificarla ridiculizándola (“eres tan cursi, hija”); por las expresiones coloquiales que utiliza, literales (“que no hay por donde cogerte”, “no digamos”), o aludidas (“te han hecho la

viñeta”, eufemismo de “te han hecho la puñeta”); por lo anacrónico de “adornada de odas y vergeles”; por la relación que se produce entre el término denotado “vates” y el connotado “waters”; y finalmente por la pequeñez del asunto que le hace defender –a pesar de todo- la primavera: “haces retoñar ese geranio /que se me seca siempre en el invierno”.

En el siguiente poema también se dirige Gloria a un objeto poético tradicional, la luna, al que nunca ha prestado atención, por lo que se excusa:

LETANÍA / CARTA A LA LUNA

Luna paliducha
hija de la noche
candil de desvelados
flor de luz.
A tu tallo regamos
los nocturnos llorantes
desamados constantes
los hijos de la luz.

/.../

Yo tenía una deuda
contigo luna hermana,
jamás te escribí un verso
nunca reparé en ti,
(tenemos otras cosas
que cantar los poetas)
así en la tierra
como en el añil.

/.../

(*Historia de Gloria*, pág.206)

En este poema el humor se produce por varios factores. Por una parte, ya el título (“letanía”) señala que tiene un cierto formato de oración, lo cual se hace patente en la expresión “así en la tierra / como en el añil”, desviación de “así en la tierra como en el cielo” del Padrenuestro, o en “A tu tallo regamos / los nocturnos llorantes/ desamados constantes/ hijos de la luz”, que recuerda la “Salve”. Por otra parte también son humorísticos por “degradantes” el adjetivo “paliducha” y el vocativo “candil de desvelados” con el que Gloria se refiere a la luna; y sobre todo hace sonreír el paréntesis “(tenemos otras cosas / que cantar los poetas)”, por el cambio de tono que se produce en el texto y el contraste que se observa entre la seriedad que se intuye en las “otras cosas” que dice la poeta que debe cantar y la trivialidad del papel de “candil de desvelados” que adjudica a la luna.

En el paisaje urbano en el que vive Gloria también hay esculturas, algunas sin ningún valor. En el siguiente poema describe la “caída” de una “estatua de dictador”:

SE SUICIDÓ LA ESTATUA DEL DICTADOR

Se suicidó
la estatua del dictador.
La estatua vivía en el centro del estanque.
Una noche de viento
la estatua se lanzó al agua.
La estatua del dictador murió ahogada.
Sólo las gaviotas la echaron de menos.
(*Mujer de verso en pecho*, pág. 72)

En este poema el humor está en la humanización de un objeto inanimado -que representa algo despreciable como un dictador- al que Gloria da vida para “suicidarlo”; y sobre todo, en el verso final, que indica que “sólo las gaviotas la echaron de menos”, por degradar la estatua, ya que connota que el único interés que dicha estatua poseía era el de ser soporte para posarse las aves.

El Rastro pertenece al paisaje urbano de Madrid; un paisaje lleno de objetos. Los siguientes versos pertenecen a un poema que representa un pregón, en el que se hace una enumeración extensísima de cosas diversas que, por su mezcolanza y heterogeneidad, producen humor:

PUESTO EN EL RASTRO

/.../
Braseros, navajas, morteros, pinturas.
Pienso para pájaros, huevos de avestruz.
Incunables tengo gusanos de seda
hay cunas de niño y gafas de sol.
/.../
Zapatos en buen uso, santitos a elegir,
tengo santas Teresas, San Cosmes y un San Bruno,
/.../
Y vean la sección de libros y novelas,
la revista francesa con tomos de Verlaine,
con figuras posturas y paisajes humanos.
Cervantes Calderón el Óscar y Papini
son muy buenos autores a duro nada más.
/.../
(*Antología y poemas de suburbio*, O.I. pág. 66)

También producen humor la mezcolanza y la heterogeneidad de objetos que se da en el siguiente poema, en el que se enumeran los supuestamente encontrados en el estómago de un avestruz:

DE LOS PERIÓDICOS

Un guante de los largo,
siete metros de cuerda,
dos carretes de alambre,
una corona de muerto,
/.../
la campanilla de la parroquia,
la vidriera del convento,
/.../
la ele de una máquina de escribir
y un guardapelo,
todo esto tenía el avestruz en el estómago.
(*Todo asusta, O.I. pág. 127*)

El amor de Gloria por las cosas se observa, no sólo en poemas enumerativos como los anteriores, sino también en las descripciones que hace de objetos, a veces de uso común, a veces peculiares, como sucede en el siguiente poema:

VIRGEN DE PLÁSTICO

Con su manto de nylon
y la corona eléctrica,
con pilas en el pecho
y una sonrisa triste,
se la ve en las vitrinas de todos los comercios
y en los sucios hogares de los pobres católicos.
En Nueva York los negros
tienen su virgen blanca
presidiendo el lavabo
junto a la cabecera...
Es un cruce de Virgen entre Fátima y Lourdes,
un leve vaciado con troquel "made in USA",
tiene melena larga y las manos abiertas
es lavable y si cae no se descascarilla.
Las hay de tres colores,
blancas, azules, rosas
-las hay de tres tamaños-
-aún la grande es pequeña-
/.../
(*Cómo atar los bigotes del tigre, O.I. pág. 283*)

En este poema, a pesar de la tristeza que produce, hay algunas notas de humor, producidas por el mal gusto del objeto descrito (una virgen de

plástico con “corona eléctrica”); por la obviedad de los elementos que Gloria elige para su descripción (“con su manto de nylon”, “un leve vaciado con troquel ‘made in USA’”, “es lavable y si cae no se descascarilla”, “ las hay de tres colores, blancas, azules, rosas”); por la aplicación a las “vírgenes” de conceptos que se refieren a animales (“un cruce de Virgen entre Fátima y Lourdes”), y por lo insólito de algunos detalles circunstanciales (“todos los negros tienen su virgen blanca / presidiendo el lavabo / junto a la cabecera...”).

En cuanto a objetos de uso cotidiano, los muebles son los más atendidos. En los siguientes versos humaniza una cómoda haciéndola sonreír, lo cual provoca también la sonrisa del lector:

HACIENDO LIMPIEZA

Cuando se acaba un cajón
abro una puerta.
Papeles amarillos salen zumbando;
vendaval oportuno
-un viento que se acaba de levantar de la cama-
sopla y relimpia los cajones del aparador
Una incómoda cómoda
con los cajones al aire me sonrío”
(*Sola en la sala, O.I.* pág. 358)

Del ámbito rural, Gloria describe sobre todo ermitas e iglesias:

IGLESIA DE PUEBLO

Hueso de San Fructuoso
preside el altar mayor,
y las piedras de la nave
del siglo catorce son.
/.../
Hay un Cristo que da pena,
que le crece la melena;
y en el coro telarañas
-las más antiguas de España-
/.../
(*Poeta de guardia*, pág. 233)

En este poema vemos que la nota de humor se observa en los versos más críticos, en los que se nos muestra la imagen penosa de un Cristo, suciedad y telarañas. De “Hay un Cristo que da pena” se predica la improcedente frase “que le crece la melena”, lo cual produce humor; y a “el coro telarañas” se añade un dato también improcedente, “las más antiguas de España, lo cual también produce humor.

Gloria escribe poesía sobre todo aquello con lo que puede elaborar un pensamiento. En su entorno, además de paisaje y objetos hay otro tipo de cosas, algunas intangibles. En su entorno íntimo hay palabras, letras, poemas, canciones, libros; también números. Pero en el caso de determinados referentes, en ocasiones le interesa sobre todo jugar con el lenguaje.

El tratamiento lúdico del lenguaje está en la base del POEMA DE LA EÑE y el POEMA DE LA EME, en los que se genera humor por el absurdo, por la acumulación de palabras de significación heterogénea, neologismos e ininterpretables jitanjáforas; palabras todas ellas con aliteraciones, es decir, conteniendo la letra señalada en el correspondiente título. Es lo que sucede en los siguientes versos:

CARTA DE LA EME

Manolo mío:

Mi madrileño marchoso,
maduro melocotón maleable,
macedonia mascaré mañana, mortadela moscatel mío.

Madrugaré maestro

-me manipulas-

Manolo, macho mío,
mándote majuelas, magnolias

/.../

Mágico malestar me maltrata
madreperlo mío,

/.../

Meandro mío,
mi medieva mejilla manifiesta mente mi mente
milenarios milagros

/.../

(Historia de Gloria, pág. 80)

También es una broma el siguiente poema, una nana, según su título:

NANA PARA DESPERTAR UN PIE

Anda pie,
mimado,
calcetín de lino,
anda que es tu sino.
Ea, ea, ea, sigue tu camino.

Tienes cinco dedos como cinco rosas,
como cinco pétalos, como mariposas,
tienes cinco uñitas y cinco padrastros.
¡Despiértate pie, y sigue a los astros!,
uno sobre todos,
un astro te guía.
¡Despiértate, pie, de la calambría!

¡Ay, jo, qué calambre!
(de dolor me elevo).
/.../
¡Despiértate pie,
aun no es el momento,
despiértate pie
que me estás jodiendo!
(*Historia de Gloria*, pág. 123)

En este poema, el humor tiene como base el propio motivo del poema, el pie, ya que es éste un tema poco frecuente en poesía; y también el propio formato de la “nana”, normalmente dirigida a dormir a un niño, no a “despertar” o desentumecer el pie de un calambre. El formato de nana, o canto de arrullo, se mantiene en los primeros versos, en los que el lenguaje pretende ser suave y seductor (“anda pie, / mimado /calcetín de lino”, “Ea, ea, ea”) con bellas imágenes (“tienes cinco dedos como cinco rosas/ como cinco pétalos, como mariposas”). Más tarde hay un cambio de tono, que pasa a ser más imperativo (“¡Despiértate, pie, de la calambría!”) para llegar a ser al final casi agresivo (“¡Despiértate, pie,/.../ que me estás jodiendo!”) Este cambio de tono genera humor, al igual que el vocabulario y expresiones coloquiales utilizadas por la escritora.

El tema de los libros también está presente en sus poemas de humor. En los siguientes versos, Gloria nos hace sonreír con el doble sentido – variable semántica según el contexto- de la palabra “gustó”: (gustar un libro / gustar un alimento):

LA OCA LOCA
Dediqué mi libro
a una niña de un año,
y le gustó tanto,
que se lo comió.
(*Historia de Gloria*, pág. 237)

También refiriéndose a su propia obra, Gloria nos presenta un poema que contiene títulos de posibles futuros libros suyos. En los títulos mostrados se evidencia el carácter lúdico del lenguaje que caracteriza parte de su poesía. Todos los títulos que propone, de pocas palabras, poseen paronomasias, que en conjunto, por acumulación, producen humor. Algunos títulos, además, son humorísticos por la comicidad del referente denotado o por la procacidad de su vocabulario:

TÍTULOS PARA FUTUROS LIBROS
Blusa de Blasa.
Sólo en el polo.

Garra de guerra.
Qué asco de casco.
Cuento que encanta.
Pato a la puta.
Pena de pene.
Pancha y su Pancho.
Vista a lo bestia.
La tía Teta.
Los senos sanos.
Siete de sota.
Leche en el lecho.
Nicho en la noche.

(*Historia de Gloria*, pág. 280)

Y ya para acabar de analizar el mundo que Gloria Fuertes “cuenta” con humor, veamos que también entra en el contenido de los libros. En el siguiente y último poema que observaremos, Gloria explica en muy pocas palabras la segunda parte de “El Quijote”:

POR LA MANCHA

Por la Mancha
Sancho se aquíjota
y Quijote se ensancha.

(*Historia de Gloria*, pág.354)

En este poema, de gran acierto expresivo, hay diferentes elementos que generan el humor. El primer elemento es el propio contenido del mensaje, que señala la identificación o aproximación mutua de dos personajes – bien conocidos por el lector- antagonicos física y psíquicamente. Esto se expresa mediante un *quiasmo* que, con su estructura cruzada, ejerce como indicador del “cambio de sentido” que se expresa en los dos versos que ocupa. Estos dos versos, por otra parte, contienen entre sí dos paronomasias entre las palabras cruzadas (*Sancho-ensancha* y *aquíjota-Quijote*), que incrementan el humor.

Pero además, en cuanto al grado de aproximación de los dos personajes, dado que el lector conoce el retrato físico de ambos, e independientemente de que conozca o no el contenido del libro, la palabra “ensancha” adquiere una doble significación: a) neologismo: “parecerse a Sancho”, b) “crecer en anchura”. Esta dilogía produce humor porque significa pensar en un Quijote “gordito”, y por extensión (“aquíjota”), en un Sancho “flaco”.

Se produce en consecuencia, al menos parcialmente, la hipótesis de un doble mensaje, que también produce humor, por su disparidad: por Mancha dos personajes están acercando sus personalidades contrapuestas, pero quizá también estén invirtiendo sus aspectos físicos (lo cual ya es más difícil).

2.9.- Conclusiones acerca de los temas del humorismo de Gloria Fuertes.

Analizados en este capítulo los temas y contenidos poéticos "contados" con humor por Gloria Fuertes, podemos afirmar que no hay asunto de su mundo poético que Gloria Fuertes no trate con humor en algún poema: no hay tema propio que quede al margen de su humor. Tanto lo personal como lo social, los sentimientos como las reivindicaciones, lo íntimo como lo universal, lo trascendente como lo cotidiano, lo grave como lo fútil, etc., es comunicado también con humor por esta autora.

El humor es importante en la poesía de Gloria Fuertes. Está presente en toda su obra y en la gran mayoría de las páginas de sus libros. Es un rasgo evidente, del que hemos podido comprobar que no tiene restricciones temáticas. Sin embargo, podemos precisar que sí tiene algunas preferencias.

Como premisa previa, hay que señalar que, en la obra de esta autora, son menos los poemas con humor que los poemas sin humor. Los poemas con humor constituyen aproximadamente entre la mitad y la tercera parte de la totalidad de la poesía de Gloria Fuertes; teniendo en cuenta que a veces el humor consiste solamente en "algo de sal".³⁵⁷

La proporción mayor de humorismo la encontramos en los poemas de temática "colateral" y no preferente en la producción de la autora: santos, seres fantásticos, animales, ciencia y naturaleza, objetos y elementos del paisaje. En estos temas, más de la mitad de los poemas son humorísticos.

En cuanto a los poemas de expresión personal y los de proyección social, el humor es más importante en los primeros; que son, además, los más abundantes en el conjunto de la poesía de Gloria Fuertes.

Concretamente, Gloria cuenta con humor - y en práctica paridad con la expresión no humorística- aspectos autobiográficos relacionados con su infancia, su juventud, su trabajo, su nombre, su carácter, su "corazón", etc.; así como su oficio de poeta y de su "poética". Es también importante el tratamiento humorístico de Dios y de la muerte.

Sin embargo, el humor es minoritario (más próximo a la tercera parte del total temático) en los poemas en que la poeta se refiere a su actitud ante

³⁵⁷ Al margen del trabajo de reflexión sobre el contenido y la forma del humor en la poesía de Gloria Fuertes, hemos cuantificado también los poemas con humor, tanto globalmente como por contenidos temáticos. No ofrecemos en detalle los datos numéricos obtenidos porque entendemos que su valor es sólo aproximativo, por dos razones obvias: 1) la posible adscripción de un mismo poema a varios "temas", y 2) la dudosa resolución, en algún caso, del significado de la sonrisa que provoca un poema: a) la simple "satisfacción" por un acierto expresivo de un, b) la "complicidad" ante una posible transgresión humorística no evidente y de "subjetiva" resolución.

la vida y ante el mundo; así como cuando expresa sus vivencias y percepciones de sentimientos como la soledad, la angustia, el dolor, la tristeza y, especialmente, el amor.

Esta proporción minoritaria del humor se mantiene en los poemas referidos a "los demás" y en los de crítica social. Gloria narra con humor las peculiaridades de diferentes personajes que pueblan el mundo, cada uno con sus miserias; y también narra con humor temas tan graves como los relativos a su negativa visión del ser humano y la denuncia del egoísmo y la insolidaridad causantes de la explotación de los débiles, las injusticias sociales y las guerras.

Parece, pues, que cuanto más le preocupa a Gloria Fuertes un determinado tema, menor es la proporción de poemas con humor con que lo aborda, aunque ésta proporción sea siempre importante..

Pero el humor de Gloria Fuertes no consiste en una selección de temas, sino que es una manera de explicar esos temas. El humor de Gloria Fuertes es fundamentalmente un recurso expresivo.

3.- LOS MECANISMOS DEL HUMOR EN LA POESÍA DE GLORIA FUERTES.

3.1.-Hacia una metodología del estudio del humor en poesía.

Debemos realizar, finalmente, el estudio formal sistemático del humorismo en la poesía de Gloria Fuertes. En el capítulo anterior hemos revisado los temas que son tratados con humor, y hemos ido desgranando, poema por poema, los mecanismos y recursos expresivos que aislados o conjuntamente generan en el lector placer humorístico. Es nuestro propósito ahora describir de una manera sintética y sistemática todos esos diferentes elementos que intervienen en la configuración del humorismo como recurso expresivo.

Las bases teóricas que sistematicen nuestro planteamiento metodológico deben en principio remitir a las teorías generales sobre el humor que conocemos, así como a las que diferencian y relacionan lo cómico y lo poético; todas ellas desarrolladas en los capítulos anteriores. Pero nos encontramos con ciertas limitaciones que deberemos superar.

En efecto, nuestro estudio se refiere al humorismo en la poesía, y ello significa una diferencia importante entre nuestro objeto de estudio, el humorismo, y el objeto de las teorías sobre el humor que hemos visto anteriormente, la comicidad del chiste; diferencia cuyo alcance formal hemos de descubrir. Por otra parte, el planteamiento metodológico que propongamos debe explicar la especificidad de lo humorístico allá en donde éste exista, pero también la coexistencia en un mismo texto de lo humorístico y de lo poético.

Las limitaciones teóricas que poseemos afectan al propio rigor del método. Tenemos la intuición de que el humorismo es un recurso expresivo que puede ser codificado, que se vale de recursos lingüísticos para su realización. Pero estos recursos lingüísticos no están todavía sistematizados.

Los recursos formales que se han observado con relación al chiste no le son propios, puesto que pueden aplicarse también a la poesía. Como ya vimos más arriba, poesía y comicidad son objetos estéticos lingüísticos que se valen de unos mismos recursos para producir placer estético. Falta ver si a lo específico de la *comicidad*, o mejor *del humorismo*, podemos darle también forma lingüística. Es decir ¿son codificables los aspectos considerados por J.A. Martínez “sustanciales”, descritos por C. Bousoño como “*procedimientos extrínsecos de inadecuación con tolerancia con respecto a los supuestos y los modificantes extrínsecos*” y también denominados por él “moldeamientos expresivos”?

¿Qué “moldeamientos expresivos” hacen que haya o no adecuación –sea ésta sentimental, conceptual, axiológica, moral o de verosimilitud-, dado que son los “procedimientos extrínsecos” los que originan, según Bousoño, el asentimiento o el disentimiento del lector ante un texto estético?

¿Hay criterios objetivos para describir los procedimientos extrínsecos? Si son lingüísticos los que Bousoño denomina procedimientos “intrínsecos” ¿podrían describirse también lingüísticamente los procedimientos extrínsecos? Esto es, ¿son analizables lingüísticamente la adecuación y la inadecuación?

La propia significación de los términos “adecuación” e “inadecuación”, y el análisis pormenorizado que hemos realizado de los poemas “con humor” de Gloria Fuertes, en los que hemos observado que el humor no es para ella tanto una manera de ver el mundo, como, sobre todo, una manera de “comunicarlo”, nos han conducido a plantear la hipótesis de que la aplicación de determinados aspectos teóricos de Lingüística Textual y del Análisis del Discurso al análisis del texto poético humorístico podría ser adecuada y productiva para estudiar el humor

Para la verificación de esta hipótesis partimos de dos premisas fundamentales. En cuanto al concepto del humor, aceptamos la tesis de que el humor ³⁵⁸ puede surgir de un contraste intelectual con minoración valorativa; dicho de otra forma, de la confrontación o incongruencia entre dos mundos representativos heterogéneos con minusvaloración de uno de ellos. Aunque aún vemos más matizada la explicación de Serra Masana, quien considera que más que incongruencia se produce una “congruencia diferente de la esperada”, que producirá en el receptor un conflicto de compatibilidad y una reacción jocosa si además ese conflicto comporta desprestigio.

Este conflicto de compatibilidad con desprestigio debe coincidir con lo que Bousoño, en el ámbito literario, enuncia -desde la perspectiva de la inadecuación de los “procedimientos intrínsecos”- como “ley del disentiimiento con tolerancia” del humor, frente a las “leyes de asentimiento” de la poesía.³⁵⁹

La segunda premisa está en la constatación que hemos hecho de que este conflicto de compatibilidad o inadecuación es un hecho discursivo, que afecta al “texto” como unidad de comunicación; de manera que es la alteración de determinadas propiedades del discurso o del texto lo que genera el humor. La presencia de alguna de estas alteraciones en el poema será lo que marcará la presencia de placer humorístico, frente a la sola existencia del placer poético.

Podremos concluir, pues, que el humor sí es analizable lingüísticamente, porque lo son las propiedades textuales y las discursivas. Sólo deberemos conocer cuáles son los elementos textuales y discursivos codificados, que al

³⁵⁸ Nos referimos de hecho al humor del “chiste”, o al humor lingüístico, puesto que el humor escénico podría tener otras características. Bergson (1.986) describe la principal como la irrupción de lo mecánico o automático, lo rígido o lo falta de armonía en el ámbito de lo humano.

³⁵⁹ Consecuentemente, debemos entender que las “leyes de asentimiento” de la poesía suponen que en ella no hay confrontación de mundos representativos heterogéneos ni se produce conflicto de compatibilidad.

sufrir determinadas “distorsiones” o “alteraciones”, pueden presentar inadecuación con desprestigio y “conflicto de compatibilidad”.

Podremos, además, probar que el placer humorístico puede coexistir con el placer poético en un texto poético; porque si bien la comicidad puede presentarse como un rasgo discreto, marcado por presencia o ausencia, no sucede lo mismo con el humorismo, que es un rasgo de gradación. Así, el placer humorístico podrá a veces sustituir momentáneamente al placer poético en el poema pero también podrá coincidir con él.

Humor, análisis del discurso y lingüística textual.

En primer lugar, recordaremos que la lengua realiza un procedimiento de codificación, y que el código lingüístico engloba no sólo unidades sistemáticas, sino también otras pertenecientes a los usos del lenguaje, entre ellas, los mismos signos, de manera que, por ejemplo, pertenecen al código tanto los componentes funcionales del significado (semas y clasemas) como los no funcionales (virtuemas, connotaciones); o también los fonemas, tanto como los rasgos fonéticos no distintivos que aparecen con una frecuencia relativa en el habla de los grupos regionales, locales, étnicos etc.

Siguiendo con estos mismos ejemplos, la Lengua como uso engloba todos aquellos aspectos sustanciales que, no siendo pertinentes, aparecen sin embargo de modo relativamente persistente y regular asociados con los fonemas y/o los semas que manifiestan el sistema lingüístico. Estos elementos estabilizados se encuentran, pues, codificados, interiorizados y son compartidos por toda una comunidad (o grupos de esa comunidad) de usuarios de esa lengua.

Por otra parte, la Lengua o código lingüístico se “actualiza” en el mensaje o discurso. El código es un conjunto de elementos memorizados, pero pasivo, listo para ser utilizado; mientras que el discurso es precisamente el resultado de la elección de alguno de esos elementos y su combinación según algunas de sus reglas. En el discurso, que es un acto de habla en un contexto comunicativo concreto, un hecho de comunicación, se actualizarán unas pocas posibilidades de todas las que el código engloba: se actualizarán a la vez tanto elementos pertenecientes al sistema, como en mayor o menor manera las normas de uso.

Estas normas o reglas de uso son de carácter contextual o situacional (fundamentalmente socioculturales y cognitivas) y de carácter textual, y rigen la diversidad discursiva, de manera que los usuarios de una lengua pueden construir textos adecuados a cada ocasión comunicativa.

En cuanto a las *normas de carácter contextual* –propiedades del discurso-, existen porque, como señala la pragmática, el uso lingüístico se da en un “contexto”, que es el mundo social y psicológico en el que actúa el usuario del lenguaje en el acto comunicativo. El hablante ajusta su lenguaje a la “situación” comunicativa concreta, esto es, actualiza los principios de la

lógica y del sistema lingüístico - a partir de una ideología y de una determinada concepción del mundo- teniendo en cuenta el tipo de relación que le une al destinatario, el objetivo de su mensaje, el tema, el contenido, el canal utilizado, el nivel de formalidad del código a usar, etc.

M.K.A. Halliday³⁶⁰, desde la lingüística funcional y sistémica, habla de "contexto de situación" y desarrolla la noción de *registro* para analizar las variedades lingüísticas derivadas de las relaciones que establece el emisor respecto a la situación en que se encuentra. El registro tiene que ver con la variación sociolingüística, puesto que los protagonistas de la comunicación están integrados en unas coordenadas macrosociales (de pertenencia a un grupo, clase social, generación etc.) que determinan la actuación lingüística; pero también el registro indica la adecuación del mensaje a las relaciones entre los elementos comunicativos -emisor, receptor, mensaje- y a la intencionalidad comunicativa. Asimismo el emisor deberá adaptarse a los "modos de decir" establecidos por la práctica discursiva en cada situación.

Los elementos del contexto situacional que intervienen en la conformación de un determinado registro se conocen como *campo*, *modo* y *tenor*. El *campo* se refiere a aquello de lo que se habla o escribe, el tema del texto, el asunto del discurso. El *tenor* marca la implicación del emisor en lo que "dice", la distancia "social" entre el emisor y el receptor, y el propósito que rige la construcción de un mensaje. El *modo* se refiere al medio o canal en el que tiene lugar la interacción lingüística, y manifiesta diversas estructuras o diferentes características lingüísticas que identifican diferentes tipos de textos. La combinación de estos tres factores, campo, tenor y modo, genera la construcción de una variedad de textos adecuada a la situación.

En cuanto a las *normas textuales*, son las condiciones que establecen las propias características del texto. El *texto* es el componente verbal del discurso. Los elementos propiamente verbales del discurso están organizados y relacionados entre sí de manera explícita o implícita, mediante unas operaciones de distinto orden que constituyen la *textura discursiva*, propiedad que da nombre al *texto* como unidad semántico-pragmática³⁶¹.

La *coherencia* y la *cohesión* son dos normas textuales, dos condiciones del texto que tienen que ver especialmente con su textura y marcan su red de relaciones semántico-pragmáticas.

Si bien *coherencia* y *cohesión* han sido a veces consideradas sinónimos, parece más pertinente la distinción conceptual entre los términos, aunque son susceptibles de diversas interpretaciones. Para Enrique Bernárdez³⁶², la *coherencia*, propiedad de tipo semántico y pragmático, depende del

³⁶⁰ Michael K.A. HALLIDAY (1.978): *El lenguaje como semiótica social. La interpretación social del lenguaje y del significado*, México, Fondo de Cultura Económica.

³⁶¹ Helena Calsamiglia y Amparo Tusón definen el *texto*: "Actualmente hay unanimidad en considerar que el texto es una unidad *comunicativa* de un orden distinto al oracional; una unidad *semántico-pragmática* de sentido, y no sólo de significado; una unidad *intencional* y de *interacción*, y no un objeto autónomo", en *Las cosas del decir*, Barcelona, Ariel Lingüística, 2.002, pág. 219

³⁶² Enrique Bernárdez (1.995): *Teoría y epistemología del texto*, Madrid, Espasa Calpe.

equilibrio de los diversos sistemas referenciales que se establecen en la relación entre emisor y receptor durante la comunicación. Para Stubbs³⁶³, el término *coherencia* se refiere a las relaciones a nivel subyacente y el término *cohesión* a las relaciones a nivel de superficie.

Siguiendo a H. Calsamiglia y A. Tusón, consideraremos *cohesión* y *coherencia* como conceptos relacionados entre sí por inclusión del uno en el otro de la siguiente forma:

“La *coherencia* es una noción más extensa e incluye las relaciones pragmáticas, además de las relaciones semánticas intratextuales. Es un concepto que se refiere al significado del texto en su totalidad, abarcando tanto las relaciones de las palabras con el contexto como las relaciones entre las palabras en el interior del mismo texto. Alude a la estabilidad y la consistencia temática subyacente, asociada a la *macroestructura* (contenido), a la *superestructura* (esquema de organización) del texto, a su *anclaje enunciativo* (protagonistas, tiempo, espacio) y a las *inferencias* que activan los hablantes para interpretarlo a partir de conocimientos previos.

La *cohesión* es un concepto que se refiere a uno de los fenómenos propios de la coherencia, el de las relaciones particulares y locales que se dan entre elementos lingüísticos, tanto los que remiten unos a otros como los que tienen la función de conectar y organizar.”³⁶⁴

Así, la coherencia, que incluye la cohesión, debe considerarse una propiedad fundamental del texto, que da cobertura al conjunto de significaciones del texto (“se refiere al significado del texto en su totalidad, abarcando tanto las relaciones de las palabras con el contexto como las relaciones entre las palabras en el interior del mismo texto.”), y también un principio necesario para que el texto sea definido como tal, puesto que de la coherencia dependerá que el texto tenga *sentido*, es decir que sea interpretable en su conjunto.

Nuestra tesis es que tanto el registro, como la coherencia constituyen aspectos codificados del discurso que pueden ser transgredidos, y en consecuencia son susceptibles de intervención humorística. El registro y la coherencia pueden alterarse, distorsionarse, si se incumplen como normas fijadas por el uso; en este caso, una inadecuación - o un cambio- del registro, así como una coherencia semántica “diferente de la esperada” que plantee un “conflicto de compatibilidad con desprestigio” pueden comportar en el receptor un “disentimiento con tolerancia” y en consecuencia, generar humor.

³⁶³ Michael Stubbs (1.983): *Análisis del discurso*, Madrid, Alianza Editorial.

³⁶⁴ Helena Calsamiglia y Amparo Tusón: *Ob. cit*, pág. 221-222

Confluencia de perspectivas.

En las líneas anteriores, hemos asociado la transgresión de determinadas propiedades del discurso y del texto al planteamiento de un “conflicto de compatibilidad con desprestigio”, así como al incumplimiento de la ley del “disentimiento con tolerancia”, la cual, según Bousoño, señala la existencia de la comicidad en un texto. Pero necesitaremos explicar la compleja conexión entre todos estos factores y describir de una manera sintética el proceso de la generación del humor textual, para poder disponer de la metodología de bases lingüísticas que nos permita abordar con rigor el análisis del humor en la poesía de Gloria Fuertes.

En primer lugar, relacionaremos las transgresiones discursivas y textuales con las causas aducidas por Bousoño para explicar la ley humorística del “disentimiento con tolerancia”.

Como veíamos en el capítulo anterior, Bousoño explica que las leyes extrínsecas de *asentimiento* de la poesía se realizan por medio de unos *procedimientos extrínsecos*, que son definidos como “adecuación” de los procedimientos intrínsecos a los que afectan. Son, pues, los procedimientos extrínsecos los que hacen que la metáfora, la rima etc. -procedimientos intrínsecos o lingüísticos de la poesía- sean adecuados. Los procedimientos extrínsecos que Bousoño señala son los de *adecuación sentimental*, *adecuación conceptual*, *adecuación axiológica*, *adecuación del lenguaje*, *adecuación de verosimilitud* y *adecuación moral*. Y considera que estos procedimientos tienen su base en lo que denomina *modificantes extrínsecos*. Es decir, se dan las adecuaciones, por ejemplo la adecuación conceptual, en función de la existencia de unos saberes sobre el mundo previos, unas creencias, unas opiniones que Bousoño denomina *motivaciones*. Y también en función de unos determinados parámetros “consabidos”, que denomina *supuestos*, y que son fundamentalmente *situacionales*³⁶⁵ y *cognitivos*.

Desde la perspectiva del estudio de textos que generan placer estético, las *leyes de asentimiento* son las que caracterizan el lenguaje poético, frente a la *ley de disentimiento con tolerancia*, propia del humor; es decir, los procedimientos extrínsecos, las adecuaciones de diverso tipo que se cumplen en la poesía, se incumplen en mayor o menor amplitud en el texto humorístico. Los textos humorísticos se identificarán, según Bousoño, por no cumplir con al menos parte de los procedimientos extrínsecos de “adecuación”; puesto que contrarían creencias, ideologías preestablecidas o los conocimientos sobre el mundo del lector. Los textos humorísticos no siguen las *motivaciones* y *supuestos* “normales”, codificados por todo un grupo social o cultural, aunque en todos los casos cuentan con la “tolerancia” e incluso con la complicidad del receptor.

³⁶⁵ En un sentido diferente a la situación o contexto. Los *supuestos situacionales* se refieren a las cualidades –desde la nobleza a la vileza, por ejemplo- que atribuimos a las cosas, según la experiencia de uso que tenemos de ellas, el lugar donde se encuentran etc.

Por otra parte, desde la perspectiva del texto como unidad de comunicación, hemos visto la posibilidad de transgresión de algunas propiedades del discurso, concretamente del registro -por inadecuación- así como de la coherencia -por la conformación de una coherencia “diferente de la esperada”- en ambos casos, con efecto de desprestigio, de manera que estas transgresiones pueden ser generadoras de humor.

Haciendo una confluencia de estas diferentes perspectivas, podemos decir que un texto poético es humorístico cuando se produce en él una inadecuación del registro o una coherencia textual diferente de la esperada; lo cual sucede porque se producen unas relaciones contextuales o textuales que transgreden las normas relacionales codificadas (supuestos, motivaciones) por el grupo sociocultural al que pertenecen escritor y lector.

Estas transgresiones "de las relaciones codificadas" observaremos que se producen en todos los casos a nivel connotativo y suceden porque en el texto se “homogeinizan” entidades percibidas como heterogéneas. Esta homogeneización actualizará entonces las connotaciones incompatibles - según normas sociales o culturales - y comportará la minusvaloración de una de ellas. El lector ha de tolerar e incluso sentirse cómplice de dichas transgresiones.

Vemos, pues, que cuando la poesía es humorística, se da un paso más en la desviación de la norma, puesto que el mensaje no sólo se aparta de la norma del uso habitual de la lengua, mediante *desviaciones* y *anomalías*, sino también de los criterios que rigen la “adecuación” textual o contextual de estos recursos lingüísticos. *El humor poético transgrede los criterios de creación de recursos lingüísticos aceptados social o culturalmente; transgrede los criterios de creación y selección de signos, su combinación o su secuenciación; así como los criterios que fijan la especificidad de un tipo de mensaje, texto o discurso.*

Damos un paso adelante en la comprensión del humor, que lo hace compatible con la poesía. No se trata sólo de que el humor cumple la ley de “disentimiento con tolerancia”, sino que *el humor es fundamentalmente transgresión*. Y el objetivo del humor textual es conseguir del lector el reconocimiento y la aceptación de las transgresiones realizadas, así como también su complicidad. En consecuencia, el objetivo de la poesía con humor será un objetivo doble: en cuanto que poesía, la emoción; en cuanto que humor: la aceptación cómplice de la heterodoxa y transgresora explicación del mundo que el poeta -en nuestro caso la poeta- realiza.

Esta compatibilidad del humor, tal como lo entendemos, con la poesía, viene avalada por Jakobson,³⁶⁶ para quien los enunciados que se construyen con la intención de mover a la acción, de atraer la atención de la audiencia o de crear la adhesión de los destinatarios, cumplen la función poética del lenguaje, aquella en la que éste es objeto de manipulación y de creación artística.

³⁶⁶ Roman Jakobson (1.975): *Ensayos de Lingüística general*, Barcelona, Seix Barral , pág. 347-395

Asimismo, esta concepción del humor retroalimenta nuestro intento de explicación del humor desde la perspectiva de la lingüística textual, puesto que el estudio de los mecanismos que utilizan los hablantes cuando usan el lenguaje con fines persuasivos y teniendo en cuenta al receptor es parte del objeto de estudio de esta disciplina lingüística.

El conflicto en la coherencia del contenido. La actualización de connotaciones incompatibles.

Hemos dicho que una de las causas de la producción del humor es la existencia de una coherencia del contenido diferente de la esperada, lo cual sucede porque se producen unas relaciones semánticas o pragmáticas que transgreden las normas de uso codificadas por el grupo sociocultural al que pertenecen escritor y lector.

La coherencia es una propiedad textual; es el conjunto de fenómenos que relacionan solidariamente todas las partes de un texto y hacen que éste sea interpretable, aceptable y adecuado. La coherencia afecta al conjunto de significaciones del texto, tanto denotativas como connotativas, es necesaria para que el texto tenga sentido, y abarca tanto las relaciones de las palabras con el contexto (coherencia pragmática) como las relaciones entre las palabras en el interior del mismo texto (coherencia del contenido).

Es la coherencia del contenido o semántica la que fundamentalmente nos interesa. En este sentido, la coherencia tiene que ver con la redundancia, con la repetición en el texto de elementos similares o compatibles. Greimas³⁶⁷ la ha definido como “conjunto redundante de categorías semánticas” y la ha identificado con una *isotopía*, entendida ésta como un plano homogéneo de significación marcado por la recurrencia sémica. Esta recurrencia sémica es la *iteratividad*, o reproducción sobre el eje sintagmático, de unidades de contenido idénticas o comparables, que aseguran la homogeneidad del discurso. Debe entenderse como una propiedad fundamental del texto.

Por su parte, M.Charolles³⁶⁸ formula las siguientes reglas para conseguir la coherencia mediante mecanismos de cohesión:

-*Regla de repetición*, por la que es necesario que la mayoría de las proposiciones se encadenen tomando como base la repetición de uno de los elementos.

-*Regla de progresión*, por la que es necesario que el desarrollo se produzca con una aportación constante de información nueva.

-*Regla de no contradicción*, por la que es necesario que no se introduzca ningún elemento semántico que contradiga un contenido establecido anteriormente, tanto de forma explícita como implícitamente.

³⁶⁷ A. J. Greimas (1.973): *Semántica estructural*. Madrid, Gredos.

³⁶⁸ Michel Charolles (1.978): “Introduction aux problèmes de la cohérence des textes”, *Langue Française*, 38, pág. 7-42. Citado por Calsamiglia y Tusón : *Ob. Cit.* pág. 221.

-*Regla de relación*, por la que es necesario que los hechos referidos estén relacionados en el mundo –real o imaginado- representado.

Todas estas reglas que rigen la coherencia textual establecen el tipo de relaciones semánticas que deben existir en un texto para que éste sea interpretable. Todas estas reglas puede transgredirlas el humor.

Nos interesa también señalar que la coherencia semántica y sus normas pueden establecerse tan a nivel *global (coherencia global)*, que afecta a las *macroestructura* o síntesis del contenido global; y a nivel *local (coherencia local)*, que afecta a las *microestructura*, formada por frases que, relacionadas entre sí, expresan una unidad de contenido común.³⁶⁹

Llegados a este punto, veremos mediante qué procedimientos se produce la transgresión de la coherencia del contenido; y cómo repercuten las transgresiones en la actualización de connotaciones incompatibles -según normas sociales y culturales- y generan humor.

a) Ruptura de la recurrencia sémica y heterogeneidad de signos.

Consideramos que la principal propiedad de la coherencia que se transgrede en el humor es una propiedad básica: la de la *iteratividad* o *recurrencia sémica*, que es la propiedad que permite destacar planos homogéneos de significación. Esta repetición sémica, independientemente de que pueda realizarse a lo largo de las diversas proposiciones del texto para asegurar la homogeneidad del discurso ("isotopía global") es también necesaria para obtener la "coherencia local" de una microestructura. En ambos casos, su ausencia conlleva *heterogeneidad* y puede generar humor.

En efecto, hemos comprobado que la existencia de una confrontación de "mundos representativos heterogéneos" -o de segmentos significativos heterogéneos- está con frecuencia en la base de la génesis del humor. Son elementos heterogéneos aquellos que tienen una naturaleza o constitución distinta; son signos heterogéneos aquellos que, en su dotación semántica, no coinciden en un determinado sema. Pero, sobre todo, los signos heterogéneos deben ser percibidos como tales. La ruptura o ausencia de recurrencia sémica es un factor fundamental para la percepción, por parte del lector, de la heterogeneidad

Veamos, por ejemplo, los siguientes versos:

“al mirarnos
hicimos una *trenza*.
Ya no somos *dos cuerdas*,
ahora somos *una loca*”

³⁶⁹ Es Van Dijk quien, al ubicar la coherencia en lo que él llama macroestructura (estructura profunda textual, representación semántica global), quiere hacer frente a la idea de que la coherencia textual se determina solamente en el nivel de las relaciones interfrásticas, que constituyen la microestructura. (Citado por Calsamiglia - Tusón: *Ob. cit.*, pág. 224)

En las tres primeras frases, observamos reiteración sémica en las palabras "trenza" y "cuerda", puesto que ambas palabras contienen los semas [objeto largo y flexible] y [fibra o hilo]. Las relaciones sintagmáticas entre estas frases anticipan que debe continuar la *recurrencia sémica* en la cuarta frase; pero esto no sucede así, porque la palabra "loca" no contiene ninguno de esos semas repetidos. Se ha roto la *recurrencia sémica*; no hay homogeneidad sino signos heterogéneos.

En cuanto al lector, durante la lectura de las primeras frases, y puesto que tiene unos conocimientos conceptuales, culturales y lingüísticos previos, realiza mentalmente una hipótesis sobre la continuación del texto o sobre una palabra concreta; pero no podrá verificar esa hipótesis, porque se encuentra con una palabra diferente de la esperada; una palabra que no contiene el "sema" redundante esperado: el lector percibirá su "heterogeneidad". Se ha roto la coherencia esperada, y para que los versos sean interpretables deberá construir una nueva "iteratividad"; en este caso, dotando a la palabra "cuerda" de un nuevo significado en redundancia sémica con "loca".

Sin embargo, no siempre que se produce una falta de recurrencia sémica, con "interrupción" de la coherencia esperada, debe crearse un nuevo significado y una nueva coherencia. En muchos casos, simplemente se produce la sorpresa de una coherencia diferente de la esperada.

Sucede en los siguientes versos:

"Microbios o virus
bacterias o el Bar,
verdaderos enemigos
de la humanidad"

En estas líneas se produce una ruptura de la recurrencia sémica ([seres vivos microscópicos], [potenciales portadores de enfermedades]) presente en las palabras "microbios" "virus" y "bacterias". En efecto, ninguno de dichos semas los contiene, y por eso es inesperada, la palabra "bar". La heterogeneidad de "bar" respecto a las anteriores conlleva una coherencia diferente a la esperada. Se produce una sorpresa y debe de "reorientarse" el recorrido o el sentido de la lectura (estableciendo una nueva *iteratividad*, en clasemas genéricos), pero en esta ocasión no se debe realizar ningún cambio de significación.

Connotaciones incompatibles

El incumplimiento de la *redundancia sémica* es importante en la producción del humor, puesto que esta transgresión conlleva heterogeneidad, y la relación entre elementos heterogéneos es motivo para la producción del humor. Sin embargo, no es causa suficiente.

Por otra parte, avanzando en la descripción del humor, hay que señalar que estos signos heterogéneos no son incompatibles en su relación; simplemente, su relación semántica es sorprendente en una determinada estructura sintáctica, porque se ha creado rompiendo una línea de lectura preferente.

En el humor hay relación de incompatibilidad, pero no en los signos denotativos, sino a nivel connotativo. Es en este nivel significativo donde se encuentra la transgresión semántica relacionada directamente con el humor.

Según hemos podido observar, lo propio del humor es que, en una determinada función sintáctica y en un determinado contexto, dos signos, referidos a entidades heterogéneas, son denotativamente "compatibles" pero *actualizan connotaciones* "incompatibles" —esto es, pertenecientes a dos *niveles conceptuales o socioculturales o afectivos de rango manifiestamente desigual* y no relacionados normalmente en las circunstancias descritas—.

El significado del texto será el denotativo y será coherente, pero la percepción de la incompatibilidad de las connotaciones afectará a la percepción de esta coherencia, la hará menos obvia; el desprestigio de una de las connotaciones respecto a la otra creará entre los signos afectados un "conflicto de compatibilidad" con minusvaloración de uno de ellos. Habrá una coherencia "distinta de la esperada" según los usos de la lengua. Se generará humor.

Veamos como ejemplo los siguientes versos de Gloria, que producen en el lector una ligera sonrisa:

"Luego me salió una oficina,
donde trabajo como si fuera tonta
-pero Dios y el botones saben que no lo soy-."

En primer lugar, en estos versos se ha incumplido la propiedad de la recurrencia sémica, por la presencia de la palabra "Dios" en una estructura en la que era "esperable" una palabra con los semas (humano) o (trabajo de oficina), puesto que se refería al agente, junto con "botones", de un hecho relacionado con un trabajo en una oficina. "Dios" no tiene ninguno de estos semas recurrentes y nos encontramos, pues, con dos palabras heterogéneas.

"Dios" y "botones" son las palabras directamente implicadas en el humor. Pero aunque se trata de palabras heterogéneas, en el contexto del "Dios y el botones" o de la frase "Dios y el botones saben que no lo soy" hay compatibilidad semántica. Los lexemas de "Dios" y "botones" no actualizan en su denotación ningún sema o clasema incompatibles y en consecuencia la frase es inteligible y no necesita reducción. El significado es claro: "Dios sabe que no soy tonta" y "el botones sabe que no soy tonta".

Sin embargo sí serían incompatibles denotativamente "Dios" y "botones" en la frase "Dios es un botones", porque son incompatible los semas +[sobrenatural] +[humano]. Estaríamos delante de una desviación, que sólo sería interpretable si existiera un virtúema común que pudiera aportar la redundancia semántica necesaria para la reducción.

Así, "Dios" y "botones" son denotativamente compatibles en "pero Dios y el botones saben que no lo soy", pero esta frase actualiza sus connotaciones incompatibles. Actualiza aquellas *connotaciones* de "Dios" y "botones" que, más que evidenciar su heterogeneidad conceptual, hacen patente la diferencia de nivel o de prestigio social que les opone: [poder], [omnipotencia] o [superioridad] frente a [servidumbre] [insignificancia]).

El humor se produce, pues, porque se dan las circunstancias adecuadas para que se *evidencien* las connotaciones tan diferentes de los dos personajes que, según Gloria, saben que ella no es tonta. La escritora quiere crear este conflicto de compatibilidad; quiere remarcar la diferencia de valoración social entre ellos, para decirnos que no son tan heterogéneos como parecen, para decirnos que le importa la opinión del botones; en definitiva, que le importa el botones.

Si hubiera dicho "pero el jefe y el botones saben que no lo soy" no se evidenciarían connotaciones contrapuestas (que virtualmente existen), no habría coherencia diferente de la esperada, no habría conflicto de compatibilidad con minusvaloración. No habría humor y tampoco sabríamos si a Gloria le interesa el botones.

El humor se produce porque se hacen perceptibles connotaciones incompatibles o en conflicto.

En consecuencia, entendemos que *el humor textual puede producirse porque, en una determinada función y en determinado contexto, dos o más fragmentos significativos denotativamente "compatibles" actualizan connotaciones "incompatibles"*.

Esta definición no sólo afecta a las formas generación del humor por transgresión de la coherencia semántica, sino también a la generación del humor por transgresión del registro, puesto que el registro es una significación connotada.

Denotación y connotación son dos modos diferentes de significar y de designar lingüísticamente. Los posee una misma forma lingüística cuando además de la información "directa" que aportan sus semas (denotación), ofrece otra información "añadida indirectamente" (connotación), que se suma a la primera sin desplazarla.

Como señala Hjelmslev, la propiedad esencial de la connotación es la de ser un *contenido, cuya expresión es un signo denotativo, compuesto a su vez por un contenido y una expresión.*³⁷⁰ Es una significación dada

³⁷⁰ L. Hjelmslev (1.971): *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid, Gredos.

“indirectamente” porque se da a través del signo denotativo, con el que se asocia a través del contenido, bien a través de la expresión, bien a través de ambos a la vez.³⁷¹

Pero el signo connotativo necesita, además, para existir en el texto, no sólo de un signo denotativo que lo exprese, sino también de ciertos procedimientos que lo actualicen y lo hagan necesariamente perceptible. Hay figuras poéticas que lo hacen³⁷², pero aquí nos interesan concretamente los procedimientos humorísticos. Nos interesa saber qué mecanismos utiliza el humor para actualizar connotaciones “incompatibles”.

Concretando, queremos saber *en qué funciones y contextos lingüísticos, dos o más palabras referidas e entidades heterogéneas son denotativamente “compatibles” al tiempo que actualizan sus connotaciones “incompatibles”*. Este estudio es el que realizaremos en el capítulo siguiente, concretándolo en la poesía de Gloria Fuertes.

Pero antes veremos otras formas de transgresión de la coherencia. También antes analizaremos en qué consiste la *inadecuación o la transgresión del registro*, el otro mecanismo global de producción del humor utilizado por esta autora.

b) Otras transgresiones de la coherencia.

La coherencia tiene que ver con la selección de información y con su ordenación en el texto. Otras transgresiones de la coherencia que realiza Gloria Fuertes afectan más directamente a la selección de la información: la transgresión de la regla de *no contradicción* y la transgresión de la regla de *relación con la realidad*.

Transgresión de la regla de no contradicción

En cuanto a la primera, la regla de *no contradicción* no permite la introducción en el texto de ningún elemento semántico que contradiga un contenido establecido anteriormente, tanto de forma explícita como implícitamente. Sin embargo, eso es lo que hace Gloria Fuertes en ocasiones, con la pura intención de provocar la sonrisa. El efecto de la contradicción es el “sinsentido”, el juego, el humor lúdico; como cuando dice:

"Este *muerto* está malo,
algo le pasa,
no come."

³⁷¹ En el caso de “Dios y el botones” a través del contenido

³⁷² J.A. Martínez señala que estos procedimientos, recursos o figuras van desde la “mezcla de estilos” o “cenismo” hasta la reiteración y/o contraste de componentes virtuéxicos (símbolos disémicos), de sonidos (aliteración), pasando por cualquier otro recurso destinado a hacer pertinentes rasgos que no lo son en el texto lingüístico imitativo. (*Ob. cit.* pág. 205)

En otras ocasiones, la contradicción debe resolverse por metasemia, como en:

"Nací a los dos días de edad"

La contradicción se da no sólo entre las palabras, sino entre las connotaciones. En efecto, en los ejemplos reseñados se connotan valores contradictorios. Aparte de su significación de diccionario, "muerto" connota "inactividad", que está en contradicción con la "actividad" que se espera de él: "no come". En el caso de "nací", esta palabra connota "inicio", que está en contradicción con "tiempo pasado" de "a los dos días de edad".

Pero la mayoría de ocasiones, Gloria nos muestra contradicciones que se dan en la propia realidad: situaciones reales inverosímiles, paradojas, etc., como la siguiente:

"simplemente el hecho de vivir
es irse yendo."

En estos casos, la transgresión de la regla de no contradicción es sólo aparente, pero, en todo caso, se hacen presentes las contradicciones connotativamente ("positivo" frente a "negativo"). Sin embargo el humor no se produce entonces sólo por la constatación de una incongruencia entre los elementos del texto, sino también por el añadido de que esa incongruencia se da en la realidad; porque el lector, que conoce la realidad, percibe la paradoja.

Transgresión de la regla de relación con la realidad.

Esta regla establece que es necesario que los hechos referidos en el texto estén relacionados con el mundo -real o imaginario- representado.

Gloria Fuertes obvia esta norma estableciendo en el texto una determinada relación que resulta inesperada, no por falta de recurrencia sémica entre sus términos, sino por falta de referente en la experiencia del lector, que no sólo no la reconoce, sino que la considera falsa. Es lo que sucede en los siguientes versos:

"Yo entonces me peinaba para atrás
y pasó una *bala* que *me hizo la raya en medio*."

Independientemente de que estos versos puedan interpretarse metafóricamente, lo que produce la sonrisa es la *inverosimilitud* de la relación causa-efecto expresada en el texto, que sin embargo refuerza un conflicto también existente también a nivel connotativo.

El referente del texto (una bala que peina a una niña con raya en medio) contrasta con la realidad evocada por el lector (el efecto dañino de una bala), que el verso desvirtúa. Este conflicto texto-realidad amplía el conflicto también creado en la significaciones connotadas, puesto que "bala" connota "muerte", mientras que un peinado, o "raya en medio" connota, en cualquier caso, circunstancias vitales.

Cuando se produce *inverosimilitud en los hechos narrados*, encontramos, pues, una doble motivación del humor: el conflicto entre las connotaciones y la inadecuación texto-realidad.

Esta segunda motivación cambia en los casos en que Gloria Fuertes transgrede la regla de relación con la realidad sólo por su *visión parcial de la misma*. En realidad, en estos casos *no hay una ruptura con la realidad*, sino sólo su *trivialización*, y la motivación del humor está en la *irrelevancia del objeto observado con respecto a la realidad de la que forma parte*.

Hay un "error" en la selección de la información, por la intrascendencia, o incluso a veces ridiculez, de los detalles que se señalan, que contrastan con la mayor "envidia" del tema referenciado. Y el conflicto se da en el texto entre las connotaciones de la palabra que marca el tema y las de los detalles referenciados.

Así, en los siguientes versos, contrasta la relevancia del tema tratado, la "elogiable" primavera, con la humildad del detalle observado, el geranio, la planta más "vulgar" -por común- que puede encontrarse en una maceta. Y esas son precisamente las connotaciones en conflicto:

"pero a pesar de todo te defiendo
porque haces retoñar ese geranio
que se me seca siempre en el invierno"

La inadecuación del registro. La percepción de la "mezcla de estilos".

Veamos ahora cómo se produce la transgresión del registro.

El registro es una propiedad del discurso como acto comunicativo; un conjunto de normas de carácter contextual situacional, derivadas de las relaciones que establece el emisor con los diferentes elementos de la situación comunicativa.

El *registro* es considerado por los lingüistas como una información dada connotativamente en el texto.³⁷³

Eso significa que es una información añadida a la significación denotativa del texto, una información normalmente no pertinente, que no aflora en el uso imitativo (no creativo) de la lengua, sólo observable para el lingüista; pero también significa que es un valor contextual que pertenece a un código estable y que como información virtual puede ser actualizada en una determinada situación y hacerse así perceptible al hablante común o al lector.

La información “añadida” que aporta el registro -lo específico de las connotaciones de registro- es que su sustancia de contenido es el propio *código* o *subcódigo* a que pertenecen. Los indicadores de registro ejercen pues la función metalingüística; aunque no sólo ésta, sino también la expresiva, sobre todo cuando se crean los *contextos necesarios para que las connotaciones de registro sean perceptibles* por los no lingüistas.

Importa saber cómo y por qué en ciertos textos la connotación de registro pasa a primer plano.

Para percibirla es preciso obviamente que el receptor conozca al menos formas denotativas “sinónimas” pero con connotaciones de registro opuestas. Pero para que sea perceptible en un contexto lingüístico concreto hará falta además que sean dos registros diferentes los que se actualicen y que las dos formas denotativas que los expresan también contrasten y estén de alguna forma presentes en el texto: debe haber, en suma, lo que Lázaro Carreter denomina “mezcla de estilos” o “cenismo”³⁷⁴, también llamado “poliglosia”.

Sin embargo, como señala J.A. Martínez,³⁷⁵ la mezcla de estilos o registros no se da sólo cuando en un mismo texto una parte pertenece a un estilo y otra a otro diferente, sino también cuando un texto estilísticamente homogéneo contrasta con el estilo que en esa situación el oyente utilizaría.

Algunos de estos contextos lingüísticos son también generadores de humor. Conocemos que uno de los factores de generación de humor es la “transgresión” del registro. Surge el humor porque el receptor evidencia un registro (inferior) en conflicto con otro también presente, o posible en su lugar. Por ejemplo en el verso “y el alma se cabrea” vemos que la expresión “se cabrea” es de un registro “coloquial” y “vulgar” que contrasta con el de “alma” que es “neutro” o aún de temática religiosa.

³⁷³ Para Bloomfield (*El lenguaje*, Un. de San Marcos, Lima, 1.964), la fuente más importante de connotaciones es el nivel social del locutor. Pone así el énfasis en registro, entendido como una forma de afectividad en el hablante hacia la realidad denotada; si bien para Bloomfield la connotación no es necesariamente de índole afectiva. También Ch. Bally (*El lenguaje y la vida*, 5ª ed. Losada, 1.967), se refiere explícitamente a las connotaciones de estilo (de registro), que diferencia de las connotaciones afectivas.

³⁷⁴ L. Carreter (1.977): *Diccionario de términos filológicos*, Madrid, Gredos, pág. 88.

³⁷⁵ *Ob. cit.* pág. 197.

Pero intervienen muchos elementos en el registro; hay muchas variantes. En el estudio de los contextos en los que entran en conflicto registros diferentes con efecto de humor, tenemos que tener en cuenta los diferentes tipos de relaciones implicadas, según tengan que ver con el *campo*, el *modo* o el *tenor*.

El *campo* es el factor de la situación que se refiere a la esfera de la actividad y la temática tratada. El léxico es uno de los indicadores más relevantes de la temática del texto. Los vocabularios argóticos, la terminología de los diferentes campos de la especialización, el vocabulario de oficios, juegos, así como las frases hechas, modismos etc. constituyen, entre otros, una fuente fundamental para determinar el registro. El grado de especificidad de un texto se relaciona con el campo. Tema y área de actividad colaboran pues en la especificación del registro.

El *tenor* marca el grado de personalización y de formalidad del texto. Se refiere a la relación del emisor con respecto a los diferentes componentes del acto comunicativo: con respecto al mensaje, con respecto al receptor etc. Es un factor que puede concretarse a su vez en diferentes factores diferenciables.

El *tenor personal* es el factor situacional que se refiere a las personas, su identidad, su posición, y marca el grado de involucración del autor con respecto al mensaje. Se muestra en la elección lingüística de marcas personales de modalización, o en la utilización de rasgos despersonalizadores (impersonales, pasivas, terceras personas...)

El *tenor interpersonal* es el factor de situación que se basa en la relación que se establece entre los interlocutores, o entre el hablante y su audiencia. Se establece en dos ejes: el eje de proximidad - distancia y el de jerarquía - solidaridad. El tipo de relación entre los interlocutores influye directamente en la selección léxica y en las construcciones utilizadas, es decir, en el conjunto del texto.

El *tenor funcional* es el factor situacional que se refiere a las intenciones comunicativas del hablante: expresión, referencia, contacto, etc.³⁷⁶, a la intención general que lleva a producir un determinado acto de habla, y también al tipo de secuencias seleccionadas de acuerdo con la intención discursiva: narrar, argumentar, describir, etc. Es el propósito, la intención con que se realiza un mensaje, y repercute en el modo de organización tanto general como local del texto.

En cuanto al *modo*, es el factor contextual relacionado con las diversas formas de canalización o transmisión del mensaje. Se refiere a la diferenciación entre lo oral y lo escrito, a la utilización de un canal directo o mediatizado, a la combinación o no con otros códigos; así como al género discursivo utilizado.

³⁷⁶ Correspondería a las funciones del lenguaje de R. Jakobson (*Ob. cit.* pág. 347-395)

En resumen, la capacidad de seleccionar el registro pertinente y la capacidad de variar el registro para adecuarse a cada situación constituye una parte importante de la competencia comunicativa de todo hablante perteneciente a una comunidad lingüística. Pero el hablante puede, en su actuación lingüística, contrariar las normas dictadas por su propia competencia (actualizando registros incompatibles, utilizando registros inadecuados...) y, como consecuencia de esta transgresión, producir humor.

Entendemos que la transgresión del registro con producción de humor sucede porque en determinadas situaciones comunicativas dos segmentos significativos pertenecientes a registros diferentes actualizan información sobre sus respectivos códigos, haciendo perceptible su disparidad.

Teniendo en cuenta los diferentes factores del registro, analizaremos cuáles son las transgresiones generadoras de humor en la poesía de Gloria Fuertes. Lo haremos en la segunda parte del siguiente título.

3.2. - LA TRANSGRESIÓN DE LA COHERENCIA DEL CONTENIDO Y DEL REGISTRO EN LA POESÍA CON HUMOR DE GLORIA FUERTES

3.2.1.- Procedimientos de transgresión de la coherencia del contenido para la actualización de connotaciones incompatibles.

Veamos a continuación los diferentes *procedimientos lingüísticos* utilizados por Gloria Fuertes con finalidad de transgresión de la coherencia, actualización de connotaciones incompatibles y resultado de humor. El análisis de la incompatibilidad connotativa y su significación lo realizaremos en el capítulo 4 de la cuarta parte de este trabajo.

Ruptura de la recurrencia sémica.

a)- Relaciones entre signos heterogéneos como entidades de un mismo rango sintáctico.

En el texto con humor, la poeta utiliza unas relaciones sintagmáticas que normalmente necesitan recurrencia sémica entre signos homogéneos (por tener sujeto común, predicado común, etc.). Pero utiliza estas estructuras con intención sorpresiva, de manera que incumple la recurrencia sémica introduciendo signos heterogéneos. Y selecciona, además, palabras con connotaciones incompatibles en ese texto.

La autora provoca, en definitiva, un conflicto de compatibilidad entre términos que, a causa de ser relacionados en una determinada estructura, son compatibles en su significación denotativa, pero actualizan su incompatibilidad connotativa. La incompatibilidad es de desprestigio para uno de los términos y se produce humor.

Encontramos diversas estructuras sintácticas que comportan relaciones entre elementos de un mismo rango sintáctico, y en las que Gloria Fuertes introduce signos heterogéneos:

Coordinación y yuxtaposición.

En los siguientes casos, por ejemplo, se relacionan mediante conjunciones o por yuxtaposición sustantivos o sintagmas cuyos referentes pertenecen a clases diferentes y que interrumpen la recurrencia sémica:

- “pero Dios y el botones saben que no lo soy”
(divino / humano)
- “se me cortaba,
no la mayonesa, la regla”
(alimento / fluido orgánico)
- “Yo y mi cerebro nos queremos fugar”
(persona / órgano)
- “Dice el médico que tengo alergia a la vulgaridad,
al polen y a la policía”
(cualidad negativa / sustancia orgánica / organización represiva)
- “Invito a la luna y con mi sombra somos tres”
(persona / astro / imagen)
- “Me esconde el cepillo, la paz y las tijeras”
(objetos / cualidad)
- “Bacterias o el Bar,
verdaderos enemigos
de la Humanidad.”
(microorganismos / local de ocio)
- “En Alcira y en Angola”
(local / exótico)
- “El amor tiene vocación de santo
pero no pasa de mártir”
(santidad / victimismo)

La yuxtaposición de elementos heterogéneos se encuentra también en la base de las enumeraciones caóticas, que en Gloria Fuertes tienen con frecuencia tono humorístico. Ello sucede en poemas como A LA MUERTE, (“palo en la cresta / apañada traperera delincuente, amiga de lo ajeno / diplodocus, graja / turmis”), PUESTO EN EL RASTRO (“incunables tengo gusanos de seda / hay cunas de niño y gafas de sol /.../ zapatos en buen uso, santitos a elegir/ tengo santas Teresas, San Cosme y un san Bruno”) o

CARTA DE LA EME (“Mi madrileño marchoso, maduro melocotón maleable, / macedonia mascaré mañana, mortadela moscatel mío”), entre otros.

En ocasiones sólo la utilización de un verbo en plural incluye a la autora en un conjunto de elementos de categorías diferentes:

- “Todos los elefantes del circo
padecemos del corazón”
(persona / animales)

- “Todas las morsas del circo
padecemos también del corazón”
(persona / animales)

- “Ya somos dos, poema”
(persona /obra)

Estructuras paralelísticas.

Como mecanismo de asociación, e incluso identificación, de elementos heterogéneos con desprestigio de uno de ellos, utiliza Gloria Fuertes de forma muy relevante estructuras paralelísticas de distinta factura.

En ocasiones el paralelismo se da por la repetición de una palabra o de un sintagma entero.

En los siguientes versos se repite la estructura “Si todos los (...) / se hicieran (...) / vendría la paz”. Esta repetición estructural debería conllevar alguna repetición semántica o clasémica. En efecto, después de “se hicieran poetas” y “se hicieran pacifistas” cabe esperar otra palabra de connotaciones positivas similares. Sin embargo encontramos: “Si todos los gobernantes/ se hicieran el harakiri.” La aparición de “harakiri” (relacionado con la muerte) conceptualmente tan diferente a “poeta” o “pacifista” (relacionados con la vida), resulta humorística; porque en el poema, estas palabras están semánticamente relacionadas, no por su carácter positivo o negativo, sino por lo improbable de su consecución y expresan la opinión bastante contrastada de que tanto políticos como gobernantes parecen no considerar la paz como un valor deseable:

-“Si todos los políticos
se hicieran poetas,
vendría la paz.

Si todos los políticos
se hicieran pacifistas,
vendría la paz.

Si todos los gobernantes
se hicieran el harakiri
vendría la paz”
(vida /vida / muerte)

Veamos otros ejemplos de versos en los que se produce “homogeneización” de elementos heterogéneos con efecto de humor, mediante estructuras paralelísticas:

- “ *cuando no me llegaban*
los pies a pedales;
/.../ cuando no me llegaban
los pechos a la boca”
(real / figurado)
- “ */.../ ya sabía leer*
/.../ ya sabía mis labores”
(actividad intelectual / actividad física)
- “ */.../hacerse un verso,*
/.../ y hacerse un muerto”
(actividad positiva / actividad negativa)
- “*cuando me llegue la muerte*
/.../ mientras me llega la vida”
(denotación negativa / connotación positiva)
- “Por Castilla veo un árbol
y parece que veo alguien de mi familia.”
(vegetal /humano)

A veces la estructura paralelística se construye mediante la repetición léxica con cambio de matiz semántico:

- “*/.../me pilló un carro,*
/.../ me pilló la guerra.
(objeto / acción)
- “los niños venían de París”
/.../ “los niños vienen de París”
(lugar / acción) (eufemismo / realidad)

En ocasiones el paralelismo lo crea una secuencia de valores antitéticos:

- “una desilusión más y un diente menos”
(sentimiento / pieza bucal)
- “una arruga más
y una pluma menos”
(efecto de envejecimiento / adorno)

-“vitamina artificial
/.../ tristeza natural”
(entidad física / entidad espiritual)

También crea Gloria Fuertes paralelismos entre modismos o frases lexicalizadas y otras de significación literal que, presentadas a continuación de las lexicalizadas, representan su ruptura por la sustitución de alguno de sus elementos. El paralelismo creado sugiere en el lector la deslexicalización de la frase hecha, y provoca la asociación “inadecuada” entre los elementos de las dos frases:

- “no estoy buena,
sólo lo soy”
(cualidad física / cualidad espiritual)

-“Nací sin una peseta.
Ahora /.../ tengo dos”
(creíble / no creíble)

Comparaciones motivadas.

Otro recurso utilizado por Gloria Fuertes para establecer relaciones semánticas entre elementos heterogéneos son las comparaciones. En las comparaciones intervienen: a) los signos comparados y b) la motivación o explicación del porqué de la comparación. En algunas ocasiones, la heterogeneidad existente entre los elementos comparados queda evidenciada y reforzada por una motivación “inadecuada (aplicable a sólo uno de los elementos comparados). En otras ocasiones - la mayoría- la heterogeneidad se hace patente en la propia comparación, y es sorprendente que la frase de motivación esté en redundancia semántica con cada uno de los conceptos relacionados, siendo éstos heterogéneos entre sí. Veamos los dos circunstancias.

Comparaciones con motivación “inadecuada”

En algunos casos, si bien la heterogeneidad se da entre los elementos comparados, la frase que justifica la comparación aumenta -o incluso puede producir- la ruptura de la recurrencia sémica, porque otorga a ambos elementos heterogéneos entre sí una cualidad que sólo posee uno de ellos, y que es claramente degradante para el otro.

Así, en los siguientes ejemplos: no sólo se compara Gloria con un dios, sino que traspasa a los dioses su preferencia por la soltería; no sólo se compara Gloria con San Isidro, sino que le llama vago.

Respecto a cómo se aumenta la ruptura de la recurrencia sémica, observemos qué sucede en los versos en que Gloria justifica su soltería. Vemos, por una parte, que la primera ruptura de la redundancia sémica la produce la palabra "dios", puesto que no incluye el rasgo [humano] que podía esperarse después de "yo" y de "casarme". Pero, a continuación, el lector espera que las palabras que vienen después relacionadas con ese "dios" contengan algún rasgo de "divinidad", lo cual no sucede porque a ese "dios" se le otorgan cualidades humanas. Con lo cual, se produce una doble sorpresa: Cuando el lector espera recurrencia de un sema "humano" se encuentra con "dios", y cuando espera recurrencia de un rasgo "divino" se encuentra con un rasgo "humano" (preferencia por la soltería):

- "yo de casarme hubiera sido con un dios
pero los dioses quieren ser solteros
como yo.
(Perdón)"
(ser humano / divinidad : ambos actúan como humanos)

En el caso en que Gloria llama vago a San Isidro, es la frase "explicativa" de la comparación la que realmente rompe la recurrencia sémica. En efecto, en este caso no es tan sorprendente la comparación establecida entre los elementos "heterogéneos", puesto que los santos han sido humanos. Lo sorprendente es la justificación que se da a la comparación, porque "vago" no contiene ningún sema que el lector considere aplicable a "santo":

- "San Isidro Labrador
era un santo medieval
mucho más *vago* que yo"
(santo / no santo: ambos tienen un defecto humano)

También en los siguientes versos la poeta motiva la comparación de "perdonar" con "hacer un milagro" diciendo que "no sale siempre", lo cual devalúa el acto sobrenatural de "hacer un milagro":

- "Perdonar es como hacer un milagro
es muy complicado,
no sale siempre"

Comparaciones "inadecuadas"

Con mayor frecuencia, Gloria Fuertes provoca el humor realizando comparaciones entre conceptos heterogéneos -que entran entre sí en conflicto de compatibilidad, con "desprestigio" de uno de ellos- y cuya motivación de la comparación, denotativamente expresada en el texto, es

adecuada a los dos conceptos por estar en redundancia sémica con ambos, aunque a veces con diferente matiz significativo (dilogía).

El humor se produce en estos casos, en parte por la imagen producida por los conceptos heterogéneos "comparados", pero también por la audacia de una motivación coherente con cada una de las partes, a pesar de su heterogeneidad, que a veces queda reforzada. Es lo que sucede en los siguientes versos, en que Gloria compara a algunos hombres con los primeros rumiantes (ambos se matan entre sí), la tarde con un huevo (se pasa), San Pedro con un balón (de portería en portería) o la muerte con la varicela (inmuniza):

-“en la tierra tenemos hombres iguales
a los primeros rumiantes,
se siguen matando entre ellos /.../”

-“Ya la tarde se pasa como un huevo dormido”

- “San Pedro *de portería en portería*
como un balón”

- “La muerte,
como la varicela, *es una enfermedad*
que sólo se da una vez,”

En los siguientes versos, con el mismo procedimiento, la poeta se refiere a aspectos relacionados con su propia vida y sus experiencias personales:

-“como un grillo,
cantando
dentro de mi agujero
(rascacielo de Madrid, piso séptimo)” (Gloria)

- “Ante las injusticias de la vida
salto como la leche -hervida-” (Gloria)

- “*Trabajar un año*
para quemarlo en un minuto.
Tu amor fue como una falla
(de levante)”

- “Recordar que los ovnis
como ciertas amistades
no vienen a lo nuestro
sino a lo suyo.”

- “*Fiel*, como un perro.
Sufro, como una mula.
Amo, como un toro.”

En estos últimos versos interviene además una estructura paralelística. En las primeras frases, la comparación que establece Gloria entre ella y un "perro" porque es "fiel", o entre ella y "mula" porque "sufro", nos parece adecuada; no hay percepción de heterogeneidad porque "fiel" y "sufro" se refieren a sentimientos que puede tener tanto una persona como un animal: se mantiene la recurrencia sémica. Sin embargo, en la tercera frase se percibe heterogeneidad, porque el "amor" no lo considera el lector un sentimiento propio del "toro", aunque sí se valore la potencia sexual de éste.

A veces, la comparación es la motivación en macrocontexto de una metáfora. Podemos verlo en los siguientes versos, en los que "me tambaleo" justifica la comparación que hace Gloria de sí misma con una "mesa cojitranca"; "para que veas" justifica la comparación del poeta con unas "gafas"; y sufrir "corridas y cornadas" justifica la comparación del amor con la vida de un novillero:

- "me dejan como un mueble,
como una mesa cojitranca me dejan
/.../
me tambaleo
y me tengo que calzar con un taco"

- "El poeta sirve...como unas gafas,
para que veas, hijo mío, *para que veas.*"

- "el amor es como la vida de un novillero,
capeas (el temporal),
/.../
'corridas'
y cornadas"

b) Una misma palabra denota dos elementos heterogéneos: dilogía.

Otro recurso lingüístico utilizado por Gloria Fuertes para producir humor mediante relación de elementos heterogéneos que actualizan connotaciones incompatibles es la *dilogía*, o palabra con doble significación en el texto.

La doble significación de la palabra en el texto se descubre, en ocasiones, tras una suspensión momentánea de la *coherencia*, de manera que la doble significación se da de una manera consecutiva; en otras ocasiones, sin embargo, el doble sentido de la palabra es simultáneo. En ambos casos las dos significaciones de la dilogía se refieren a elementos heterogéneos, porque provienen de una ruptura de la recurrencia sémica.

Doble significación consecutiva de la dilogía. Suspensión momentánea de la coherencia.

En la mayoría de las ocasiones, el efecto de la dilogía es la suspensión momentánea de la coherencia textual, por la supresión de la propiedad de la recurrencia sémica; coherencia que se recuperará en una lectura de recorrido diferente.

Veremos en los siguientes ejemplos que la autora provoca la sonrisa del lector creando una situación en la que aparentemente se rompe la relación semántica entre dos palabras que deberían estar cohesionadas. Tras el desconcierto inicial, la recurrencia sémica se reconstruye inmediatamente, atribuyendo el lector a una de las palabras en conflicto una nueva significación que será compatible semánticamente con la otra palabra, de rango "inferior", no prevista, con la que se había producido la ruptura cohesiva.

Esto es lo que sucede en los siguientes versos, ya comentados en páginas anteriores, en los que la palabra "loca" no tiene ninguno de los semas esperados ("ligazón" o "fibra"), y el lector debe replantearse el sentido del texto, de manera que da a "cuerdas" una significación alternativa en redundancia sémica con "loca". La palabra "cuerdas" habrá tenido, pues, consecutivamente, dos significados diferentes, referidos a elementos heterogéneos:

- "al mirarnos
hicimos una *trenza*.
Ya no somos dos cuerdas,
ahora somos *una loca*"
(“cuerda”: objeto de fibra torcida, largo y flexible / “cuerda”: persona lúcida)

También en el siguiente ejemplo, la palabra "taco" debe denotar el significado de "expresión malsonante", después de haber significado "pedazo de madera", para que pueda restablecerse en el texto la redundancia sémica:

- "como una *mesa cojitranca* me dejan
/.../
me *tambaleo*
y me tengo que *calzar* con un taco
¡coño!"
(“taco” : pedazo de madera - refuerzo / “taco”: expresión malsonante)

Un proceso similar en la denotación de dos elementos heterogéneos por una misma palabra ocurre los versos siguientes:

-“Espero que no *seáis tan animales*
que no podáis *vivir como personas*”
(“animales”: brutos o inconscientes / “animales”: seres de rango inferior)

- “*Sentirte independiente*,

aunque sólo dure unos segundos...
Para eso tienes que ser *paracaidista*
("independiente": estado anímico y vital /
"independiente" : aislado físicamente)

- "Aunque conozco a mucha gente
me sé muy poca"
("conocer": apercibimiento de una persona /
"conocer": apercibimiento de un concepto mental)

- "Ojalá conozcamos el día
en que no se oigan más disparos
que los *del corcho*
de la botella de champán."
("disparos": fregonazos producidos por una bala /
"disparos": descorches)

- "No puedo decir: *Madrid* es mi tierra,
tengo que decir mi *cemento*,
- y lo siento -."
("tierra": lugar de nacimiento / "tierra" . materia inorgánica
desmenuzable de que se compone el suelo natural)

- "Dediqué *mi libro*
a una niña de un año,
y le gustó tanto,
que *se lo comió.*"
("gustar": atracción intelectual /
"gustar": atracción fisiológica por un alimento)

- "El *cuerpo de la vieja* era una pasa,
las manos de la vieja eran dos pasas"
("una" :indeterminado; "una": numeral cardinal)

- "Después de *leer los periódicos*
me lloran los ojos
(*Tengo que ir al oculista*)"
("llorar": efecto del dolor / "llorar los ojos": disfunción orgánica)

- "Hay quien dice que *estoy como* una cabra
/.../
vivo sola, cabra sola
-que no quise *cabrito* en compañía-,
/.../"
("como una cabra": loca / "cabra": animal)

- "y la raya *torcida*
-el *pez* más difícil de amaestrar-"
("raya": línea / "raya": pez)

- "Algunos podrían *estar en la* Gloria,
pero *estoy sola*"
("Gloria": paraíso / "Gloria": nombre de la poeta)

- "Somos vecinos de la Colonia *Tierra*,
somos una colonia,
tenemos que *oler bien.*"
("colonia": conjunto de personas / "colonia": agua perfumada")

-“Todos los *santos* tienen octava
y Beethoven, *novena*”
 (“octava”: espacio de ocho días durante los que la Iglesia celebra una fiesta
solemne / “octava” : número ordinal”)

-“Ahora que ya se va al otro mundo antes de morir”
 (“otro mundo”: el más allá, después de la muerte / ”otro mundo”: lugares
lejanos o desconocidos)

Doble significación simultánea de la dilogía.

En menos ocasiones, el humor se produce por la doble significación simultánea de la dilogía. Al construir la simultaneidad de los dos significados, la autora procura la disparidad suficiente para provocar la sonrisa del lector. Un sentido de la palabra es el esperado, pues contiene reiteración sémica con respecto a alguna palabra anterior, pero el segundo sentido se descubre, por estar también en relación sémica con otra palabra, también anterior, del mismo texto.

Así, en los siguientes versos, “con Tenta” se refiere simultáneamente a la amiga Tenta y a un estado de ánimo agradable (incorrección ortográfica incluida). El primer sentido es coherente con el nombre propio “Tenta”, y el segundo, el adecuado a la ortografía, es coherente con “me gustaría tener una amiga”:

- “Me gustaría tener una amiga
que se llamase Tenta
para estar siempre con Tenta”
 (“contenta”: estado de ánimo / “con Tenta” : relación con una persona)

En el siguiente caso, *entredós* se refiere simultáneamente a un encaje y a dos personas. La significación de “encaje” está en reiteración sémica con “puntilla” y el sentido de “entre dos personas” está en coherencia semántica con “amor”:

-“El amor puede ser bello como una puntilla
-ya que es entredós-
(*entredós*: relación de dos personas/ *entredós*: encaje)

También en los siguientes se produce el humor de forma similar:

-“Querido “Gorge”:
Pongo tu nombre con “g”
porque la jota es alegre
y se ha muerto mi madre”
 (“jota” nombre de letra / “jota”: baile regional)

-“y el tigre de bengala se encendió,”
(“Bengala”: topónimo / “bengala”: bastón con pólvora, inflamable))

-“Por la Mancha
Sancho se aquijota
y Quijote se ensancha.”
(“ensancha”: se va pareciendo a Sancho /
“ensancha”: gana amplitud, engorda)

c) Dos palabras con el mismo significante denotan elementos heterogéneos: antanaclasis

La antanaclasis, o repetición de una palabra con un sentido o significación diferente, tiene también en ocasiones tono humorístico. Eso sucede cuando, infringiendo la regla de repetición de la coherencia textual, se da heterogeneidad entre los conceptos denotados por las dos palabras homónimas.

Estas dos palabras aparecen muy próximas en el texto, y pertenecen normalmente a la misma oración o a oraciones conexas. Ello determina que el lector genere la hipótesis de que la palabra que encuentra repetida tenga la misma significación que la primera. Pero cuando se da *antanaclasis* esto no sucede así, y la palabra repetida tiene un significado o un matiz semántico distinto, lo cual produce humor porque los sentidos que se confrontan son de diferente “rango”; uno de ellos, inferior.

Encontramos antanaclasis en estructuras paralelísticas. En estos casos, como en el siguiente texto, a veces la disparidad de la significación es sólo un cambio de matiz:

- “A los pies de la catedral de Burgos
nació mi madre.
A los pies de la catedral de Madrid
nació mi padre.
Yo nací a los pies de mi madre
en el centro de España, una tarde.”
(“*A los pies*” locución / *a los pies*”: literal)

En estos versos, el sintagma “a los pies” pasa de ser una locución, en las dos primeras oraciones, a tener un sentido “literal en la tercera oración. “A los pies” forma parte de una estructura paralelística, en la que la redundancia sémica existente en las dos primeras frases hace prever que en la tercera se produzca el mismo fenómeno. Efectivamente continúa el paralelismo en “Yo nací a los pies”, pero al aparecer “de mi madre”, que no está en redundancia sémica con “catedral”, se necesita la significación literal de “pies”, de manera que interpretamos la frase como un parto. De la

confrontación de los significados literal y figurado de "a los pies", surge el humor.

El mismo mecanismo es el que funciona en los siguientes casos:

-“Mi madre era de clase media,
mi padre de clase baja,
yo de clase gratuita
ahora de clase soñadora”

-“A los nueve años me pilló un carro
y a los catorce me pilló la guerra.”
("pilló": alcanzó físicamente /
"pilló": temporalmente coincidí con ella, sin poder evitarlo)

-“He plantado muchos árboles.
He plantado muchos libros.
He plantado muchos tíos.”
("plantar": introducir en tierra un esqueje o vara para que arraigue / "plantar":
dejar a alguien burlado u olvidado)

En otras ocasiones, si la antanacsis no se da dentro de una estructura paralelística, las palabras implicadas tienen significación muy distinta, e incluso pertenecen a una diferente categoría gramatical. La proximidad señala su heterogeneidad. Es lo que sucede en los siguientes versos, en los que verbos como "pare" o "ligar", los adjetivos "pavo" y "duro", locuciones como "pasarlas moradas", o sustantivos como "sostén" y "palo santo" entran en conflicto con el significado de sus palabras homónimas:

-“El paro no hay quien lo pare
pero yo sé quien pare el paro.”
("pare": detenga / "pare": crea –coloquial-)

- El teatro se inventó
cuando un pavo real muy pavo
su cola de pavo abrió.”
("pavo": ave de corral / "pavo": estúpido)

-“Santos de palo santo
procurad que dormite la termite”
("santos" : personas canonizadas / "palo santo" : árbol frutal)

-“A veces mi diario
es un diario duro.
Duró como tres años,”
("duro": cualidad de dificultad / "duró": temporalidad)

-“No hay Seguro Social y no hay doctor seguro”
("Seguro": institución / "seguro": cualidad de eficacia)

“(Yo las pasé “moradas”
escribiendo Las Moradas)”
 (“pasé moradas”: lo pasé mal / “Las Moradas”: obra mística)

-“y nunca lleva sostén.
es el sostén de sí misma”
 (“sostén”: pieza de ropa interior / “sostén de sí misma” : se mantiene a sí misma)

-“¡Qué mal género es el género humano! “
 (“género”: clase de tejido / “género”: especie animal)

-“para seguir ligando la señora
se fue a ligar las trompas”
 (“ligar”: relacionarse / “ligar”: operación quirúrgica)

-“He estado no sólo con una copa
sino en una copa”
 (“copa”: vaso con pie / “copa”: parte superior de un árbol)

-“Cuanto cuesta la cuesta”
 (“cuesta”: requiere esfuerzo / “cuesta”: subida pendiente”)

-“El amor es una función que no siempre funciona”
 (“función”: obra teatral / “funciona”: realiza su objetivo)

Como forma especial de la antanacsis, en la que uno de los signos homófonos repetidos es complejo, el calambur nos hace sonreír en casos como los siguientes:

-“Mira, no sé si será un supuesto,
lo que sí sé es que está en su puesto.” (Dios)
 (“supuesto”: hipótesis / “su puesto”: su sitio)

-“No es cuestión de mi edad ni nimiedades”
 (“mi edad”: años de vida / “nimiedad”: trivialidad)

-“Cuando el amor escoges
- o te escoge -,
y te sale amor de carne y hueso.
Cuando es amor de carne,
después
se queda en eso,
(¡Vaya hueso!)”
 (“de carne y hueso”: terrenal / “de carne”: carnal, físico / “hueso: difícil de llevar)

Transgresión de la regla de no contradicción.

Un procedimiento utilizado por Gloria Fuertes para la actualización de connotaciones incompatibles, por transgresión de la coherencia semántica, es la infracción de la regla de no contradicción. Esta transgresión la realiza, en ocasiones, mediante el establecimiento de relaciones entre signos contradictorios en sus términos; otras veces la escritora "juega" con la contradicción y la paradoja, señalando contradicciones que se dan en la propia realidad.

Relaciones entre signos contradictorios en sus términos.

Las relaciones entre signos contradictorios en sus términos se establecen sintácticamente de forma variada: predicación, complementación, identificación, etc. Son las que se establecen en los siguientes casos, en los que el segundo de los sintagmas relacionados, sorprendente y no esperado por entrar en contradicción con el primero, produce humor, tras "devaluar" necesariamente la significación de éste, que se considerará erróneo: un Dios sin autoestima, muertos que no lo son, un nacimiento que no es tal, etc.

- "Uno (Dios) es tan poca cosa "
(Ser "poca cosa" contradice la esencia de Dios)

- "Asesinos del mundo
vuestros muertos se os han revolucionado"
(Realizar alguna actividad vital contradice "estar muerto")

- "Este muerto está malo,
algo le pasa,
no come" (Tener problemas de vivos contradice "estar muerto")

- "La muerte
/.../
te inmuniza para otras muertes"
("inmuniza" contradice a " otra muerte")

- "Nací a los dos días de edad"
(Tener "edad" previa contradice a "nacer")

- "vean las tres calaveras del Santo Patrón,
calavera de San Palemón niño
calavera de San Palemón adolescente
y aquí calavera de San Palemón ya anciano en el martirio"
(Referirse a "una" sola persona contradice que pueda tener de ella "tres"
calaveras)

Estas contradicciones pueden llevar al absurdo, o bien pueden resolverse como desviaciones con reducción por metasemia; o también, como en el

caso de las "tres calaveras", interpretarse como una denuncia de la ingenuidad mercantil de un guarda de iglesia (contradicción en la realidad). En todo caso, es evidente que Gloria utiliza la contradicción.

Contradicciones (en apariencia) que también se dan en la realidad.

Vamos a referirnos ahora a los versos que no contienen propiamente contradicciones, aunque sí apariencia de contradicciones, y que responden al ánimo de exponer paradojas e ironías, no inventadas, sino existentes en la vida y en el mundo en que vivimos. Parece como si Gloria quisiera presentar hechos contrarios a la vida o a la esencia humana

Así, en los siguientes versos, se nos muestran hechos reales, lo que a veces llamamos "ironías" de la vida, con mayor o menor índice de contradicción o de falsa contradicción. En todos los casos, la proximidad de los términos en conflicto semántico provoca la actualización de las connotaciones incompatibles que, en su contradicción, estos signos pueden tener. No obstante, el reconocimiento de que la "incongruencia" tiene, o puede tener, existencia real, refuerza la carga humorística de los versos:

- "Según para quién,
según para cuál,
el criminal es un héroe,
el héroe es un criminal."

- "Aquí, donde la atómica
¡ se venden gafas para picar cebolla!"
(grave / insignificante)

- "A cada momento,
tienes una hora más y una hora menos."

- "simplemente el hecho de vivir
es irse yendo"

- "Empezamos a saber vivir
un poco antes de morir."

- ".../ hacerse el loco /es la única manera de no volverse loco"

- "Entregas a un hombre de cien kilos
y te entregan cien gramos de ceniza
en un plumier."

- "Se bebe para olvidar a una cosa
y se olvida todo menos esa cosa."

-“(la manzana podrida y el gusano muy sano)

-“Con dinero no se puede ser todo,
por ejemplo, no se puede ser pobre.”

-“Lo más triste de Dios
es que no puede creer en Dios
tampoco puede dar gracias al señor”

-“Échales un amor a las pobres solteras,
una ilusión a los pobres aristócratas,
una honradez a los pobres políticos
y quítales el miedo a los millonarios.”

-“Gracias amor
por tu imbécil comportamiento”

Incongruencias y malentendidos

También las siguientes situaciones resultan paradójicas. Se trata ahora, sin embargo de casos personales, no generales, aunque puedan ser generalizables. En los versos siguientes, por ejemplo, se expulsa a una niña de la escuela por decir la verdad:

-“Los niños vienen de Parir
escribí en la pizarra de las monjas-
Y me echaron.”

En este caso, nos hace sonreír no sólo la relación paronomásica intertextual "París"- "Parir", sino la falta de una lógica normal en la relación causa – efecto, arbitrariedad que, sin embargo, reconocemos que existe o ha existido.

También es falta de lógica el “DICHO DE MI MADRE REFIRIÉNDOSE A MI”, que sin embargo admitimos como cierto:

“...Y ahora le da por escribir,
como si no tuviera bastante con leer”

Otras arbitrariedades son a veces justificadas en la vida real por la religiosidad, por el sentido comercial etc., como sucede en los siguientes versos:

- “(Las estampitas benditas
y pasadas por sus cuencas
valen a treinta)”

-“al ridículo de poner nuestras toneladas en pie
para bailar un vals de Strauss”

Algunas veces, las “incongruencias” que destaca Gloria Fuertes en su dolorosa visión del mundo son simples malentendidos. Así, en los siguientes versos, el doctor receta a la poeta “más lágrimas”, sin lograr entender por qué ella le dice que ya llora mucho, que es imposible que lllore más. En realidad se están refiriendo ambos a lágrimas de diferente tipo, o de origen muy distinto:

- “El médico me dijo: ‘Que tengo que llorar más’.

Dos gotas por la noche
y dos gotas al despertar.

Yo le dije:

- Doctor, por la mañana
al leer el periódico lloro
y por la noche
si no está mi amor conmigo
a chorros lloro.

El oftalmólogo insistió con las gotas
y en que tengo que llorar más.”

Otro tipo de “malentendidos” o simplemente “interpretaciones interesadas” que contrastan con la realidad objetiva se dan en versos como los siguientes:

-“Que bastante desgracia tengo con no querer trabajar.

/.../

Mire qué facilidades le doy para que sea caritativo.

/.../que tengo tres mujeres sin poderlo ganar.

/.../

Hágase cargo de la triste situación de mi esposa sin marido
almas caritativas como la suya son las que necesita la patria.
señorito.”

El humor como efecto de incongruencias observadas en la realidad lo realiza también Gloria Fuerte mostrando contrastes conductuales en una misma persona; contrastes que nos sorprenden por el ingenio que muestran o por la expresividad con que están presentados:

-“a unos: por amor de Dios...y a otros: salud hermano...
-según te ve el pelaje-.”

-“Su más triste tristeza
cambió de pronto en una carcajada
aún más desconcertante
que su fase anterior.
Empezó a gritar: ¡Viva el mapamundi!
¡Viva la gente! –dándose en el pecho-
¡Todo el mundo es bueno! “

Transgresión de la regla de relación con la realidad.

La transgresión de esta regla es también utilizada por Gloria Fuertes como mecanismo de creación de humor. Es una transgresión que sólo a veces lleva al absurdo, y la realiza mediante dos procedimientos diferentes: a) la inverosimilitud de los hechos narrados y b) la trivialización de la realidad mediante la selección de detalles insignificantes para su descripción.

Inverosimilitud de los hechos narrados

El humor lo producirá la misma inverosimilitud de lo narrado. El conocimiento previo que tiene el lector de la realidad es lo que hace que una proposición resulte inverosímil.

La transgresión de la coherencia se produce porque la relación expresada en el texto no es reconocible en la realidad. Una palabra resulta sorprendente, y es inesperada en el texto, no porque no la permita el texto por falta de repetición sémica, sino que no la permite el lector. La expresión parecerá incongruente con la realidad, devaluadora de la realidad y, si esta devaluación se acepta, se producirá el humor.

En el siguiente caso, no es verosímil la relación causa-efecto. Es el lector, por su conocimiento del mundo, quien señala la incompatibilidad de "bala" con "raya en medio". La narración le parece al lector devaluadora de la realidad:

“Yo entonces me peinaba para atrás
y pasó una bala que me hizo raya en medio”

Y en los siguientes casos, resulta “chocante” y también devaluador de la realidad, que Gloria Fuertes hable de un “diablito de la guarda” que quiera ser “ángel de la guarda”, que se refiera un “hombre feliz” como el único ejemplar de una especie extinguida, que se refiera a Dios como “Él” o “Ella” o “quien sea”; o que alguien considere que una mujer es “tonta” porque llora la muerte de un ser querido, o que la propia Gloria se encuentre triste por no estar triste:

- “Diablito de mi guarda,

/.../
(en el fondo quieres ser
mi ángel de la guarda
y por eso me envidias)

- “¡A peseta la entrada, vea al hombre feliz!
Único ejemplar del estado extinguido...

- “y se volvió loca la mujer
porque tuvo un pez”

- “(Dios): Él o Ella, quien sea, se lo sabe”

-“(sé que me muero)
y esta tonta de mujer anda llorando,
nunca tuvo idea de los acontecimientos”

-“Es que estoy tan triste de no encontrarme triste
/.../

Hoy me ha dicho:

- Llegarás a acostumbrarte a la alegría, Glorita.”

Concretamente con el tema de la muerte, Gloria Fuertes presenta situaciones inverosímiles en la realidad. Por ejemplo cuando se pregunta a sí misma si está muerta, cuando trata a un muerto como un ser vivo o cuando se pregunta sobre lo que nos pueda pasar cuando estemos bajo tierra:

-“¿Me he muerto?”

-“¡Cuidado!, no acercaros que resucitáis.
Mis queridos difuntos, hasta luego.”

-“si estamos hechos para sobre la tierra
¿cómo podremos vivir debajo?
¿Será empezar de nuevo,
un nuevo idioma,
nuevos pasos,
y nuevas denticiones?
¿Se morirán también los muertos?
¿Habrán mortandad infantil? “

En los siguientes casos también resulta inverosímil el papel de benefactoras de la humanidad que la poeta otorga a las termitas, o que afirme que puede llegar a coger cariño a un “fantasma” que le hace la vida imposible:

-“Y los libros mal escritos

los terminan los termitos
/.../ extermina el manuscrito
/.../ favorece la ciencia
/.../ terminan con el conflicto”

-“y se lleven de mi honesto pisito
a dicho ente
antes de que le coja cariño”

En otras ocasiones la inverosimilitud se manifiesta como una *ironía*. En los siguientes casos, por ejemplo, el humor se produce porque resulta inverosímil que se pueda llegar a pensar que un día los poetas tengan derecho a pensión de jubilación, o puedan ser objeto de atención por parte de los gobernantes:

-“Si los poetas tuviéramos un Retiro Obrero”
/.../
Esto sucederá cuando los gobernantes /nos cojan cariño”

Finalmente, el conflicto de compatibilidad con la realidad se da entre lo que denominamos “la realidad” y “el deseo”. Es lo que sucede en los siguientes versos, en los que nos hace sonreír que la poeta proponga, por ejemplo, que los soldados se declaren en huelga, porque sabemos que en la realidad es imposible la realización de determinados deseos.

- “¡Que todos los soldados
se declaren en huelga!”

- “Hay que vacunarse de pacifismo
por inteligencia.”

-“trabajo en desinventar la guerra”

Trivialización de la realidad observada.

El humor puede surgir de la irrelevancia del objeto observado con respecto a la realidad de la que forma parte. Es lo que sucede en los siguientes casos.

En estos primeros versos que observaremos, Gloria Fuertes describe el paso de la tarde de invierno en el interior de una sala y se fija en el minúsculo detalle de la molesta mosca, a la que ridiculiza. No hay conflicto entre palabras del texto, ni por falta de recurrencia sémica ni porque se cree un sentido ajeno la realidad. Lo que genera humor es la nimiedad del detalle observado”:

“ya la célebre mosca corretea indecisa,
no la sienta el invierno y se da con las cosas.
¡Qué alegría produce cuando muere la mosca!”
(aspecto observado: mosca molesta / campo temático: el paso de la tarde)

En el siguiente poema, una imagen mariana produce humor al observarse de ella detalles de pésima estética o absurdos:

“Con su manto de nylon
y la corona eléctrica,
con pilas en el pecho
/.../
presidiendo el lavabo
justo a la cabecera...
Es un cruce de Virgen entre Fátima y Lourdes
/...”
(aspectos observados: plástico, con pilas, preside el lavabo... /campo temático: imagen de la Virgen)

También nos hace sonreír la descripción que hace Gloria de una iglesia de pueblo, de la que destaca con gran expresividad la decrepitud de un lugar habitado por una reliquia, una imagen doliente y las telarañas:

“Hueso de San Fructuoso
preside el altar mayor
/.../
Hay un Cristo que da pena
que le crece la melena;
y en el coro telarañas
las más antiguas de España -“
(tema: *iglesia de pueblo*)

Si vimos en el capítulo anterior que cualquier tema puede ser tratado con humor por Gloria Fuertes, veremos en este apartado que tampoco hay temas que se escapen de su trivialización humorística.

Se ríe de la primavera, identificándola con los adornos modernistas, y sonrío con ella porque hace vivir plantas humildes:

“pero a pesar de todo te defiendo,
porque haces retoñar ese geranio,
que se me seca siempre en invierno.”
(tema: *primavera*)

También ridiculiza la estatua del dictador, destacando que cuando cayó al estanque sólo la notaron en falta quienes la utilizaban de “palo de gallinero”:

“Sólo las gaviotas la echaron de menos”
(tema: *estatua del dictador*)

No hay tema, por serio que sea, que se libre de la observación sesgada de Gloria Fuertes. La poeta pone en evidencia el costado débil de las cosas; la trivialidad o la superficialidad con que se manifiestan o percibimos aspectos importantes de la vida del ser humano o del mundo. Son muchos los poemas en que, aunque se refiera a temas tan graves como Dios, el amor o la muerte, los conceptos que denota son irrelevantes o incluso degradantes, de manera que dicha “incoherencia” genera humor en el lector.

Así por ejemplo, para referirse el saber omnímodo de Dios da detalles tan triviales como su conocimiento de los besos recibidos o las letras vencidas:

“Porque É/lo sabe todo de antemano,
/.../
balance de besos dados... recibidos...
Total que faltan...
Número de amores...
Litros de llanto...
Letras vencidas...”

el de no poder ponerse un sombrero o no poder tirar una piedra:

“Lo más triste de *Dios*
es que no puede /.../
Ni ponerse el sombrero nuevo
para ir a misa como tú y como yo.
/.../
ni hacer novillos
ni tirar una piedra al farol.”

En cuanto a la doctrina de la Iglesia, se refiere a su visión infantil del Purgatorio:

“El ricino con pinza en la nariz.
De pequeña me creía que el *purgatorio*
era un sitio donde a los niños
nos purgaban constantemente
con aceite de ricino
¡Qué purgatorio!”

El culto lo ridiculiza en la fiesta- espectáculo del rito de la ofrenda de flores a la Virgen durante el mariano mes de Mayo:

"¡Qué espectáculo!
treinta monaguillos de mi edad
vestidos con capitas de raso
y con dobladillo de piel blanca
como el Papa /.../
¡Qué juerga litúrgica la que yo disfrutaba!"
(tema: *mes de mayo*)

Gloria también trivializa los efectos del enamoramiento:

-“Pienso mesa y digo silla
compro pan y me lo dejo
lo que aprendo se me olvida”

-“Pierdes la chaveta
cambias la chaqueta”

-“...Salgo corriendo, atolondrada, loca”

El menosprecio de la muerte es uno de sus temas favoritos. Observa a los muertos a veces como si la pérdida de la vida fuera una simple anécdota:

“si estamos hechos para sobre la tierra
¿cómo podremos vivir debajo?
¿Será empezar de nuevo,
un nuevo idioma,
nuevos pasos,
y nuevas denticiones?
¿Se morirán también los muertos?
¿Habrá mortandad infantil?”

Otras veces mira a los muertos con la ternura con la que se observa a un niño:

“Y han venido los de la Funeraria,
estás sobre una alfombra y tienes cuatro cirios,
un crucifijo blanco y un coro de vecinas;
que no te falta nada
y estás muy bien peinado.”

Otras veces, desde la perspectiva de la obiedad:

“este muerto está malo
/.../
no come,
las manzanas de anoche están intactas”.

También destacando detalles macabros:

-“los canales que tenemos
se nos llenan de hormigueros.”

Su negación del suicidio se especifica con detalles de humor negro de este tipo:

“...Por ahora,
que pasen hambre los gusanos destinados,
previstos ya para el manjar de nuestro palmo palmito;
/.../
¡Que las larvas esperen por ahora!”

Su desamor a los promotores de las guerras lo concreta en un deseo de muerte, por el que pide perdón a Dios; deseo que expone con una “neutra” información e ínfima que contrasta con la gravedad del tema y produce humor:

“por desearles una buena caja
con cuatro cirios de los más curiosos”

El mismo lenguaje aséptico utiliza para explicar los efectos devastadores de una bomba atómica:

“con esta bomba huelgan los entierros”

Y en general, su perspectiva de la realidad o de su universo es siempre la de señalar el pequeño detalle, el gesto mínimo, que acerca el mundo observado al lector y que cuando se da inadecuación “con desprestigio” con respecto

al campo temático referenciado produce humor, como sucede en la siguiente observación del santo de Asís:

“Se va el santo delgadito con su nube de mosquitos”

o de sus fantasmas y su relación con ellos:

-“tiene un siete en el dobladillo
que me da miedo zurcírsele
porque no se está quieto.”

-“Si vienes a visitarme
te peinaré los cuernos”

o de diferentes tipos o situaciones de personas, de las que destaca aspectos sorprendentes, como el caso de los peatones fosforescentes:

“Los peatones en la noche brillan
pero con luz fosforescente”

la edad o el paso del tiempo:

“una desilusión más y un diente menos -.
Y tú, pajarito dominguero,
una arruga más
y una pluma menos.”

Pero además, Gloria Fuertes, al hablar del hombre de la calle nos enseña también los más insignificantes, los más pobres, los más raros, con los cuales relativiza también su negativa visión del género humano. Además, de ellos nos muestra los rasgos de menos prestigio social, como en el caso de la payasa Tomasa:

“Es Tomasa la payasa
Gran hembra de mete y saca,
va vestida de casaca
y nunca lleva sostén.
/.../
toca trompeta oxidada
vapor los pueblos ajada
y viaja a pie.”

o los más insignificantes, como en el caso del vidente Vicente:

“ y tenía una sola manía,
que le daba por jugar a la taba
y se dormía
en una silla.”

Conclusiones sobre los procedimientos de transgresión de la coherencia del contenido.

Los procedimientos de transgresión de la coherencia del contenido utilizados por Gloria Fuertes para la producción de humor son: la *ruptura de la recurrencia sémica*, la *ruptura de la regla de no contradicción* y la *ruptura de la regla de relación con la realidad*.

En cuanto a la *ruptura de la recurrencia sémica*, Gloria Fuertes la realiza de diferentes formas:

En primer lugar, utiliza con frecuencia estructuras en las que se relacionan signos de un mismo rango sintáctico y que normalmente necesitan recurrencia sémica (por tener predicado común, sujeto común etc.); y lo hace introduciendo signos heterogéneos. Estas estructuras son de *coordinación* ("Me escode el cepillo, la paz y las tijeras"), *yustaposición* ("se me cortaba, no la mayonesa, la regla"), *paralelismos* ("si todos los políticos se hicieran pacifistas / vendría la paz. / Si todos los gobernantes / se hicieran el harakiri/ vendría la paz"), y *comparaciones motivadas*, bien con "inadecuación" en la motivación ("pero los dioses *quieren ser solteros* / como yo"), o con "inadecuación" en la comparación ("Recordar que los ovnis / como ciertas amistades /no vienen a lo nuestro / sino a lo suyo").

Otras formas de conseguir la ruptura de la recurrencia sémica son la *dilogía* y la *antanaclasis*. A veces, la doble significación de la *dilogía* es *consecutiva* ("No puedo decir / Madrid es mi tierra, / tengo que decir mi cemento": donde el segundo sentido de "tierra" se percibe después de haber leído "cemento"). Otras veces, el doble sentido se percibe *simultáneamente* al leer la dilogía ("El amor puede ser bello como una puntilla, ya que es entredós"). En cuanto a la *antanaclasis*, o repetición de una misma palabra con significación o matiz semántico diferente, es también fuente frecuente de humor ("Mi madre era de clase media/ mi padre de clase baja/ yo de clase gratuita/ ahora de clase soñadora")

La *ruptura de la regla de no contradicción*, Gloria la realiza en alguna ocasión estableciendo determinadas *relaciones entre signos contradictorios en sus términos* ("Este muerto está malo "). Pero, estrictamente, en la mayoría de las ocasiones, la autora presenta *contradicciones aparentes* pero que también se dan en la *realidad*, de manera que resalta su carácter de paradoja o de ironía "de la vida" ("según para quien/ según para cuál/ el criminal es un héroe/ el héroe es un criminal"); o también simples *incongruencias* ("Los niños vienen de Parir /escribí en la pizarra de las monjas /y me echaron").

Es importante la *transgresión de la regla de relación con la realidad*. Gloria Fuertes transgrede esta regla de dos formas diferentes. Una de ellas, mediante la *narración de hechos inverosímiles*, de forma que es el conocimiento de la realidad que posee el lector (y no la ruptura de la recurrencia sémica, o la contradicción, aunque pudieran existir y ser coadyuvantes) el responsable de que una palabra le resulte inesperada y la proposición inverosímil ("yo entonces me peinaba para atrás / y pasó una bala que me hizo la raya en medio").

El otro recurso usado por Gloria Fuertes para transgredir la regla de la relación con la realidad es la *trivialización de la realidad observada*. Esto sucede por la irrelevancia de los detalles elegidos por la autora para describir esa determinada realidad. ("ya la célebre mosca corretea indecisa/ no la sienta el invierno y se da con las cosas. / ¡Qué alegría produce cuando muere la mosca!").

Finalmente, hay que señalar la evidencia de que aunque la poesía con humor de Gloria Fuertes transgreda la coherencia, no por ello sus textos dejan de ser coherentes y de tener sentido. En poesía, las transgresiones son habituales: las metáforas transgreden la combinatoria semántica, pero no por ello son ininterpretables, o sólo lo son a primera vista, porque la misma metáfora aporta los datos necesarios para su reducción. En la transgresión de la coherencia, no hay incoherencia, sino una coherencia no esperada. Las incompatibilidades se dan sólo a nivel connotativo. Sólo hay conflicto entre lo "esperable" y lo encontrado; y se resuelve con una sonrisa.

En cuanto a la relación entre los procedimientos lingüísticos del humor y los poéticos, podemos observar que sólo son comunes las dilogías y las antanaclasis, por no decir que ambas figuras son propiamente humorísticas, ya que constituyen por definición juegos conceptuales.

Todos los demás procedimientos, en tanto que transgresores, son propios del humor, si bien, como se realizan en poemas, se "superponen" en alguna ocasión a otros recursos expresivos poéticos (comparaciones, paralelismos). En estos casos su definición lingüística como recurso no es coincidente.

3.2.2.- Procedimientos de transgresión del registro para la actualización de connotaciones incompatibles.

Hemos expresado más arriba nuestra conclusión de que el humor poético transgrede los criterios de creación de recursos lingüísticos aceptados social o culturalmente. Esto puede realizarse no sólo transgrediendo los criterios de creación y selección de signos, su combinación o su secuenciación, sino también los criterios que fijan la especificidad de un tipo de mensaje, texto o discurso, mediante la creación de textos “inadecuados” en relación con un determinado registro.

Teniendo en cuenta que el *registro* es una información normalmente no pertinente, que se da connotativamente en el texto cuando se crea un contexto determinado que lo hace perceptible; hemos concluido que es la transgresión del registro, la “mezcla de estilos”, la circunstancia lingüística que lo evidencia, al contrastar un *registro* con otro no “esperado” con el que se “mezcla” en una determinada situación y que pone de manifiesto (por presencia o ausencia de rasgos) el menor “estatus” de uno de ellos. Este contraste de registros o de connotaciones estilísticas o afectivas es generador de humor.

Entendemos pues que la transgresión del registro con generación de humor sucede porque en determinados contextos situacionales dos segmentos textuales significativos (presentes o evocados), pertenecientes a registros diferentes, actualizan información sobre sus respectivos códigos, haciendo perceptible su disparidad.

Se produce conflicto de compatibilidad y humor entre los dos segmentos textuales porque siendo sus significaciones denotativas compatibles, las connotativas de registro son incompatibles.

Son muchos los poemas de Gloria Fuertes en que el humor se genera por transgresión del registro, y son diversas las maneras de realizarse esta transgresión, o la mezcla de estilos o poliglosia, porque son varios los factores que lo componen. Analizaremos estas diferentes maneras de transgresión. Veremos a continuación cuáles son los contextos situacionales en la poesía de Gloria Fuertes, teniendo en cuenta los diferentes factores del registro -campo, tenor y modo- en que dos segmentos textuales significativos pertenecientes a registros diferentes actualizan información sobre sus respectivos códigos, haciendo perceptible su disparidad y generando humor.

Inadecuación de un segmento textual significativo respecto al *campo* temático.

Como se ha dicho más arriba, el *campo* es el factor de la situación que se refiere a la esfera de la actividad y la temática tratada. El léxico es uno de los indicadores más relevantes de la temática del texto y la inadecuación de parte de este léxico puede generar humor. Podemos encontrar en este tipo de transgresión del registro diferentes maneras de producirse la

inadecuación, según cual sea el segmento significativo que evidencia su inadecuación al campo temático del texto:

- *Inadecuación de lenguaje denotativo con respecto a la temática del texto.*

- *Inadecuación de lenguaje metafórico con respecto a la temática del texto.*

- *Inadecuación de un término del texto -tema- respecto a otro evocado -en relación intertextual- en una desviación de "cliché".*

- *Inadecuación de "anomalías" de la expresión con respecto a la temática del texto.*

- *Inadecuación de "anomalías" del contenido con respecto a la temática del texto.*

Veremos a continuación cómo realiza Gloria Fuertes estas diferentes maneras de la transgresión del registro en sus poemas.

a)-Inadecuación de lenguaje denotativo respecto a la temática del texto.

La descripción del lenguaje poético de Gloria Fuertes señala la constante presencia de expresiones y términos "antipoéticos" o coloquiales que, además de reivindicar una clase social y la autenticidad de un mensaje, con frecuencia intervienen en la producción de humor. Una causa importante del efecto humorístico está en la inadecuación de dichos términos con respecto al tema del texto o a los conceptos a los que se refieren; de manera que en el texto nos encontramos con palabras en un registro neutro –normalmente –, que constituyen el tema, y otras en un registro coloquial o vulgar, con las que contrastan y en entran en conflicto.

Así, nos hace sonreír con frecuencia la adjetivación utilizada por Gloria, que transgrede con su registro "callejero" la altura de temas de índole diversa. Lo mismo ridiculiza la primavera, que a su amante, una situación o su cuerpo:

-*"PRIMAVERA*
Eres tan cursi, hija"

-*"gracias amor*
por tu imbecil comportamiento"

-*"si usted no ha estado así de perdulario"*

-*"yo soy así,*
con nariz pinochil"

-“los *tres reyes* se quedaron boquiabiertos e indecisos”

-“Vaya birria de camello que en Oriente te han vendido”

-“Es que *Dios* es más ‘exagerao’...”

-“Salgo corriendo atolondrada, loca” (*yo*)

En otras ocasiones son los verbos utilizados los que resultan inadecuados al sustantivo que predicán:

-“La *fuera invisible* que mangonea todo”

-“En vez de morirse —que era lo suyo— cagó la bala!” (*el niño*)

-“El *camello* cojeando más medio muerto que vivo va espeluchando su felpa”

-“ulula desgañitándose por el desván”

También a veces los sustantivos denominan una determinada realidad con un signo coloquial trivializante:

-“(¡-jaunque no salga de esta borrachera!-)” (*versus* “embriaguez”)

-“Melchor empujaba al bicho” (*versus* “animal”)

-“Temo tener a Dios cansado de monserga.” (*versus* “molestias”)

-“¿y si es verdad lo de Don Pedro Botero?” (*versus* “infierno”)

-“Aprendí a leer en la “mili” (*versus* “servicio militar”)

-“Acabo de encontrarme un chupachús en cambio” (*versus* “caramelo”)

-“sin poder entregarme al traicionero chupito cotidiano,” (*versus* “copa”)

Gran importancia humorística tiene el empleo de locuciones -tanto verbales, como adverbiales, adjetivas o sustantivas- puesto que su marcado carácter popular transgrede el registro temático adecuado a aspectos de la realidad de más seria significación. Son frecuentes las locuciones verbales, como las de los ejemplos siguientes:

-“ Y el *alma* /.../,
se le acaba la correa
se fatiga de aguantar
su proceso natural”

-“*PRIMAVERA*
Eres tan cursi, hija,
que no hay por donde cogerte”

- “Yo ya no tengo pelos en la lengua
ni gatos en la tripa ni remedio”

-“*IBA A INTENTAR EXPLICAR LO INEXPLICABLE*
“/.../
Fue un ‘farol’ el primer verso
de esta fábula”

-“Luego actuaré *yo* con mis nuevos poemarios
y los dejamos secos a todos”

-“y aunque las brujas tejen telarañas en mis sobacos
me da repelucos matarlas a escobazos”

También son frecuentes las locuciones adverbiales generadoras de humor:

-“*Baltasar* fue a repostar
más allá del quinto pino”

-“se nos casan tan contentos
los *amigos* que tenemos”

-“Nos olvidan ;
-si te he visto no me acuerdo-“

-“(la *técnica* siempre a los pies de la naturaleza)”

-“azotando mis *pensamientos* a palo seco”

Así como también hay locuciones adjetivas:

-“Desde mil novecientos sesenta y cinco
mi *destino* estaba hecho
un fuera de serie “

-NOCHE DE REYES

“/.../
Tampoco me han echado
comida y medicina
para los niños de Somalia,
ni paz en los Balcanes
ni un *amor* nuevo.
(Todos me salen *de segunda mano*)”

En muchos casos, el humor lo producen expresiones coloquiales
lexicalizadas de carácter vulgar, también por transgredir el registro temático
adecuado a aspectos de la realidad de más seria significación:

-MEJORÍA

“Intentando olvidar
mis álgidas *neuralgias*
que atienden por neuritis (las muy zorras),”

-“Toma, *planta* mi bolígrafo
a ver qué coño sale”

-“ Y el *alma* se cabrea,
/.../
se fatiga de aguantar
su proceso natural”

-“*versos* que han salido a su puta madre”

-SOLEARES DE PROTESTA

Van a tirar la Giralda
porque debajo hay petróleo
y a mi no me da la gana.”

-“y me pasó una bala que me hizo la raya en medio,
del susto me caí de culo

-“*Mañana* es hija de hoy
y se parece a la madre que le parió”

Sin embargo, las expresiones coloquiales que provocan humor no tienen que ser necesariamente vulgares; es la transgresión del registro en relación con el tema la que origina la sonrisa del lector. Esta transgresión es lo que sucede en los siguientes versos, referidos a Dios, o en los que él mismo es quien habla como un hombre de la calle:

-“por culpa de tus hermanos
me salieron mal
-a veces pasa -“

-“...Uno es tan poca cosa,
la vida está tan mala,”

-“nos acompaña a casa
-‘a casita que llueve’-“

-“El sexo puede no tener amor,
el amor sí puede tener sexo
y todo lo que le echen”

También sucede en los siguientes versos, en los que contrasta la gravedad del tema - diferentes tipos de personas desgraciadas- con la simplicidad y lo doméstico de la dedicatoria:

*-“A los hombres que ríen con tristeza,
a los otros alegres que sollozan,
a los presos con vocación de santo,
a las putas que iban para monjas,
a los ricos que nacieron nada
y a los gusanos con motora,
dedico
mi vasito de leche
y a dormir...”*

Dentro del registro de lo coloquial consideramos también los *diminutivos*, que no tienen por lo general en Gloria Fuertes la tradicionalmente atribuida significación empequeñecedora, sino una función afectiva y de familiaridad.

Así, en los versos siguientes encontramos lo que Amado Alonso denomina diminutivos *afectivo-activos*³⁷⁷, que tratan de actuar sobre el receptor referido, dirigiendo su voluntad:

³⁷⁷ Citado por Fernando Lázaro Carreter en *Diccionario de términos filológicos* (1955), 3ª edición, 4ª reimpresión 1.977, pág. 145

-“Llegarás a acostumbrarte a la *alegría*, Glorita”

-A SAN JUAN DE LA CRUZ

“Querido Juanito:

No,
si poseer poseo
el *entendimiento del amor*
/.../”

Y también encontramos lo que A. Alonso denomina diminutivos *estético-valorativos*, que presentan el objeto referido como algo valioso para el hablante:

-EL *CORAZÓN DEL ALMA*

/.../

Y le nace un lobanillo,
-bulto, abceso o tumorcillo-
que se llama corazón.”

-“el Destinillo o lo Que Sea

me da a mí que se ríe y se hace célebre
mientras nosotros tenemos que llorar” (*Dios*)

En cuanto a la onomástica, que ya señalamos como abundante en la poesía de Gloria Fuertes, hay que observar que a veces es humorística por lo estrafalaria. Los nombres propios utilizados por Gloria son en ocasiones poco “distinguidos”, de rebuscada sonoridad, inhabituales o vulgares; tanto cuando se refiere a santos, cuya relevancia parece querer devaluar al citarlos: San Florilipo, San Filemón, San Antolín; como cuando se refiere a personas, con el mismo efecto vulgarizante: Filomena, Tomasa, Pepa, Manolo. No escapan de este tratamiento los apellidos –Dimas Sarmiento-, los apodos –Pepa la Desparpaja-, los nombres de la Virgen –Virgen de la Leche, Nuestra Señora de la Mosca-, de la divinidad – Santo Niño de la Bola, el Gran Quien Sea -, o de cualquier otro tipo de personajes como Sor Mari Pili o ella misma, a quien según dice, Dios llama Leocadia:

-“y tropiezo con Dios.

-¿Dónde vas Leocadia? –así suele llamarme-.

Después...me convence en silencio,
me convierte en paloma,
/.../”

Pero quizá la manifestación más humorística de la inadecuación del lenguaje denotativo utilizado por Gloria Fuertes con respecto a la temática del texto se observa en la *creación de expresiones de signo*; una

característica de su lenguaje relacionada con la reivindicación de lo popular, pero también con el humorismo de su poesía. Gloria, de acuerdo con sus necesidades expresivas, se inventa palabras, que por su carácter sorprendente e inusual, a la vez que por la aceptación que nos impone su idoneidad, nos hacen sonreír.

Veremos en primer lugar que la poeta crea palabras nuevas por derivación, esto es, añadiendo afijos de forma posible pero inédita en los usos de la lengua.

Los prefijos más utilizados para la creación de *neologismos* son de carácter negativo, como “des” o “anti”, que producen humor por lo desconcertante del significado de la nueva palabra:

-¿ANTIPOEMA?

-“trabajo en desinventar la guerra”

-“Nuestra Señora de la Mosca,
desmosquéame.”

-“destristeando a este hospital de locos
que andan sueltos, “

Son bastante más frecuentes los neologismos creados por derivación mediante *sufijos*. En estos casos la gama de sufijos utilizados “inéditamente” por Gloria Fuertes es más amplia que la de prefijos y le permite crear palabras como “penitis”, “trastornales”, “muriendas”, “pazada”, “tigrear” o “abandonorio”, como vemos en los siguientes versos:

“Penitis tengo doctora,
-pena inflamada-,
amar y no ser amada.”

-“(Son ‘lógicas alergias trastornales’
debidas a mi edad
según Galeno.)”

-“Porque más que viviendas son muriendas”

-“aunque les leyes modernas nos junten en la pazada”

-“El tigre que tigrea
la pobre hipotenusa”

-“Y así yo, desde mi abandonorio,
me sentiré peinada.”

Si en el último ejemplo nos cuesta reconocer la palabra “abandonorio” como derivada de “abandono” con el sufijo de lugar “orio” (presente en “oratorio” o “lavatorio”), son más reconocibles, aunque también sean neologismos, las palabras formadas con “filo” y “fobia”:

-“Si es usted amormófilo, explique cómo reaccionaría ante el desvío de quien
[ama.”

-“loquita filahuésica incansable,”

“VIVAN LOS LABORÓFOBOS

¡Vivan los laborófobos!

-auténticos pacifistas-

-nunca dan golpe-“

También provocan humor en la poesía de Gloria Fuertes *augmentativos expresivos*, inusuales o inéditos:

-“¡Qué bromazo!”
se me dobla el espinazo! “

-“Soy de los que en un momento dado
tiro la piedra y no escondo la mano
aunque prefiero herir a petalazo limpio.”

Resultan asimismo bastante cómicas las nuevas palabras formadas creando una flexión de género inadecuada al lexema al cual se ha aplicado. Así, por ejemplo, Gloria crea los masculinos “poemo” y “Galaxio”, que no significan nada diferente a “poema” y “Galaxia”, aunque en el segundo caso “Galaxio” está motivado por el cambio de “muñeca” a “niño” en el texto que es una desviación de la canción infantil “tengo una muñeca vestida de azul, con su camisita y su canesú”:

-DESDE OTROS MUNDOS
NOS LLAMAN A LA TIERRA
Desde otros mundos nos llaman a la tierra
“planeta azul”.
Desde el Galaxio
la tierra es un niño
vestido de azul
con su metralleta

y su canesú.

En otros casos da nombre masculino a animales que sólo tienen forma femenina, con el correspondiente desconcierto del lector:

-“Todo parejo,
cada almeja
con su almejo”

-“madreperlo mío”

“los panflitos los terminan los termitos”

También resulta desconcertante el caso contrario, crear una flexión femenina en una palabra que carece de ella, como en el caso de “cipresa”, desviación motivada por su parecido con “princesa”, del popular verso de Rubén Darío con el que mantiene relación intertextual:

-“HOMENAJE A RUBÉN DARÍO
La cipresa está triste ¿qué tendrá la cipresa?”

Algunos neologismos son creados mediante el cambio de algún fonema, simplemente para conseguir una determinada reiteración fónica en el poema, como en el caso de “panflitos” (panfletos):

-“los panflitos los terminan los termitos”

Otro mecanismo importante utilizado por Gloria para la creación de nuevas expresiones de signo o neologismos es la *composición*.

Este procedimiento le permite, mediante el uso de un guión a modo de nexos, la conjunción de lexemas antitéticos o la identificación de términos insólitamente sinónimos, como en los siguientes versos:

-“¡Que andemos siempre analfabetos,
psicópatas-ángeles,
gilipollas-santos”

Aunque en otros casos los guiones simplemente suman significados:

-“A LOS MALA-UVA”

-“te crecerá una mini-tranqui piernas arriba
que no sabrás qué hacer con ella.”

-“MINICURSI
Soy Gloria Fuertes
antipoeta
teóloga-agrícola”

A veces, incluso Gloria crea una falsa palabra compuesta introduciendo un guión en una palabra para señalar dos lexemas inexistentes:

-“CELOS CON FUNDA-MENTO”

La mayoría de las ocasiones, sin embargo, Gloria no utiliza guiones en sus “composiciones”. De gran valor expresivo, sus palabras compuestas no son siempre fácilmente interpretables, como sucede en los siguientes versos, en los que “catadiñes” y “melanofórica” nacen de una composición dudosa, y “putiartistras” de una composición múltiple entremezclada (puta-artistas-ristras):

-“no me catadiñes
sería desfalco.”

-“Me cuidaré el riñón, hígado y bazo,
todo sí, menos el ser melanofórica,
todo menos morirme en las mañanas,
¡todo menos poner más negro el cuadro!”

-“A NO SÉ QUIÉN
“Ristras sin ajos,
así se quedan los ristras,
los putiartristras,
los Nadasón.
Al fin se quedan sin ajos,
sólo paja
y cascarón.”

Gloria crea indistintamente verbos, como “amarterrizar” -en que anexiona Tierra y Marte-, o sustantivos, como “cosmoalucinaje” -en que sustituye “alunizar” por “alucinar”- y “Sumanoentucabeza”, en que sustantiva una frase completa:

-“El vikingo I
no pudo fotografiar a Marte,
se dislocó un brazo al amarterrizar.”

-“En mi cosmoalucinaje
sólo estábamos Dios y yo.”

-“CARTA A MÍ MISMA
/.../
debieras ir a Dios y que te hiciera un reconocimiento a fondo
o que te recetara Sumanoentucabeza “

Pero son especialmente frecuentes los adjetivos. Algunos los crea mediante la conjunción de un lexema verbal y otro sustantivo, como en los siguientes ejemplos:

-“Esta agua está clara;
submarino, no te acerques.
¡Eres un espantapeces ¡ “

-“A LA MUERTE
/.../
quitameriendas
/.../
chupa sangre
come colores
/.../
¡lame tumbas!
/.../
apañada trapera delincuente,
viciosa tejepena
/.../”

Otros compuestos adjetivos los crea mediante la suma de un sustantivo y un adjetivo. El poema siguiente es un ejemplo de creación de un poema utilizando prácticamente en su totalidad este tipo de neologismos. Vemos además en él la diferente interpretación que concede la autora a las formas femeninas respecto a las masculinas, curiosamente denigrante para las primeras, quizá como muestra de la realidad social:

-“CARACTEROLOGÍA

Hay gente que no tiene aspecto de persona.
El carapájaro será un pájaro.
El caraciervo será un ciervo.
El caracuervo será un pelotillero.
El caradura será ministro de magistratura.

La carapájara será una pájara.
La caracierva será una mierda.
La caracuervo será un infierno.

(Hay monos que parecen humanos)”

b) Inadecuación del lenguaje metafórico respecto a la temática del texto.

Hemos dicho más arriba que el léxico es uno de los indicadores más relevantes de la temática del texto y que su inadecuación a dicha temática puede generar humor. Esta transgresión del registro puede darse en el léxico denotativo, como hemos visto en el apartado anterior, pero también, y de una manera importante, en las desviaciones semánticas con reducción por metasemia, esto es en el lenguaje metafórico.

Para observar cómo se produce esta transgresión analizaremos en primer lugar en qué consisten las desviaciones semánticas con reducción por metasemia. Así podremos establecer con claridad entre qué términos de la misma se produce el conflicto de compatibilidad por sus connotaciones de registros dispares.

Las desviaciones semánticas son concatenaciones de signos no documentadas por los usos de la lengua, por contener rasgos semánticos incompatibles y romper las reglas de selección léxica. Las reducibles por metasemia las hemos denominado metáforas, dado que la metáfora tradicionalmente ha sido definida como un tropo porque implica cambio de significado; si bien, en virtud del criterio lingüístico que proponemos, esta denominación alcanza a casos no previstos por la antigua definición.³⁷⁸ Las metáforas constituyen uno de los recursos más importantes en la generación de placer estético y su presencia es habitual en poesía.

En las metáforas intervienen tres términos: dos de ellos están denotativamente expresados, y su concatenación da lugar a la expresión desviada (son: *término metasémico* –el que cambia de significado-, y *término no metasémico*); y el tercero, sólo mentalmente evocado, que permite su interpretación: *término reducido*. De estos términos, el signo “no metasémico”, constituye el “tema” de la desviación y es básico en la interpretación de ésta. El signo “metasémico” es el que sí cambiará de sentido mediante la neutralización de determinados semas o clasemas de

³⁷⁸ En serie metafórica están incluidas, además de la metáfora con imagen "in praesentia" y la metáfora con imagen "in absentia", la antonomasia, el oxímoron, la antífrasis, el símbolo y la alegoría.

su definición, incompatibles con los del término no metasémico. El término reducido es un término evocado, y contiene los semas (virtuémicos) no neutralizados del metasémico.

En poesía, la norma es que el signo “metasémico”, a pesar de ser incompatible con el “no metasémico” se considere adecuado al tema al que se refiere. El lector considera adecuada la desviación semántica, se emociona porque le place la novedosa relación establecida entre unos signos que pertenecen a un mismo “estatus” representativo. En los versos:

“hay un *dolor colgando* en el techo de mi alcoba”

O

“cómo te *quema el pelo* la gente que grita”

a pesar de las incompatibilidades semánticas que producen en la desviaciones, el lector no percibe transgresión de códigos sociales o culturales. La incompatibilidad se resuelve por la interpretación o “reducción” y el texto es “interpretable”. Tiene sentido, denotativamente. El texto se lee con seriedad y emoción.

Pero esto no sucede siempre en la poesía de Gloria Fuertes, porque en muchas ocasiones sus metáforas sí transgreden estos códigos socioculturales extrínsecos al lenguaje. Cuando la concatenación de signos de la desviación no se adecua a los criterios conceptuales o socioculturales interiorizados por el lector puede generarse el humor. Es lo que sucede en versos como los siguientes, en los que “cenamos” no es adecuado a “poesía”, ni “zurciendo” o “apolillado” son adecuados a “alegría”.

“Si nos ve Gloria, / esta noche *cenamos* poesía”

O

“*Zurciendo* estoy mi *alegría* / se me había *apolillado*”

En ambos casos esbozamos una sonrisa durante la lectura, porque además de la significación “denotada” {esta noche tenemos poesía} y {estoy recuperando mi alegría} percibimos el conflicto en las connotaciones.

En la poesía de Gloria Fuertes son frecuentes las desviaciones reducibles por metasemia -o metáforas- que producen humor. Ya vimos que son varias las figuras de la serie metafórica presentes en su poesía: metáforas con imagen “in absentia”, metáforas con imagen “in praesentia”, metáforas de desarrollo alegórico y símbolos. En todas estas variantes metafóricas se expresa Gloria Fuertes con humor. No se contabilizan, sin embargo, desviaciones semánticas con reducción por combinación -metonimias-humorísticas.

La retórica clásica define las metáforas como tropos en los que se identifican dos términos distintos. También para Bousoño el carácter diferencial de la metáfora y sus “afines” está en que constituyen “comparaciones” de términos desiguales:

“La estructura de la metáfora resulta de entreverar o superponer dos planos, A y B. En la metáfora, por ejemplo “cabello = oro” (“cabello como oro”) el plano B, “oro”, se superpone sobre el plano A, “cabello”. Mas ocurre que este fenómeno (la superposición) lo comparte con otra familia de recursos (no tomados, creo, en consideración por ninguna Preceptiva) que no son ya metáfora, pero que no hay más remedio que comprender como próximos parientes suyos: serán las que llamaremos “superposiciones temporales”, “espaciales”, “significacionales” y “situacionales”. Y justamente lo que diferencia y separa a la metáfora, imagen y símil de esas otras “superposiciones” es, insisto, que en estas últimas no hay comparación entre los dos objetos superpuestos, mientras en aquellos sí la hay.”³⁷⁹

En el mismo trabajo, *Teoría de la expresión poética*, Bousoño basa su distinción entre metáforas poéticas, humorísticas y absurdas precisamente en la índole de estas comparaciones. Hace su clasificación en función del grado de adecuación que se dé entre “la realidad” y la “evocación”:

“El poeta busca, ante todo, la adecuación entre lo comparativo y lo comparado. El humorista hace *casí* lo contrario: precisamente es la desmesura del símil el estimulante de la carcajada. Cuanto mayor sea (dentro de ciertos límites) la distancia entre la realidad y la evocación, más grotesco será el resultado.”³⁸⁰

En efecto, en la metáfora poética, el poeta busca la adecuación entre lo comparativo y lo comparado:

“...busca el poeta que los objetos unidos por la imagen se parezcan al máximo, (sea física, sea emotivamente) que coincidan todo lo posible en una *fundamental* zona de sí mismos.”³⁸¹

En la metáfora humorística, sin embargo, según Bousoño se pretende que el parecido entre los dos miembros de la comparación sea mínimo:

“El autor cómico, por el contrario, rehuye esta fuerte analogía y procura la mínima: la metáfora hilarante ocurre cuando dos objetos que se parecen muy poco (o sea, que se parecen sólo en algo *inesencial*) quedan vistos como equivalentes”³⁸²

³⁷⁹ *Ob. cit.* (tomo I) pág. 191

³⁸⁰ C. Bousoño (1.968): *La poesía de Vicente Aleixandre*, citado por el autor en *Teoría de la expresión poética* (tomo II) pág. 21

³⁸¹ *Ob. cit.* pág. 21

³⁸² *Ibid.* pág. 21

Finalmente, la metáfora absurda se caracterizará por la ausencia de ese mínimo grado de similitud entre los elementos comparados:

“...la metáfora sería, por último, absurda si las dos criaturas que se equiparan careciesen incluso de ese parecido mínimo o inesencial que la metáfora cómica requiere”³⁸³

El elemento de la metáfora que Bousoño denomina “comparativo” o “realidad” (“cabello”) correspondería a lo que en nuestra terminología es el “término no metasémico”, porque no cambia de significado en el proceso de comprensión del texto. Sin embargo, en lo concerniente al término que este crítico denomina “evocado” o “comparado” (¿son realmente conceptos sinónimos?) se produce una confusión, como explicaré tras una necesaria profundización en el concepto de la metáfora, que es esencialmente un modo de “reducción” o interpretación (por metasemia o cambio de significación) de una desviación semántica.

Como ya sabemos, las desviaciones semánticas son hechos sintagmáticos y no pueden darse sin la concatenación de al menos dos signos que se sucedan. Por otra parte, una desviación semántica ha de ser reducible para ser una figura poética; de lo contrario acabaría en el puro absurdo. La “reducción” es esencialmente “un modo (o varios modos) de interpretación, de asignar una representación semántica, un significado, a una expresión desviada que no admite ninguno de un modo automático a partir de los usos de la lengua” ³⁸⁴. La posibilidad de reducción dependerá de la presencia o ausencia de un contexto o situación adecuados para a partir de ellos asignarle a la desviación un sentido. Concretamente la reducción depende de la existencia de rasgos virtúemicos redundantes entre los términos de la desviación o su entorno contextual. ³⁸⁵

³⁸³ *Ibíd.* pág. 22

³⁸⁴ J.A. Martínez: *Ob. cit.* pág. 431

³⁸⁵ En el lenguaje cotidiano *imitativo* (versus *creativo*) gracias a la presencia en los lexemas verbales y adjetivos (y también a veces en adverbios e incluso preposiciones) de rasgos semánticos redundantes y selectivos, tales lexemas seleccionan –sobre la base de determinadas relaciones sintácticas y de entre todos los lexemas de la lengua- únicamente aquellos (frecuentemente nombres) cuyos rasgos inherentes coinciden con sus rasgos selectivos, para que puedan formar con él una expresión semánticamente normal. Si uno o varios de los rasgos selectivos del primer tipo de lexemas (que denominaremos *selectores*) y algunos de los rasgos inherentes del otro resultan incompatibles, la combinación semántica entre ambos será imposible y su concatenación sintáctica dará lugar a una expresión semántica desviada, es decir a una *desviación*. Por su parte, el selector posibilitará su reducción, gracias a sus rasgos redundantes o selectivos.

Sin embargo no todas las desviaciones se producen con selector. También constituirá un texto semántico desviado aquella expresión en que, en un determinado tipo de función sintáctica, entran en relación semántica lexemas sustantivos alguno(s) de cuyos rasgos inherentes es (son) incompatibles, resultando una expresión creativa y no comprensible momentáneamente desde los usos de la lengua. En esta desviación no habrá ni selector ni rasgos selectivos, sino incompatibilidad entre rasgos inherentes, que dan lugar a la desviación.

En cuanto a los rasgos selectivos, que al menos parcialmente rigen la combinatoria semántica, no presentan las mismas características en las expresiones normales que en las desviadas. En las expresiones normales son rasgos redundantes (se repiten en el selector y el sustantivo); mientras que en las expresiones desviadas son distintos, los selectivos, a los inherentes del sustantivo. Sin embargo, la “transferencia” de rasgos que hay del selector al lexema sustantivo seleccionado se realiza también cuando en lugar de seleccionarse un lexema previsto, ocupa su espacio uno “inesperado”. Entonces, aunque sean incompatibles el lexema “impredecible” y los rasgos selectivos, se presentan ocupando un lugar en la cadena, como si fueran miembros de un mismo paradigma semántico.

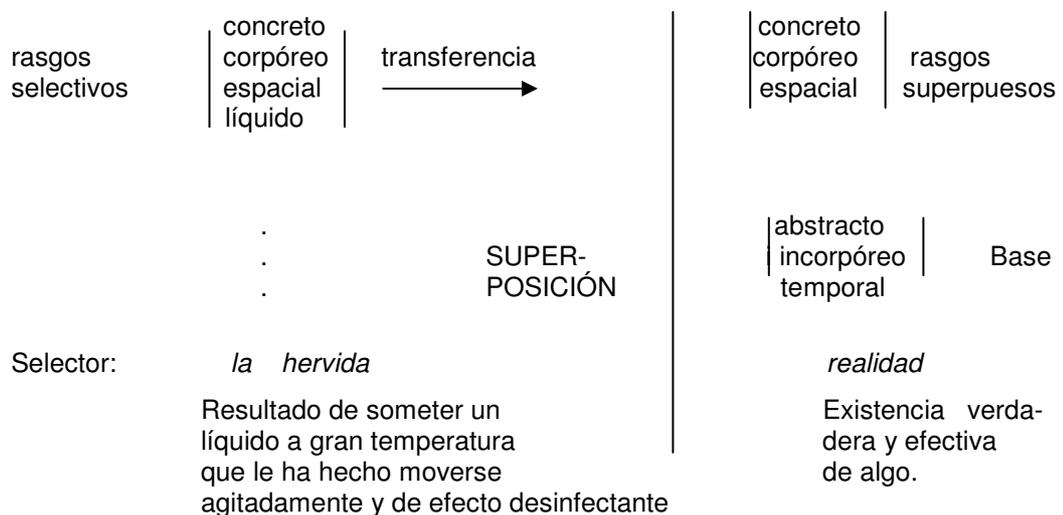
Tiene lugar entonces una *superposición*: al lexema-sustantivo “impredecible” se le superpone en la desviación –como miembro de un mismo paradigma semántico- bien un lexema distinto que sustancialmente coincide con el rasgo lexémico del selector (superposición lexémica); bien los rasgos clasémicos selectivos (superposición clasémica).

En cualquier caso, hay que considerar tres términos necesarios para la superposición:

- (1) *Base*: Lexema “impredecible” con sus rasgos inherentes.
- (2) *Superpuesto*: Lexema o conjunto de clasemas constituido por los rasgos redundantes, lexémicos o clasémicos, selectivos.
- (3) *Selector*: Lexema que además de poseer rasgos inherentes aporta los rasgos selectivos superpuestos.

Sin embargo, la superposición propiamente dicha la constituyen la *base* y el contenido *superpuesto*.

Veamos un ejemplo de superposición clasémica con selector verbo: “la hervida realidad” (*Historia de Gloria*):



Podría decirse, como señala J.A. Martínez, que “en la superposición, dos contenidos (base y superpuesto), en los usos de la lengua de ningún modo equivalentes, se presentan como verdaderos sinónimos. Por lo mismo - continúa dicho autor- podríamos decir que toda superposición implica una *neutralización léxica*: los contenidos de signo, en el (los) uso (s) de la lengua invariantes, suspenden en la superposición algunos de sus rasgos semánticos para convertirse en variantes de un mismo signo denotativo”³⁸⁶

La superposición tiene como consecuencia la creación de un nuevo signo, o mejor de un nuevo contenido que denominamos *Imagen*, definida también por Martínez como “contenido de signo unicontextual (y no sancionado por los usos), creado ‘in actu’ por la ocasional suspensión de ciertos rasgos semánticos de la base (cuyo lexema se conserva como núcleo denotativo del nuevo signo) y la adición de otros (superpuestos, connotativos) de referencia patentemente imaginaria y de difícil si no imposible reformulación en términos denotativos”³⁸⁷

Así, en el ejemplo citado anteriormente “hervida realidad”, desviación que implica superposición e imagen; en la imagen, “realidad” ya no indicará sólo una existencia en abstracto sino que tendrá imaginariamente un significado más concreto y corpóreo. Así, vemos, *Base* e *Imagen* se presentan como “signos” denotativamente sinónimos, pero connotativamente diversos:



Esta es una manera de establecerse la imagen: por transferencia de *rasgos selectivos*, en desviación con selector, o término que aporte redundancia semántica; de manera que la identificación en que consiste la imagen se produce por el sólo hecho de que sus términos *Base* y *Superpuesto* ocupan un mismo lugar en la cadena.

Pero otra manera de establecerse la imagen es sin selector, por *construcción sintáctica* que entrañe desviación y conlleve identificación de dos o más términos fuera de los usos de la lengua. En estos casos la imagen es más explícita porque los términos de la imagen *Base* y *Superpuesto* están denotativamente expresados:

-por comparación:

³⁸⁶ J.A. Martínez, *ob. cit.*, pág. 294

³⁸⁷ *Ibidem.* pág. 295

“Oí un $\left. \begin{array}{l} \langle \text{música} \rangle \\ \text{griterío} \end{array} \right|$ como música”
base superpuesto

-por atribución:

“Mis $\left. \begin{array}{l} \langle \text{aves} \rangle \\ \text{manos} \end{array} \right|$ son dos aves”
base superpuesto

-por oposición:

“ $\left. \begin{array}{l} \langle \text{huerto} \rangle \\ \text{Mundo,} \end{array} \right|$ huerto casi muerto”
base superpuesto

Así, podemos concluir que hay dos formas de establecerse la imagen:

- 1) *Imagen I*: En que sólo hay un término denotativamente expresado: la *Base*. Corresponde a los casos en que la imagen se forma por la transferencia de rasgos selectivos o redundantes. Pueden ser clasémicas o lexémicas:

Ej.: “hervida $\left. \begin{array}{l} +(\text{corpóreo}) \\ \text{realidad} \end{array} \right|$ = superpuesto
 = base

- 2) *Imagen II*: En que los dos términos de la imagen, *Base* y *Superpuesto*, están denotativamente expresados, con o sin nexos pero con una identificación explícita. Pueden ser sólo imágenes léxicas, puesto que el término superpuesto no será nunca un clasema o un haz de clasemas (de rasgos selectivos) sino siempre un lexema, una palabra que está denotativamente expresada en el texto:

Ej.: “mis $\left. \begin{array}{l} \langle \text{aves} \rangle \\ \text{manos} \end{array} \right|$ son dos aves”
base superpuesto

En cuanto a la reducción – o modo de asignar significado compatible a la expresión desviada, ininterpretable automáticamente-, una desviación con superposición e imagen puede motivarse, respecto de los usos lingüísticos, mediante dos mecanismos: el de reducción por combinación³⁸⁸ y el de

³⁸⁸ Una desviación con superposición e imagen es reducible por combinación cuando los términos de la *Superposición* (*base* y contenido *superpuesto*) y el *Selector* pueden “combinarse” en una o más expresiones acordes con los usos de la lengua.

reducción por metasemia. La desviación reducible por metasemia –o metáfora- es la que aquí nos interesa.

Hemos dicho que en la metáfora intervienen tres términos: el metasémico, el no metasémico y el término reducido. El término *reducido* será la interpretación mental de la desviación, el significado que mentalmente *sustituye* al del término metasémico. El término metasémico cambiará de significado bajo la modalidad de una neutralización de sus semas con los del término no metasémico³⁸⁹, evidenciada en la superposición de la imagen. El término metasémico no era compatible con el no metasémico, pero el término reducido si lo será. Así [desvirtuada] y [ágiles] serán los términos reducidos compatibles con los no metasémicos "realidad" y "manos" respectivamente, de los versos vistos anteriormente.

Ejemplifiquemos en la siguiente desviación:

“Amaestrar el $\left| \begin{array}{l} + \text{ (animal)} \\ \text{deseo} \end{array} \right|$ (*Historia de Gloria*) > [Tener dominio sobre] el deseo

El rasgo (animal) aquí se neutraliza. En consecuencia, en la reducción, “amaestrar” se interpreta como [tener dominio sobre] que ya no selecciona +(animal) sino que selecciona un espectro más amplio de sustantivos, entre ellos “deseo”. El término reducido (en este caso “tener dominio sobre”) será siempre compatible con el término no metasémico (en este ejemplo “deseo”), que es en la mayoría de los casos (como en éste) también la base de la imagen.

Por otra parte, y aunque ahora no nos detengamos en ello, también el *macrocontexto*³⁹⁰ de la desviación puede ayudar a confirmar una expresión reducida, o romper una posible ambigüedad, ampliar el contenido del *superpuesto* (en la alegoría y el símbolo) y también motivar la desviación o incluso ser su término reducido:

$\left. \begin{array}{l} +[\text{ser vivo}] \\ \text{Ej: “el barrio calla”} \end{array} \right\} \rightarrow \text{“los que habitan el barrio callan”}$

³⁸⁹ En estas formas de desviación, el término metasémico cambia de significado por causa de

la neutralización que puede ser de varias formas: neutralización de clasemas, de semas e incluso neutralización del contenido sémico por entero, caso éste en el que el término reducido quedará reducido a unos cuantos “virtuemas asociativos” o “significaciones laterales” que, sin embargo, la definición de diccionario expresa connotativamente antes de desaparecer por la neutralización:

$\left. \begin{array}{l} +\langle \text{ríó} \rangle \\ \text{Ej: “el grito es torrencial”} \end{array} \right\} > \text{el grito es [muy fuerte], es [intenso]}$

³⁹⁰ El *macrocontexto* lo constituyen signos del texto, relacionados con la desviación, que no intervienen en su constitución pero sí pueden intervenir en su reducción.

Ej: “ Gloria Fuertes nació en Madrid
a los dos días de edad
PUES FUE MUY LABORIOSO EL PARTO DE MI MADRE”

Vemos en este ejemplo que el macrocontexto (en mayúsculas) funciona como término reducido, puesto que interpreta la desviación.

Llegados a este punto, podemos aceptar que las denominadas metáforas y sus “afines” son realmente entidades complejas en su constitución y funcionamiento. Son “desviaciones semánticas con superposición e imagen y reducción por metasemia” e intervienen en ellas diversos términos y elementos, los cuales se relacionan entre sí con algunas variantes según cual sea el tipo de imagen que construye la desviación en su concatenación de términos semánticamente incompatibles.

En su trabajo, J. A. Martínez, habla de la distinción tradicional entre dos tipos de metáfora: “1) aquel en que el término “propio” está expresado denotativamente en el texto, y 2) aquel en que el término “propio” no está expresado, a no ser connotativamente, y que necesita ser evocado por el lector. Estos dos tipos de metáfora, denominados *metáfora “in praesentia”* y *“metáfora in absentia”* respectivamente³⁹¹ reciben también el nombre de *metáfora impura* o *imagen* (la metáfora “in praesentia”), y *metáfora pura*³⁹², porque la Retórica sólo consideraba metáfora propiamente dicha a esta segunda.

Como es sabido, en este trabajo entendemos la metáfora como un modo de reducción por metasemia, y mantenemos que lo que hace a estos dos tipos de desviaciones perceptiblemente diferentes no es el modo de reducción, que siempre es por metasemia, sino el tipo de imagen que conllevan. Efectivamente, las llamadas *metáforas “in absentia”* conllevan una imagen de tipo I, mientras que las llamadas *metáforas “in praesentia”* o *“imágenes”* conllevan el tipo de imagen II. Por eso, y en atención a las confusiones que la terminología imprecisa ha podido ocasionar las denominamos en todo caso *metáforas con imagen “in absentia”* y *metáforas con imagen “in praesentia”*.

Al subyacer imágenes de estructura distinta, el acoplamiento de los términos de la imagen con los de la metáfora se realiza también de forma distinta, y las expresiones se perciben diferentes.

Así, teniendo en cuenta que los términos de la *Imagen* los hemos denominado *Base* y *Superpuesto* y que los de la *Metáfora* son *Metasémico*, *No metasémico* y *Reducido*, veamos cómo se pueden observar con claridad esos dos modos distintos de “acoplarse” los términos de la Imagen con los de la Metáfora; modos de “acoplamiento” que ocasionaban la

³⁹¹ “Groupe **M**” (J. Dubois, J. Edeline y otros) (1.970): *Rhétorique générale*, Larousse, pág. 111-

112. Citado por J.A. Martínez: *ob. cit.* pág. 356

³⁹² Dámaso Alonso, *ob. cit.* págs. 333 y 350

distinción tradicional entre Metáfora *in absentia* (pura) y metáfora “*in praesentia*” (impura), denominada explícitamente *imagen* aún hoy.

Metáfora con imagen I (“in absentia”): Ej.: “la hervida realidad”

<i>Términos de la metáfora</i>	<i>Contenidos</i>	<i>Términos de la imagen</i>
Metasémico ----->	lexema(s): “hervida”	
No metasémico ----->	lexema(s): “realidad”	←-----Base
Reducido ----->	lexema(s): “desvirtuada”	
	lexema(s) o clasema(s) o +(corpóreo) sema (s)	←---- Superpuesto

Total: 4 contenidos, 5 términos (Coinciden contenidos: *No metasémico* y *Base*)

Metáfora con imagen II (“in praesentia”): “Mis manos son dos aves”

<i>Términos de la metáfora</i>	<i>Contenidos</i>	<i>Términos de la Imagen</i>
Metasémico ----->	lexema(s) “aves”	←----- Superpuesto
No metasémico ----->	lexema(s) “manos”	←----- Base
Reducido ----->	lexema(s) “ágiles”	

Total: 3 contenidos, 5 términos (coinciden contenidos: *No metasémico* y *Base*, *Metasémico* y *Superpuesto*)

Vemos que en el la metáfora con imagen II los términos de la desviación reductible por metasemia coinciden con los términos de la Imagen sobre dos lexemas, de modo que la imagen parece “recubrir” exactamente la desviación. Para J.A. Martínez, ello explica que la Retórica haya dedicado una atención preferente a este segundo tipo (pese a ser considerada metáfora “impura”) y que sus observaciones y definiciones sean aplicables sólo a éste.

Y volvemos a Bousoño. En efecto, vimos más arriba que Bousoño identifica los términos de la metáfora con los términos de la imagen. Ejemplifica con una metáfora con imagen II “cabello como oro”, en la que efectivamente, “el plano B, ‘oro’, se superpone sobre el plano A, ‘cabello’”, por coincidencia entre término *no metasémico* y *base* (en el lexema ‘cabello’) y entre el *metasémico* y *superpuesto* (en el lexema “oro”), doble coincidencia que se da sólo en metáforas con imagen II o “*in praesentia*”.

Si ejemplificara con una metáfora “pura”, (con imagen I o “*in absentia*”) la superposición de los planos A y B no sería tan clara, porque la “comparación entre los dos objetos superpuestos” (A y B) que según

Bousoño diferencia las metáforas (en sus diferentes “modalidades”) de otras “superposiciones”, no se realiza.

Así, en el ejemplo “hervida realidad” ¿cuáles son los términos que se comparan? ¿cuáles son los términos que forman la superposición? ¿cuáles son los términos A y B? En “hervida realidad”, los términos de la superposición son “realidad” y +(corpóreo), -un clasema seleccionado por “hervida”- ¿Son para Bousoño, éstos, los términos comparados, esto es, los términos de la metáfora? Él no ejemplifica con una metáfora de este tipo, pero en cualquier caso, los dos términos de la comparación |corpóreo|
realidad

no son en

este caso términos de la metáfora (sólo lo es la base, (realidad) , coincidente con el término no metasémico). Lo que caracteriza a la metáfora no es la constitución de la imagen (debida a la desviación) sino su reducción por metasemia.

Esta confusión en la definición de la metáfora por parte de Bousoño, que pone el énfasis en la comparación de sus términos “en superposición”, persiste en la explicación que da de las diferentes metáforas (poética, humorística y absurda); confusión que ha motivado la digresión que acabamos de realizar en nuestro discurso sobre la explicación de la metáfora humorística.

En efecto, hemos visto más arriba que Bousoño, que define la metáfora como una comparación de términos desiguales, distingue entre metáforas poéticas, humorísticas y absurdas en función del grado de adecuación que se da entre la “realidad” o término comparativo y la “evocación” o término comparado. En este sentido, el poeta busca “que los objetos unidos por la imagen se parezcan al máximo (sea física, sea emotivamente)”, mientras que el humorista pretende que el parecido entre los dos miembros de la comparación sea el mínimo, o que ambos se parezcan sólo en algún rasgo inesencial.

Veamos como ejemplifica esta teoría:

“Así, es poética la comparación del cabello rubio con el oro, o de una mujer guapa con Venus; cómica la que identificase con Venus a una mujer fea por el hecho de haber perdido los dos brazos; absurda, la de un hombre, igualmente manco y de mala facha, con Apolo (excepto si nuestra intención era irónica), pues, en el primer caso, la imagen se basa en algo que podemos tomar como esencial (el color rubio, común al oro y al pelo; o la belleza, en que esa mujer y Venus coinciden); en el segundo, por el contrario, el fundamento de la comparación carece de esencialidad (es la hermosura, y no la falta de brazos lo que se constituye como atributo de toda Venus; también, sin vacilación, de la de Milo, a la que se alude); y en el tercero no hay nada, ni esencial ni inesencial, que dé sentido, poético o cómico, al símil.”³⁹³

Lo cierto es que en los ejemplos aportados por Bousoño no hay propiamente metáforas (no es una metáfora la frase “la comparación del

³⁹³ *Ob. cit.* pág. 22

cabello rubio con el oro"), porque las comparaciones no están explicitadas en un texto poético, cómico o absurdo; sino sólo explicadas en cuanto a la adecuación o no de un signo metasémico con respecto a la realidad. Pero, obviando esta nada desdeñable cuestión, vemos que, en todo caso, Bousoño hace una definición y una ejemplificación de la metáfora parcial e insuficiente.

Al referirse a la "comparación del cabello rubio como el oro" y de "una mujer guapa con Venus" nos presenta sólo símiles o comparaciones (con el término reducido denotado en el texto: "color rubio", "guapa"), o en todo caso metáforas con imagen "in praesentia" ("metáforas impuras", imágenes) porque en estos casos, según sus propias palabras "los objetos unidos por la imagen", los objetos comparados, se parecen: "al máximo" ("mujer" – "Venus"), "al mínimo" ("mujer fea" – "Venus") o nada ("hombre manco y de mala facha" – "Apolo") respectivamente. Bousoño ejemplifica precisamente con *metáforas impuras* (con imagen in "praesentia"). Olvida, no tiene en cuenta, las *metáforas puras*, (con imagen "in absentia"), las metáforas con selector (del tipo "hervida realidad"), cuyos términos constitutivos no están unidos entre sí por la imagen.

Así, si su definición de la metáfora es inadecuada, por no ser válida para todas las desviaciones reducibles por metasemia, sino sólo para las que contienen imagen "in praesentia" -y sólo válida en este caso por la coincidencia de la superposición con los términos metasémico y no metasémico de la desviación-, la definición de la metáfora humorística tampoco será válida. Aunque hay que decir que en este caso habrá más factores a tener en cuenta.

Para Bousoño, una metáfora humorística se distinguiría porque el término comparativo (mujer manca) y el término comparado (Venus) "se parecen muy poco", o apenas coinciden "en una *fundamental* zona de sí mismos" - por utilizar sus propias palabras- aunque sí se parecen lo suficiente para que la metáfora sea tolerada. Si en este caso la explicación del humor es aceptable, ¿podría explicarse de la misma forma el humor de la siguiente metáfora?:

$$\left. \begin{array}{l} +(\text{corpórea}) \\ \text{alegría} \end{array} \right| \text{apolillada} > \text{ "alegría [disminuida]"}$$

En esta desviación, reducible por metasemia, comprobamos que los términos términos comparados en la imagen $\left. \begin{array}{l} +(\text{corpóreo}) \\ \text{alegría} \end{array} \right|$ no son términos

de la metáfora "alegría apolillada", y en efecto el humor no se produce por la distancia conceptual entre los términos de la imagen -ésto es, entre "alegría" (que es a su vez *base* de la imagen y *término no metasémico* de la metáfora) y el término superpuesto "+(corpóreo), que es un término virtual no denotado. En efecto, la misma

distancia conceptual (incorpóreo / corpóreo) se da entre los términos de la imagen de la siguiente metáfora que, sin embargo, no produce humor:

“(hay un ^{+(corpóreo)} dolor colgando en el techo de mi alcoba” > “hay un dolor [presente]”

Entendemos, pues, en primer lugar, que los elementos que entran en conflicto de compatibilidad no son los de la imagen, sino los dos términos denotados de la metáfora, es decir, los términos metasémico y no metasémico (el tercer término, el reducido, está a veces denotado, a veces evocado).³⁹⁴

Y en segundo lugar, nuestro análisis lingüístico del humor no puede basarse en que dos términos se parezcan poco o mucho “en lo esencial”.³⁹⁵ En nuestra tesis, como ya hemos esbozado más arriba, la base del humor metafórico está en la inadecuación del término “metasémico” respecto al “no metasémico”; esto es, en que el término metasémico se considere inadecuado al tema al que se refiere y con el que semánticamente se relaciona, porque ambos *connotan registros diferentes o se refieren a elementos de la realidad de diferente rango axiológico*.

Y debemos insistir en que entendemos por “inadecuación” no la poca o mínima similitud semántica entre dos términos, sino el “estatus social o cultural” inferior de un término con respecto del otro, al cual “degrada” con su relación, esto es, la diferente marca de registro de los signos concatenados, que el término reducido dejará pendiente de neutralización. Por esta razón “hay un dolor colgando en el techo de mi alcoba” no produce humor, mientras sí lo produce “zurciendo estoy mi alegría, / se me había apolillado”. “Colgado” resulta adecuado socioculturalmente a “dolor”, pero las palabras “zurcir” y “apolillar” tienen unas connotaciones de bajo estatus que las hacen inadecuadas a para relacionarse directamente con la “alta” palabra “alegría”, núcleo temático, por no metasémico, de los versos citados.

Hechas las precisiones que hemos considerado necesarias para la justificación y explicación de nuestro concepto de metáfora humorística, que entendemos se debe a la inadecuación del término metasémico respecto al no metasémico, entraremos a continuación a analizar las circunstancias específicas de la producción del humor en las desviaciones reducibles por metasemia de la poesía de Gloria Fuertes. La transgresión

³⁹⁴ Veamos un ejemplo de metáfora con término reducido denotado en el texto:

“Para mí DIOS NO ES PROBLEMA

<paisaje sin niebla>

“para mí Dios es un paisaje sin niebla” > “Para mí Dios [no es problema]” (término reducido, denotado en el texto: “no es problema”)

³⁹⁵ Nos llevaría al absurdo preguntarnos por qué no hay distancia conceptual en la imagen “cabello como el oro” (citada por Bousoño), que no produce humor, y sí hay distancia conceptual en la imagen “cabellos como fideos” que sí es humorística.

en los criterios de selección léxica con resultado humorístico se manifiesta en cada figura de la serie metafórica según su propia especificidad formal.

Inadecuación del término metasémico respecto al término no metasémico - que define el tema o campo temático del texto- de una desviación con imagen I ("in absentia").

En las metáforas humorísticas con imagen I, como en la siguiente:

“esta noche cenamos | ⁺ (alimento) poesía “ | > “ esta noche [tenemos] poesía”

el término metasémico (“cenamos”) es el *selector* cuyos rasgos selectivos (+(alimento)) son transferidos como término superpuesto de la imagen que tiene como base el término no metasémico (“poesía”). Los signos en conflicto de compatibilidad, que son los signos que intervienen en la metáfora ("cenamos poesía), no son pues, ambos, los términos de la imagen

| ⁺(alimento) |
| poesía |

La imagen no “recubre” la desviación y no interviene en la producción del humor.

En este ejemplo, el humor lo produce la inadecuación del término de registro cotidiano y material (“cenamos”) utilizado para expresar un concepto referido a un tema de rango elevado y espiritual (“poesía”), al que degrada con su relación.

En frecuentes ocasiones encontramos en la poesía de Gloria Fuertes esta “inadecuada” utilización de un término "bajo" para referir algo de un término –no metasémico- perteneciente a un campo temático "superior".

En los siguientes versos, un término metasémico *verbo* se refiere a un *sustantivo objeto directo* de entidad superior. En el primer ejemplo, la sonrisa surge porque “me sé” es una expresión de ámbito escolar referida a aprendizajes que sorprende por su simpleza si se aplica al conocimiento de personas:

“aunque conozco mucha gente / me sé ^{+(concepto)} muy poca (gente)”

También, “piso” tiene una connotación degradante que lo hace inadecuado para ser aplicado a un sentimiento, como lo es la tristeza; al igual que “llevar encima” es inadecuado a ”tu nombre”, o “tropezar con” es inadecuado a “Dios”:

- + (corpóreo)
 -"Me piso la tristeza / y a cantar"
- "Voy por las calles tan contenta
 +<prenda de vestir>
 y no llevo encima nada más que tu nombre"
- + (corpóreo)
 -"y tropiezo con Dios"

En los siguientes versos el término no metasémico es *sujeto*. En el primer ejemplo, tiene connotaciones de más alto registro el término metasémico ("me sonrío") que el no metasémico ("cómoda"):

- + (humano)
 "Una incómoda cómoda / con los cajones al aire me sonrío"

Y en los siguientes ejemplos, contrariamente, los términos metasémicos degradan un sustantivo de clase humana ("amigos") y una cualidad a ella aplicable ("risa"):

- + (objeto)
 -" ¿Quién nos queda de nuestros amigos del pasado?
 /.../
 se han pasado... / rozado, / desgastado."
- +<prenda de vestir>
 -" El que no tiene risa que ponerse
 es el peor mendigo de la esquina "

En estos otros versos, vemos que el término metasémico y selector verbal es una *expresión coloquial* ("salir mal", "guiñar un ojo", "se llevan a matar"), que produce la degradación conceptual del término no metasémico (respectivamente: "Dios", "hombre" o "alma y cuerpo") al que se aplica:

- + (producto)
 -"por culpa de tus hermanos / que me salieron mal"
- + (humano)
 -"Dios nos guiña un ojo"
- + (animal) + (animal)
 -"CUANDO EL ALMA Y EL CUERPO SE LLEVAN A MATAR"

También son frecuentes en la poesía de Gloria Fuertes las metáforas humorísticas con selector *adjetivo* o elementos en *función adjetiva*.

Así, en los siguientes versos, los adjetivos “picarona” y “acojonados” humanizan, pero también “frivolizan”, a la vez que degradan, los sustantivos a que acompañan: “la realidad” o “los versos”, respectivamente:

+ (humano)
- “la realidad nos observa paciente, picarona”

+ (humano)
- “y me salen los versos furiosos/ y acojonados”

En otros casos, el término metasémico es una frase subordinada adjetiva:

+ (producto)
- “por no haber querido algo (persona) / que estaba ‘en malas condiciones’ ”

o bien una locución adjetiva:

+ (mercancía)
- “y todos (mis amores) son de segunda mano”

Y finalmente, también son frecuentes las metáforas con imagen I sin selector, por *concatenación de sustantivos* mediante algún tipo de relación sintáctica subordinante. Por ejemplo, en los siguientes casos se presentan, haciendo las funciones de selector, sustantivos de combinatoria semántica muy restrictiva, que, en todos los casos, entran en conflicto de compatibilidad y desprestigio con los sustantivos a los que se refieren:

+ (gregario)
- “era pastor de gatos”

+ (mercancía)
- “toneladas de dolor”

+ (temporal)
- “de dos muertos de edad”

+ <ángel>
- “y (yo) me daba vergüenza que se me vieran las alas”

- +<palabras>
- “esa mujer trae el coño en la boca”

 - “No debiera estar seria / pues vivo como quiero (sola)
+(incorpóreo)
sólo que a veces tengo / un leve sarpullido”

Inadecuación del término metasémico respecto al término no metasémico - que define el tema o campo temático del texto- de una desviación con imagen II (“in præsentia”)

En las metáforas humorísticas con imagen II, como en la siguiente:

- <pasa>
- “el cuerpo de la vieja era una pasa”

el término metasémico (“pasa”) es también el término superpuesto de la imagen que tiene como base el término no metasémico (“cuerpo de la vieja”). Los signos en conflicto de compatibilidad y generadores del humor (porque actualizan connotaciones incompatibles) no son sólo los signos que intervienen en la metáfora (“el cuerpo de la vieja era una pasa”), sino también los términos de la imagen

pasa
cuerpo

.

En efecto, la imagen “recubre” la desviación e interviene en la producción del humor. En estas desviaciones, Gloria se sirve de elementos heterogéneos -y de diferente rango axiológico-, y de su homogeneización mediante el recurso de la imagen, para producir humor. Las connotaciones incompatibles actualizadas son de “registro”, porque el lector percibe el término metasémico como “inadecuado”, por pertenecer a un campo temático de rango inferior al del tema o signo no metasémico con el que se identifica y al que debe aportar información.

En este ejemplo de “el cuerpo de la vieja era una pasa” el humor lo produce la vulgar, aunque afectuosa, descripción que se hace del cuerpo de la anciana, a su vez vulgarizada al ser llamada “vieja”. La connotación “cosa seca” es la que se actualiza al identificarse “pasa” con “cuerpo de la vieja”, que connota “persona”. Del conflicto de las connotaciones, por ser una de ellas degradante, surge el humor.

Este conflicto de connotaciones por vulgarización con efecto de humor se manifiesta en muchas metáforas con imagen II, en las que la autora Gloria Fuertes se identifica lo mismo con una redonda albóndiga, que con una empanada, un mamotreto, una aspirina etc.:

<albóndiga>

- (Gloria) “Suculenta albóndiga de tierna ternura”

<empanada>

- (Gloria) “ empanada rellena de grillos y canciones”

< mamotreto>

- (Gloria) “ mamotreto de versos”

<aspirina>

- (Gloria) “ aspirina inmensa”

El efecto humorístico de estas identificaciones se da, no por la ausencia de una tradición poética que “cosifique” las personas –los amantes han sido históricamente arena, mar, olas, flores-, sino por el registro coloquial y de cotidianidad con que Gloria Fuertes se refiere a ella misma, poeta. Pero no sólo aplica este registro “inadecuado” a ella como personaje poético, sino también a su amante, a la vida, a Dios:

<espantapájaros>

- (tú) “¡ Eres un espantapájaros!”

<tubo de la risa>

- “La vida es el tubo de la risa”

<corriente eléctrica>

- “Dios es una benéfica corriente eléctrica”

<humor>

- “Dios es humor”

También aplica este registro a la luna, sujeto de tan intensa tradición poética, a quien degrada, no sólo llamándola “paliducha”, sino describiéndola como un “candil”:

<candil>

- “luna paliducha /.../ candil de desvelados”

<fulana>

-“Por ella entra y sale la fulana de la angustia.“
La dejé entrar en casa ,
 /.../y que ha metido muebles...” > “la angustia [aparece y desaparece],
 [comencé a tenerla] /.../ [persiste]”

-“Me quiero.
 <mi hija>
Yo soy mi hija
 y decidí no quedarme huérfana” > “Me quiero, [soy mi responsabilidad]
 y decidí [no inhibirme]”

+<madre>

-“No es mi madre la tierra,
 +<padre>
 ni mi padre el paisaje
 -seguramente soy huérfana-.” > “No es [mía propia] ninguna tierra, no es
 [mío] ningún paisaje”

<maletilla>

- “Maletilla de las letras (Gloria)
por los caminos de España;
sin hacer auto-stop a los catedráticos
 ni a las revistas que pagan” > “[aprendiz] de las letras [de] España, sin
 [recurrir] a los catedráticos ni a las revistas...”

<teatro>

-“El teatro del amor
 necesita dos protagonistas,
el que hace de ‘el que ama’
y el que hace de ‘el que se deja amar’
En el acto final se cambian los papeles.
‘Cuando se acaba la función
se va cada uno a su casa.’” > “en el amor hay dos [personas, el activo y
 el pasivo, que acaban a la inversa. Al final,
 se separan].

Pero extendemos el concepto de metáfora con desarrollo alegórico a construcciones en las que también coincide el término no metasémico de varias desviaciones, relacionadas semánticamente y pragmáticamente entre sí, pero cuya desviación central lo es con imagen II. En efecto, en la siguiente construcción, con selector verbal, observamos que “alegría” es el término no metasémico de la desviación “Zurciendo estoy mi alegría” y también de “mi alegría se me había apolillado”:

+ <tejido>

- “Zurciendo estoy mi alegría,
 se me había apolillado” > “[estoy recuperando] mi alegría, la [había perdido]”

-“Soy capaz de hacer trampas
+<jugador>
para que no me gane la tristeza.”

+ <juego>
- “Mira que estás jugando con mi amor, amor;
(yo sigo haciendo trampas para no perderte).”

+<divinidad>
- “(Gloria) “Aunque estoy entrenada
y siempre resucito
he decidido no morirme
nunca más.”

En este último caso, Gloria se atribuye a sí misma la capacidad de morir o resucitar a conveniencia, lo cual provoca también la sonrisa del lector por lo “pretencioso” de los pensamientos de la autora.

Y en los siguientes ejemplos, los términos no metasémicos son objetos de negativa significación, que realizan acciones grotescas o inadecuadas: la estatua de un nefasto personaje se suicida y una bomba atómica hace fotos:

+(humano)
-“Se suicidó (la estatua del dictador)
/.../vivía en el centro del estanque
/.../se lanzó al agua
/.../murió ahogada.”

+< máquina fotográfica>
-(la bomba atómica)
“retrata al minuto
/.../
hizo doscientas cincuenta mil instantáneas al minuto
más ciento cincuenta mil que salieron movidas”.

También encontramos selectores que son locuciones verbales, o bien desviaciones de locuciones verbales, expresiones que de por sí “desprestigian” al núcleo temático al que se refieren:

+<director teatral>
-(Dios) “nos pone de patitas en el drama,
nos engatusa con ser protagonistas”

+(objeto)
-“ los hicieron añicos...
y se volvieron a juntar.”

Y finalmente, aunque no son frecuentes, señalamos algunas construcciones alegóricas con términos metasémicos adjetivos, como en los siguientes versos, en los que el amor es tratado como un producto con valor mercantil, la realidad como algo a lo que se puede perder el respeto, o el dolor como un púgil de calidad variable; y en donde vemos también la relevancia de los coloquialismos :

+(producto)
-“mi amor es el original,
el tuyo es una copia”.

+(corpóreo)
-“ Si la realidad es gris
la pongo verde”

+(corpóreo)
-“¡qué gusto me da verte tan canijo, dolor potente ha tiempo!
/.../ K.O. me dejaste más de trece veces
y ya te tengo fuera de combate.”

Tan relevantes humorísticamente como las alegorías son los *símbolos*, o metáforas de desarrollo no alegórico; esto es, metáforas cuyos términos metasémicos no tienen una correspondencia elemento a elemento con los términos reducidos. En los símbolos, por ejemplo el siguiente:

+<médico>
“debieras de ir a Dios a que te hiciera *un reconocimiento a fondo*,
o que te recetara Sumanoentucabeza” ”> “debieras [encomendarte] a Dios”

existe una desviación reducible por metasemia (“ir a Dios”), el término superpuesto de cuya imagen (“médico”) está reforzado por signos que no tienen correspondencia en la reducción (: “ a que te hiciera un reconocimiento a fondo, / o a que te recetara Sumanoentucabeza”).

Sin embargo, estos elementos del macrocontexto, aunque no tengan reducción literal, como sí están conectados semánticamente al término metasémico de la desviación, no sólo refuerzan su imagen, sino que refuerzan el humor, por transgredir también el registro, inadecuado al tema de los versos, en este caso, Dios.

También en la siguiente desviación, elementos del macrocontexto (“Me encuentro más favorecida /me he quitado el flequillo”) entran en conexión

con el término metasémico (“me he afeitado”) para reforzar su significado, sin tener correspondencia como términos reducidos:

-“*Me encuentro más favorecida,
me he quitado el flequillo
+ (protuberancia)
y afeitado los cuernos;
han despenalizado el divorcio
y una ... no va a ser menos...*” > “[me despreocupo de] mis cuernos
(infidelidades de mi amante) /.../”

En estos versos hemos visto, además, el tratamiento literal de una metáfora (“tener cuernos”) ya acuñada como signo denotativo (= “ser víctima de una infidelidad amorosa”) en los usos de la lengua.

Otros versos con metáforas de desarrollo *no alegórico* se refieren también a sentimientos, o a Dios. En estas construcciones vemos elementos del macrocontexto no reducibles directamente:

+(humano)
-“*La soledad, atroz pelotillera,
/.../ nos limpia, sí, nos limpia
-hasta dejarnos mondos y lirondos-
/.../ es ese mal criado
que está solo esperando el testamento,
atisbando*”

+ <feto>
-“*Recuerdo un sueño que tuve (Gloria)
antes de nacer.”
En el *vientre de mi madre* soñé
/.../
Soñé que me querías,
*me di prisa a nacer
nací sietemesina*”*

-“*Dentro de mil años
aún esperará tus besos en su cráneo
<momia>
la momia de Gloria.”*

<fulana>
- “/.../ la fulana de la angustia...
...La dejé entrar en casa
/.../ *que ha metido muebles...*”

+(humano)
- “(La realidad) “por mucho que viajemos,
volemós,
nos observa paciente, picarona,
esperando nuestro aterrizaje

-forzoso-.”

+<director teatral>
-“ (Dios) “nos pone de patitas en el drama,
/.../
me da a mí que *se ríe y se hace célebre*”

En todos estos fragmentos, vemos que son precisamente los elementos del macrocontexto, no reducibles, los que en su despropósito refuerzan el humor creado por la inadecuación del término metasémico con respecto al metasémico.

Encontramos, también de carácter humorístico, otro tipo de símbolos, como el siguiente:

“y aunque las | brujas | tejen telarañas en los sobacos
| tentación |
me da repeluco matarlas a escobazos” > “ [me cuesta reprimirme ante la
tentación]”

en que hay un lexema (“brujas”) que constituye el tema de la composición, el núcleo semántico fundamental que confiere unidad al resto de los elementos léxicos del texto. En virtud de la desviación, este lexema temático se ve convertido en “expresión vaciada “ de su contenido habitual y necesita que se le asigne un nuevo contenido a partir de la redundancia semántica del contexto, que también repercute en el humor: así, la significación de “brujas” como “tentación” (término reducido) es en realidad la significación connotada por signos del contexto. No es unívoco, y puede variar según el lector. Y tampoco se trata exactamente de una metáfora, porque el término reducido no es resultado de la neutralización del término metasémico “brujas”; pero sí hay imagen, cuyos términos serían: el término reducido y base “tentación” y el *superpuesto* “brujas”, que ocupan un mismo lugar en la cadena.

Una construcción similar se da en el poema “LA EXCURSIÓN”, en el que este término deberá interpretarse como “la muerte”, que será el tema de la composición, connotado por la frase del contexto “cuatro tablas de pino no calientan”. Los términos del macrocontexto no reducibles –referidos a madrugar, a las botas o al termo de café- refuerzan el humor generado por la identificación “muerte - excursión”:

-“LA | MUERTE |
| EXCURSIÓN |
/.../

c) Inadecuación de un término del texto -que define el tema del texto- respecto a otro evocado (en relación intertextual) en una desviación de "cliché".

Cuando se realiza lo que denominamos una *desviación* o *ruptura de cliché* (que es un texto fosilizado, al que se ha cambiado una palabra o un fragmento por otro con parecido fonológico, morfológico o semántico), tanto si éste texto es de origen popular (locución, refrán etc.) como literario, se produce en su lectura una evocación del signo sustituido, de manera que el signo evocado forma una imagen con el signo sustituyente o denotado.

Si estos signos son heterogéneos y uno de ellos pertenece a un campo temático de prestigio superior al del otro, se producirá humor; porque la imagen que conforman es una imagen homogeneizadora que actualizará sus connotaciones incompatibles.

En ocasiones el conflicto sucede porque el concepto denotado por la palabra o la expresión sustituyente es de "prestigio" superior al de la palabra o expresión sustituida y evocada por la desviación; suele darse en desviaciones de cliché de tipo popular. Sin embargo, es más frecuente el caso contrario, esto es, que sea el concepto sustituido el de prestigio superior.

En ambos casos, las connotaciones actualizadas son de registro, porque cada "cliché" es una forma lexicalizada que pertenece a un registro determinado -estable- de la lengua. Y la inadecuación se produce porque uno de los signos pertenece a un campo semántico de diferente rango sociocultural que el otro.

La palabra o expresión del texto es de "prestigio" superior al de la palabra evocada por la desviación.

Entre los versos con *desviación de cliché* en los que son de "rango" superior las expresiones o las palabras o sustituidas que las evocadas, son frecuentes las metáforas lexicalizadas, por lo que requieren que el lector conozca previamente el sentido de la frase hecha para poder interpretar la desviación semántica³⁹⁶ con todo su sentido.

Es lo que sucede en las siguientes desviaciones de locuciones, en las que la falta de compatibilidad semántica del texto hace necesario conocer las frases hechas que las motivan, y poder así evocar el elemento necesario para entender en su complejidad los versos y establecer las relaciones léxicas necesarias para la obtención de sentido. La "evidenciación" de la heterogeneidad entre el signo denotado y el evocado provocará el humor.

³⁹⁶ La desviación semántica dentro frases hechas, locuciones o clichés -que tienen el valor de verdaderas palabras, por estar memorizadas o codificadas como un todo- surge al sustituir un signo componente de la frase (que en principio era intocable), por otro de la lengua, con el que guarda relación semántica y /o fonológica.

Así, en el siguiente verso, se produce una desviación semántica de “no se me caen los anillos”, de manera que se realiza una superposición léxica en la que “versos” evoca a “anillos”, y que hace patente su heterogeneidad:

- anillos
- “no se me caen los versos por tan poca cosa”
(“versos”: producción intelectual / “anillos”: objetos decorativos)

y en el siguiente ejemplo, “muerte” evoca a “capa”:

- capa
- “va de muerte caída por la vida” (muerte: acto / capa: objeto)

Como en los anteriores casos, en los siguientes versos se produce desviación de frases hechas, de manera que los conceptos denotados son de prestigio superior a los evocados, produciéndose además, entre las palabras en conexión, similitud fonética: “citas” evoca a “pitos”, “paz y ciencia” evoca a “paciencia” y “viñeta”, a “puñeta”.

- pitos
- “y *entre* citas y *flautas* salen caros”
(“citas”: encuentros acordados / “pitos”: cosas indeterminadas)

- paciencia
- “*me arma de* paz y ciencia”
(“paz y ciencia” : virtud -del sosiego y de la armonía- y saber /
“paciencia” : virtud contraria a la ira)

- puñeta
- “más que cantarte *te han hecho la* viñeta ciertos vates sin agua; “
(“hacer la viñeta” neologismo - eufemismo de / “hacer la puñeta”: fastidiar)

También se dan desviaciones semánticas en refranes, como en los siguientes versos, en los en que “flor” evoca a “mazo”:

- “A Dios rogando
el mazo
y con la flor dando “(“flor” : vegetal delicado / “mazo” :objeto contundente)

En otros casos, la desviación del cliché es, sin embargo, una *desviación secundaria*, es decir, no es preciso su conocimiento previo para la una suficiente interpretación de sus versos, aunque sí lo es para la producción del humor. Es lo que sucede en la desviación de la canción popular “Tengo, tengo, tengo” de la que toma el título el siguiente poema, y en el

que la sonrisa puede surgir de la confrontación del “amores” denotado con el “ovejas” evocado, y en cierta forma del contraste entre el “tú no tienes nada” de la canción con el “yo no tengo nada” del último verso:

TENGO, TENGO, TENGO

tres ovejas

- “Tengo siete amores
para la semana.

Lunes me da versos.

Martes me da ansias,

Miércoles, disgustos,

Jueves, añoranzas.

Viernes me da llanto,

Sábado, la playa.

Domingo, un amigo /

con esto me basta.

Tengo, tengo, tengo,

tú no tienes nada

yo no tengo nada.”

(“siete amores” : valores espirituales / “tres ovejas” : valores materiales)

(“yo no tengo nada” : 1ª persona / “tú no tienes nada: 2ª persona)

Otros casos de desviación secundaria se producen por la utilización de frases hechas que deben interpretarse en su sentido literal, no en el de la locución. El humor se produce por el contraste entre la significación del cliché evocado y la significación coherente con el sentido del texto:

-“Es bello ver a un elefante

en la selva haciendo el elefante”

(sentido literal: hacer algo que le es propio a un elefante /

locución : comportarse realizando algún exceso, o imitando un animal)

-“pero es mucho peor

estar dejado de la mano de Dios”

(sentido literal: que Dios no le “proteja”

locución: que le pasen muchas desgracias)

-“que tú eres mano de santa”

(sentido literal: es la mano de Sta. Teresa /

locución: que tiene valor curativo)

-“Él sabe dónde vamos

y de dónde venimos.

Dios, en cuatro palabras,

es el único que

“se las sabe todas.”

(“en cuatro palabras”; sentido literal: en cuatro palabras /

locución: en pocas palabras)

(“se las sabe todas”; sentido literal: lo sabe todo /

locución: es muy listo)

/.../ clamamos
A tu tallo regamos
los nocturnos llorantes
desamados constantes
Eva
hijos de la luz
(“ A tu tallo regamos”: acción física / “a ti clamamos”: acción intelectual)

En todos estos casos, las palabras denotadas (añil, diablito, inquieta, regamos) son de menor “prestigio” semántico que sus respectivamente evocadas (cielo, ángel, dulce, clamamos).

Además de establecer relaciones intertextuales con oraciones, Gloria Fuertes realiza también transgresiones de expresiones o de frases conocidas de los textos sagrados, concretamente del Nuevo Testamento. En los siguientes versos la poeta alude al milagro de la resurrección de Lázaro para referirse a su propia resurrección anímica. Esto sucede en los dos fragmentos siguientes:

- “Me bauticé
Lázaro
y me puse Lázara Fuertes”
(“Lázara Fuertes”: poeta / “Lázaro”: amigo de Jesucristo, resucitado por Él))

levántate y anda
- “dime: “Levántate Gloria, levanta”
(Jesucristo a Gloria: “Levántate Gloria, levanta” /
Jesucristo a Lázaro: “Levántate y anda”)

En los siguientes versos el humor lo produce la ilusión de Gloria Fuertes de pensar que no debe pagar impuestos, de manera que contradice la exhortación evangélica de “Dar al César lo que es del César y a Dios lo que es de Dios”:

Dad al César lo que es del César
- “No doy al César lo que es del César
porque nunca tuve nada del César”
(Jesucristo “Dada al César lo que es del César” /
Gloria Fuertes: “No doy al César lo que es del César ...”)

Pero no sólo realiza nuestra autora rupturas de clichés de tipo religioso: También realiza variaciones de clichés literarios, como en los siguientes versos en que recrea el título de una obra de Guillermo Cabrera Infante:

- “Que me toquen
“La Habana
la Pavana
para un Infante difunto”
-para una infanta difunta-“
(“La Pavana” –para una infanta difunta-“ obra musical –danza- de réquiem
inventada por G.F. /:“La Habana para un infante difunto” : novela de G.C.I.)

En cuanto a ruptura de clichés de origen popular, ejemplificaremos con la ruptura de un refrán, como en el siguiente caso, en que es negativa la transgresión respecto al dicho de referencia:

- “El buen género en arca ya no se vende”.
(“ya no se vende”: negativo / “se vende” : afirmativo)

En las rupturas de “cliché” en que la palabra o expresión sustituyente es de “rango” inferior a la sustituida encontramos también muchos casos de *desviaciones secundarias*. En efecto, en los siguientes ejemplos vemos que no es necesario el conocimiento de los “clichés” para obtener el sentido de los versos, aunque sí lo es, como ya dijimos más arriba, para la percepción del humor que sugieren.

Una desviación de cliché de origen literario es la siguiente, en la que se alude al *Marinero en tierra* de Rafael Alberti:

- ¿Por qué me trajiste padre
- “¡Ay racoon! ¿Por qué has venido?
...a la ciudad...”
(“¡Ay, racoon ¿Por qué has venido...? : animal / “¿Por qué me trajiste,
padre ...?: poeta)

En el siguiente ejemplo, se produce una desviación de un texto religioso, concretamente de la oración del “Padrenuestro”:

- “ Hágase lo que Tú quieras “
(“Lo que Tú quieras”: coloquialismo / “Tu voluntad”: fórmula del
Padrenuestro)

También encontramos *desviaciones secundarias* de frases o expresiones de conocimiento popular:

gloria
- “entre el poder y la Gloria”
(“gloria”: fama / “Gloria” : persona)

“ -Me acuso
ganarse el pan con las manos
de no haberme ganado la vida con las manos”
 (“no haberme ganado la vida con las manos”: prostituta /
“ganarse el pan con las manos”: persona ‘honrada’)

de nosotros sin Dios
- “¿Qué sería sin nosotros de Dios?”
 (“¿Qué sería de nosotros sin Dios?” expresión de creyente /
“¿Qué sería sin nosotros de Dios? : expresión rebelde de Gloria”

Sociedad Protectora
- “Sociedad de Amigos y Protectores
de animales
de Espectros, Fantasma y Tragos.”
 (“S.A.P. E.F.T.”: nombre de sociedad inaudita /
“S.P.A.: nombre de sociedad existente)

Y finalmente, también constatamos transgresiones de tradiciones orales, como la de la interpretación popular de la adoración de los Reyes Magos, tras una travesía del desierto en camello. En la desviación que realiza la poeta en el poema “El camello” vemos unos Reyes Magos ridiculizados que se comportan como si condujeran coches en lugar de llevar camellos, y un Melchor que lleva un “Longinos”, etc.:

-“ El camello se pinchó
con un cardo del camino
el mecánico Melchor
le dio vino.
Baltasar fue a repostar
más allá del quinto pino...
e intranquilo el gran Melchor
consultaba su “Longinos”
/.../”

d)- Inadecuación de *anomalías de la expresión* respecto a la temática del texto.

La inadecuación del lenguaje con respecto al tema del texto también puede darse cuando se juega con él creando “anomalías”, es decir, superestructuras o isotopías - tanto en el campo de la expresión como en el del contenido-, no “adecuadas”, porque el carácter lúdico que connotan contrasta con la seriedad o dignidad del tema a que se refieren.

Las isotopías en el campo de la expresión, constituidas por repeticiones de sonidos, sílabas, partes de significantes o significantes completos, son fuente de humor en la poesía de Gloria Fuentes, pero su importancia como recurso humorístico es sólo secundaria si la comparamos con su gran relevancia como recurso poético.

La sorpresa de una reiteración fónica da un toque de humor al poema, cuando evidencia que su tratamiento lúdico priva de trascendencia o desvirtúa su contenido textual; si bien, es cierto que el juego fónico puro también se da en ocasiones de tal manera que el tema es una simple excusa para la existencia del poema, con lo cual la significación de éste queda reducida a la pura broma. En otras ocasiones, la isotopía fónica amplificará un humor ya latente en el poema.

Los diferentes tipos de isotopías de la expresión se dan con frecuencia conjuntamente; pero en algunos poemas, el carácter humorístico viene marcado por la predominancia de una isotopía específica.

Como recurso predominante, las *aliteraciones*, ya escasas en la poesía de Gloria Fuentes, no tienen peso humorístico remarcable, a pesar de ser muy “evidentes” en algunos poemas “fonéticos” de *Historia de Gloria*, como los dedicados respectivamente a las letras *eme* y *eñe*: “POEMA DE LA EÑE” y “CARTA DE LA EME” –ambos ya transcritos en este trabajo- poemas que son en realidad un ejercicio, un juego en el que el reto está en reunir en el poema el máximo número de palabras con la letra elegida. Es lo que también sucede en los siguientes versos:

“TODAS LAS EFES TENÍA
LA NOVIA QUE YO QUERÍA”

(popular)

F^{ea}, f^{ascista}, f^{ulana},
f^{ormidable} era de cuerpo
f^{rió} me dejó el alma
f^{lato}, f^{lojera} y más e^{fes}
tenía por la mañana.”

En este tipo de poemas, el “ejercicio verbal” predomina sobre el posible contenido temático, que queda relegado al papel de mera excusa para la actividad lúdica; contrasta pues el registro neutro o afectivo que se espera de la descripción de una “novia que yo quería” con el carácter burlesco del juego de efes.

Paronomasias.

La *paronomasia*, figura que surge de la repetición de fonemas agrupados en idéntico orden sucesivo, es con diferencia el juego fónico más utilizado por Gloria como recurso humorístico. A veces, actúa reforzando o ampliando un humor ya latente en el texto; en otras ocasiones, es generadora directa del humor.

El papel de *amplificador* humorístico lo realizan por general las *paronomasias* “simples”. Esto sucede cuando una repetición fonética lúdica añade intensidad a una transgresión de la adecuación temática ya presente en el texto por otras causas.

Podemos observarlo en los siguientes versos, que hacen sonreír al lector:

“Pobre del poeta que no tenga
un ‘te quiero’ mañanero”

La sonrisa no se habría producido con “un ‘te quiero’ por la mañana”, porque estarían relacionados dos signos de un registro léxico semejante. Sí podría producirse una sonrisa si la poeta hubiera escrito “un amor mañanero”, porque “mañanero” es una expresión coloquial que quita envidia a “un amor”. Pero al escribir “un ‘te quiero’ mañanero”, la poeta busca expresamente el juego fónico para que la isotopía fonética, con su carácter lúdico, potencie la transgresión del registro léxico que ya realiza el coloquialismo presente en este texto referido al “elevado” tema del amor.

También en los siguientes ejemplos, la paronomasia amplía, añadiendo el juego fónico, el humor producido por la presencia de una expresión coloquial como “y tal” o “¡irme a la leche!” en un campo temático de otro de registro más serio:

–“Contaminación ambiental,
incultura vitalicia y tal”

–“Escribo estas cosas por la noche.
Hay madrugadas
que no sé si al levantarme de la mesa ir al lecho
¡o irme a la leche!”

Y en el poema “Vudú”, la reiteración de fonemas amplía el humor producido por la expresión “Ay tú!”, que por sí sola ya minimiza el posible poder del vudú de Haití:

“Por el vudú de Haití
¡Ay tú!”

En el siguiente verso, que se repite como una letanía en el poema del mismo nombre “LETANÍA”, el humor que refuerza la paronomasia es el que causa la presencia del neologismo (“termite”), creado expresamente para la conseguir la reiteración fónica, así como la presencia misma de la palabra “dormite” inadecuada para referirla a una termita:

“procurad que dormite la termite”

El humor reforzado por la paronomasia puede deberse a diversas causas. En el siguiente ejemplo, se dan simultáneamente varias paronomasias, que incrementan doblemente el humor ya creado en el texto por el planteamiento de la hipotética doble aproximación, psicológica y física, de dos personajes en ambos sentidos contrapuestos:

“Por la Mancha,
Sancho se aguijota
y Quijote se ensancha”

Y en los siguientes versos, el cultismo “finada”, utilizado para construir la paronomasia junto con “nada”, amplifica -al contrastar con el registro neutro del resto del poema-- un humor que ya existiría si en su lugar pusiera “muerta”; puesto que en cualquier caso, tendríamos la denominación de una persona muerta, inesperada tras el verbo “llamar” que, tras su significativa repetición, normalmente seleccionaría a un nombre dado a una persona viva:

“Que me llamen lo que quieran
que a mí no me importa nada
mientras que a mi no me llamen
la finada.”

Pero con mayor frecuencia, las paronomasias no son amplificadoras, sino directamente *generadoras de humor*. Ello puede suceder con paronomasias “simples”, como en los siguientes versos, en los que se ha buscado la similitud fonética de “algas” y “algo” para crear también una

paradójica relación conceptual, una falsa dilogía: antes éramos algas (algo); ¿somos algo todavía?:

“Procedemos del mar,
hemos sido algas.
¿Somos ahora algo?”

Algo similar sucede entre “despensa” y “recompensa”, en que la similitud fónica refuerza una relación conceptual (producto - precio) a su vez negada (“sin esperar”) en el texto. La paronomasia, con la similitud fonética crea el conflicto que producirá la sonrisa:

“Dios nos llena la despensa
sin esperar recompensa”

También en estos otros versos, las paronomasias crean humor porque, en su búsqueda, la poeta crea un absurdo (por agramaticalidad y expresiones vacías), que desvirtúa el contenido del texto:

“No me catalogues,
no me catafalco,
no me catadiñes,
sería desfalco.”

Pero la generación directa de humor sucede de una manera relevante con las paronomasias “especiales”: políptotes, derivaciones, similicadencias y sobre todo con las paronomasias con alternancia.

En el *polípote*, el fragmento repetido es el lexema de una misma palabra, que se actualiza con varias de sus posibles flexiones morfológicas. Encontramos uno en los primeros versos del poema que da nombre al libro *Poeta de guardia* :

“... ¡Otra noche más! ¡Qué aburrimiento!
¡Si al menos alguien llamase llamara o llamaría! “

La concatenación de tres formas del verbo amar produce humor porque su reiterada redundancia fonética (tres veces) se realiza además a costa de la gramaticalidad del verso, el cual queda conformado como una expresión absurda inadecuada al contenido del poema.

En los versos siguientes, el neologismo “sireno”, buscado expresamente por la autora para producir el polípote, resulta ingenuo al lector y es también percibido como inadecuado:

“La Sirena en la playa
dio a luz aun Sireno”

Inadecuación que se debe sobre todo a una reiteración “excesiva” de la palabra “levantar” , o del verbo “querer”, en versos como los siguientes:

-“dime: 'Levántate Gloria, levanta';
dime levántate y yo me levanto.”

-“¡Ojalá *lo que Tú quieras*
sea lo que yo quiero!”

También la sensación de reiteración “excesiva”, percibida como inadecuada, es la generadora directa de humor en otro tipo especial de paronomasia, la *derivación*, o figura consistente en la conservación de la misma raíz en palabras diferentes. Es lo que sucede en los siguientes ejemplos:

-“Y lo afirma y firma un poeta”

-“Afiliada soy de todo lo afiliable “

-“Yo, la tan pacífica,
estoy impacífica impaciente.”

-“Ay pena, penuria, pena!
¡Ay pena de la penuria!

Vemos también en estos versos la tendencia de Gloria Fuertes a inventar palabras (afiliable, impacífica) para conseguir un efecto humorístico mediante la reiteración fónica. Los neologismos son muy importantes en la construcción de todo tipo de paronomasias, como en las siguientes derivaciones:

-“Santos santorum santorín”

-“los tigres tigrean
la pobre hipotenusa”

-“Nuestra Señora de la Mosca,
desmosquéame”

La sensación de reiteración “excesiva”, percibida como inadecuada, es también generadora directa de humor en otro tipo especial de paronomasia, la *similicadencia*, en la que se repite un mismo afijo en diversas palabras. En el siguiente poema, además de la repetición del prefijo “re”, también es humorística la presencia de la exclamación de registro coloquial “¡Releñe!”:

“TENEMOS QUE
Reencontrarnos
reencantarnos
reemocionarnos
reilusionarnos
rehabilitarnos
¡Releñe!”

Las *paronomasias con alternancia*, que se dan cuando los segmentos paronomásicos son de carácter discontinuo, son las que con más frecuencia producen humor. Además del que pueda producir el tratamiento lúdico de un tema no trivial, las reiteraciones alcanzan con frecuencia a gran parte de los sonidos de las palabras afectadas, lo cual provoca contrastes entre la gran similitud fonética y la distancia semántica, a lo que deben añadirse las diferentes connotaciones que pueden también inmiscuirse en las relaciones semánticas.

En el siguiente verso, por ejemplo, la utilización conjunta de “clero” y “claro” convierte en humorística la expresión de una sensación -seria- de desajuste entre lo deseable y la realidad:

“Nunca vi claro lo del clero “

Algo similar sucede en el verso:

-“Pobres probetas si no podéis más que los poetas.”

y también en los siguientes, en los que la poeta expresa su decepción por la constatación de la diferencia entre su amor soñado y la realidad:

“Me desperté
y eras lo que eres.”

También el juego fónico contrasta con la seriedad del tema en:

-“No hay que usar sólo el seso
sino alguna que otra vez el sexo.
Y no hay que usar sólo el sexo
sino alguna que otra vez el seso”.

-“haced un bloque
(que el maligno misil no se desboque)”

-“El paro no hay quien lo pare,
pero yo sé quien pare el paro.”

El vocabulario elegido para conseguir la paronomasia alterna puede también resultar inadecuado al tema del verso. Así sucede en el siguiente, que trata de la existencia:

-“ ¡Ay qué lucha, digo qué leche! “

o en los siguientes, que tratan de diferentes temas referidos al género humano y sus relaciones:

-“Todo parejo,
cada almeja
con su almejo.”

-“Para pagar las trampas
/ .../
para seguir ligando la señora
se fue a ligar las trompas.”

-“Tengo repilo
repilo que repele
a mi mal amigo.”

Pero el humor también puede producirse como un puro juego “excesivo”, en temas menos significativos:

-“Y al comerse la mosca no les sabe a nada
-ya se masca la muerte-...”

-“la tigrata era ingrata”

-“Nana nena
(duerme pena).
Nana nena,
yo te acaricio
la melena.”

y especialmente en poemas como “LA TERMITA” o “TÍTULOS PARA FUTUROS LIBROS” , ambos contruidos prácticamente con paronomasias, varias de ellas alternas, como por ejemplo:

“y la termita ex - termita
extermina el manuscrito”

o los -entre otros- imaginarios títulos para libros:

“Garra de guerra.
Qué asco de casco.
Cuento que encanta.
Pato a la puta.
/.../
Vista a lo bestia.
La tía Teta.
Los senos sanos”

en que cada título está formado por una paronomasia diferente.

Rima

La rima, que no es sino una paronomasia –simple o con alternancia-localizada al final de los versos, puede producir humor cuando está forzada en el vocabulario (“ripio”), cuando es “obvia”. Esto sucede en algunos poemas de Gloria Fuertes, en los que el carácter lúdico de la “superflua” exhibición de juego lingüístico resulta inadecuado al contenido temático del

poema, o incluso a la propia esencia de la poesía. El humor se produce, bien directamente, bien como intensificación de un humor ya generado por otras transgresiones.

Veamos algunos casos en que el carácter lúdico de la rima tiene carácter “amplificador”. Así, en los siguientes versos, el coloquialismo “guiña un ojo”, atribuido a Dios, produce ya una sonrisa, que la rima de “ojo” con “rojo” sólo aumentará:

“Dios nos guiña un ojo
lo mismo a un azul que a un rojo.”

Igualmente, en el siguiente ejemplo, la palabra “perdulario”, referida al lector, con su carácter minusvalorador, produce de entrada un humor que la lúdica reiteración fónica de la rima sólo amplificará:

“Si usted no ha estado así de perdulario
no va a poder entender este diario”

Lo mismo sucede con la palabra “amaneces”, referida al amante, que produce un humor que la rima hará más evidente:

-“Me quedo donde estoy
como otras veces
(por si amaneces).”

En otros versos, sin embargo, la rima es la generadora del humor. Para conseguir el humor, la poeta utiliza expresamente una palabra “degradante” que rime. Así, Gloria hace a Dios “monaguillo” para que pueda rimar con “amarillo”:

“Dios ama todos los colores:
Blanco, negro, amarillo...
porque Dios fue monaguillo.”

O bien transgrede la gramática para rimar “crecería” con “unirían”:

“ya lo creo que crece y crecería
si tu risa y mi risa se unirían”

O introduce expresiones coloquiales:

“¡Nada de trío!
Eso es peor que acostarse con su tío.”

-“Un humano necesita
paz y pozo donde ahogarse
a su gusto y rociarse”
de agua tónica de Rita,
que al fin es la que trabaja
la muy maja.”

El carácter humorístico de la rima viene, pues, con frecuencia creado por el “ripio” del neologismo, el coloquialismo, la palabra sorprendente expresamente utilizada para la ocasión. Los siguientes versos son un ejemplo de humor generado de esta forma:

-“Haced de todo el mundo un solo mundo.
Con mucho amor y arte,
formad sólo una parte
y con las cinco partes que ya había
haced un solo Estado sin tu tía.

Haced sólo una zona
a ver si de una vez
la paz asoma.

Y sin odio ni envidia
haced un bloque
(que el maligno misil no se desboque).
Con su piscina y todo haced un arca,
nueva arca de Noé
con o sin monarca,

meteos allí todos...
Y esperad a que escampe.”

Pero en otras ocasiones, la obviedad de la rima le da un carácter “excesivo”, lo cual carga de efecto lúdico el contenido, cualquiera que éste sea, trivializando su sentido y produciendo así humor; a veces incluso sin la intervención de otros elementos humorísticos (neologismos, coloquialismos...), aunque existan:

- “Amor electrical.
Hijo artificial (uno por barba).
Música ambiental
Contaminación ambiental,
incultura vitalicia y tal.
Gobierno universal.
(¡Menos mal!)”

-“que bien se puede comprobar
la existencia de “Tristeza” viroca
que amenaza el litoral
de la huerta comunal”

-“OCTAVILLA

Amigos de la sala trece
del psiquiátrico pabellón:
Esta noche cuando dormite la monja
haremos la función.”

El carácter lúdico de la rima se pone de manifiesto en poemas que son puro “divertimento”, como el de “LA MAJA DE SOLANA”, en el que riman en “aja” todos sus versos, cuyas palabras finales son: paja, raja, desgaja, refaja, navaja, taja y Desparpaja. O también el del “CIEMPIÉS YE-YE”, al que pertenecen los siguientes versos:

“Tanta pata y ningún brazo.
¡Qué bromazo!
Se me dobla el espinazo;
/.../
pero quiero ser cantor
y tocar el saxofón
con la pata treinta y dos
en medio de la función.”

Repeticiones de palabras y estructuras.

Las repeticiones de palabras son con frecuencia un recurso complementario de la producción del humor, al aparecer en textos ya humorísticos por otras causas, como en:

“No doy al César lo que es del César
porque nunca tuve nada del César”

donde la reiteración de “el César” aumenta un humor ya producido por la desviación de la frase evangélica “Dar al César lo que es del César y a Dios lo que es de Dios”. También la repetición es un recurso humorístico complementario en:

“No hay que usar sólo el seso
sino alguna que otra vez el sexo.
Y no hay que usar sólo el sexo
sino alguna que otra vez el seso.”

donde hay un *quiasmo* - repetición de una estructura aunque cambiando el orden de las palabras- que aumenta el efecto humorístico producido por la paronomasia entre las palabras “seso” y “sexo”, de gran similitud fónica y gran distancia conceptual.

Por otra parte, las repeticiones de palabras pueden intervenir en varias figuras (rimas, paronomasias, dobles sentidos, cambio de sentido) que, por su propias características, y siempre que haya conflicto de compatibilidad sociocultural, son generadoras de humor, como en:

“soñé que estaba cuerta
y vi que estaba loca,
soñé que estaba cuerta, cuerta,
tendida en mi ventana”

en que, además de repetición, hay contraste entre dos sentidos de la palabra “cuerta”: el del adjetivo “lúcida” y el del sustantivo “soga”. Así sucede también en el siguiente ejemplo, en el que la repetición de “sepultura perpetua” añade humor, en su expresividad, al producido por el contraste entre sus sentidos: el de “mausoleo” o “tumba”, pagada con el botín de un robo, y el que se refiere a la sentencia de “cadena perpetua”, que es sufrida como una sepultura por el acreedor de la condena carcelaria que castiga tal robo:

“-por demasiado previsor robé-
para conseguir sepultura perpetua.
y conseguí esta sepultura perpetua,”

Sin embargo, también en algunas ocasiones la repetición -de palabras o de estructuras- es la principal productora del efecto humorístico, al contrastar el juego verbal causado por las repeticiones diseminadas, concatenaciones, estructuras paralelísticas, quiasmos, etc., con el contenido temático del texto. No es muy frecuente, pero sucede en versos como:

“A los cien metros de edad,
el río empieza a dar peces.
A los quince años de edad,
la mujer empieza a dar hijos.
A los ochenta años de edad,
el hombre empieza a dar sustos.”

en que la estructura paralelística hace liviano un mensaje, por otra parte también frivolizado con la expresión poco rigurosa “dar sustos”, que evidencia una antanaclasis, al presentar una variedad lexemática contextual de la palabra “dar”.

También en “POBRE DE NACIMIENTO”, la repetición diseminada de “señorito” es significativa como rasgo de humor, por su “excesiva” reiteración; aunque también el uso del diminutivo tiene relevancia, por el carácter pomposo que el mendigo quiere dar a su interlocutor:

“Señorito
dé una limosna al mendigo,
que el hombre que le pide no le quita nada
señorito.
Que bastante desgracia tengo con no querer trabajar,
señorito,
déjele una limosna a este pobrecito.
Mire qué facilidades le doy para que sea caritativo
Señorito /.../”

Vemos, pues, que la pura repetición es muy poco importante como recurso humorístico, aunque sí es un elemento coadyuvante de la generación de humor.

En general, podemos afirmar, como ya dijimos más arriba, que las isotopías en el campo de la expresión, constituidas por repeticiones de sonidos, sílabas, partes de significantes o significantes completos, sólo tienen una importancia secundaria como fuente de humor en la poesía de Gloria Fuentes, lo cual contrasta con su manifiesta importancia como recurso poético.

e)- Inadecuación de *anomalías del contenido* respecto a la temática del texto.

Al igual que las anomalías de la expresión, también las anomalías del contenido pueden resultar “inadecuadas”, por lúdicas, con respecto al tema “serio” del texto, y crear humor.

Las “anomalías” o “isotopías” del contenido son superestructuras o estructuras adicionales, relaciones semánticas, que se establecen entre los signos de un texto. Se trata de asociaciones al margen de los usos vigentes de la lengua, pero que no afectan a las relaciones convencionales entre significados y significantes, y por lo tanto no necesitan reducción.

Estas relaciones semánticas pueden ser de identidad, de semejanza, de contigüidad o antitéticas. Se dan en más situaciones humorísticas de las que trataremos aquí, en combinación con otros procedimientos de humor.

En este apartado veremos sólo casos en los que la producción del humor se debe predominantemente a la aparición de estas isotopías semánticas, adicionales a las lógicas en la coherencia del texto; aunque tampoco exclusivamente.

En el siguiente ejemplo vemos cómo Gloria se refiere al divorcio:

“El divorcio no es cosa de tres,
es cosa de dos
que no aciertan a ser uno”

Habla de tres, dos y una (personas); palabras en relación de semejanza que significan números cardinales en progresión decreciente. El carácter lúdico de estos versos está en que la seriación numérica decreciente contrasta con el contenido conceptual “afectivo” de las personas referidas, que va, contrariamente, -de la dispersión a lo compacto- en “densidad creciente”.

En los siguientes versos también se da una relación numérica decreciente:

-“Estuve a punto de echar dos lágrimas,
pero solté sólo una”

El humor en este caso procede de la inadecuación de la reducción “denotativa” de la cantidad de lágrimas previstas (de dos a una), cuando la primera referencia a éstas, culturalmente, se entiende como metafórica, no denotativamente exacta. Esta inadecuación hace lúdica la relación semántica establecida, en un tema grave como es el llanto o la tristeza.

En los siguientes versos, Gloria se refiere al noviazgo y al matrimonio:

-“Si tu noviazgo es Comedia
tu matrimonio será Drama”

Nos encontramos con cuatro conceptos que están, dos a dos, en relación de semejanza: “matrimonio” añade a la relación amorosa significada por “noviazgo” la “oficialidad legal”; y “drama” quita comicidad y añade desgracia al concepto de “comedia”. Pero ¿qué es lo que produce el humor? La comparación del noviazgo con una comedia no es humorística, ni tampoco la del matrimonio con un drama; el humor está en la correlación que se establece entre ambas comparaciones, y en la aparición de una tercera correlación, surgida de la conversión de la palabra “comedia” en una *dilogía*; puesto que si tras la lectura del primer verso interpretamos “comedia” como “farsa o engaño”, tras la lectura del segundo verso la reinterpretemos como el nombre de un determinado tipo de género

teatral, lo cual produce humor. Es todo este conjunto de factores, el lúdico juego de correlaciones semánticas, lo que produce el humor.

En los versos siguientes, Gloria habla de la superación de una enfermedad. También aquí establece relaciones semánticas adicionales, en este caso entre nombres de signos de puntuación:

“Pasé el estado de coma.
Estoy a punto
-y aparte.”

En el primer verso nos encontramos con la referencia a la superación de una grave crisis de salud y en el segundo se nos presenta a la ex - enferma restablecida y “preparada” para realizar algún indeterminado cometido. Pero en el tercer verso nos encontramos con un “y aparte” que nos muestra que la autora nos ha gastado una broma, porque hace que las palabras leídas anteriormente connoten otros significados, en relación semántica con este “y aparte” recién aparecido. Gloria ha hecho un juego de palabras, y es como si nos hubiera dicho que antes era “coma” y ahora es “punto y aparte”; con lo cual priva de toda importancia a la gravedad de la enfermedad y a la curación que denotativamente nos acaba de referir.

También en los siguientes versos la poeta juega con las palabras mientras se refiere a la vida:

+<tute>
-“En el tute de esta vida
yo ya canté ‘los cuarenta’
y hasta canté ‘los setenta’”

De hecho, en los dos primeros versos tenemos una metáfora con desarrollo alegórico, en la que “vida” es el término no metasémico de las desviaciones “tute de esta vida” y “en esta vida yo canté ‘los cuarenta’ y entra en conflicto de “coherencia” con “tute” y “cantar los cuarenta”, signos relacionados entre sí semánticamente por referirse al juego de naipes; y también por su registro coloquial, el carácter humorístico de la metáfora “tute de la vida” queda reforzado. La poeta nos dice con humor que ha tenido suerte en la vida y ha triunfado.

Pero en este fragmento de poema se producen más desviaciones. En el tercer verso leemos “y hasta canté los setenta”; observamos entonces la relación de semejanza de esta frase con la anterior “canté los cuarenta” y pasamos a connotar en ésta el significado de “cumplir los cuarenta”, reforzado por el uso de “los” en lugar de “las” (“las cuarenta”). La relación de semejanza “in crescendo” crea una nueva situación de humor al ampliar el triunfo de la vida no a “cantar los cuarenta” sino al cumplimiento de los

70 años, lo cual atempera el posible triunfalismo exhibido en el segundo verso.

Las relaciones semánticas con las que Gloria Fuertes “juega” y crea humor, con frecuencia se desarrollan en pocos versos, incluso en un solo verso. La frase adquiere entonces un tono de sentencia, como sucede en los siguientes ejemplos, en que los temas son respectivamente el dar y el pedir; es decir, la mendicidad:

-“lo que se da no se pierde”

-“quien le pide no le quita nada”

En ambos casos se dan relaciones de semejanza. “Dar” y “perder” tienen entre sí semas comunes y obviamente también semas diferentes; lo mismo que sucede entre “pedir” y “quitar”. En ambas relaciones, los términos se diferencian por la presencia o la ausencia de voluntariedad. “Dar” es ceder la propiedad de algo voluntariamente, mientras que “perder” es dejar de poseer la propiedad sin cederla voluntariamente. Igualmente, “pedir” es buscar poseer algo que tiene otra persona contando con su voluntad, mientras que “quitar” es desposeer de algo a dicha persona sin su voluntad. En los dos ejemplos se juega semánticamente con la pérdida de la propiedad, lo cual produce humor.

Otros ejemplos serían:

-“Yo no soy triste,
lo que pasa es que todos me miráis con tristeza”.

-“Algunos dejan de amar
-o les dejan de amar- y van a Dios”

En ambos casos se oponen frases en relación semántica de contigüidad. En el primero hay transposición de sujetos, atributo y objeto: el atributo (triste) de un sujeto agente (yo) pasa a ser complemento (con tristeza) de otro sujeto (vosotros) que tiene como objeto el agente anterior (me). En el segundo ejemplo, simplemente el sujeto pasa a objeto.

Gloria Fuertes utiliza con propósito humorístico la contraposición de términos semejantes. Pero aún utiliza más la *antítesis*, o contraposición de una frase o palabra a otra de significación contraria, es decir poseedora de semas opuestos. En los siguientes casos, las oposiciones “se muere” / “vivirme” y “viviendas” / “muriendas” deben también el humor a la existencia de los neologismos “vivirme” y “muriendas”, por resultar formas frívolas para expresar sus respectivos significados:

-“que si se descuida se muere por vivirme”

-“La mosca mediterránea
(ceratitis capitata)
procrea en el naranjal.
(se comprueba la existencia de | “Tristeza” |
tristeza
en algunos huertos y huertas de Alcira)
En Alcira y en Angola,
y en el señor que cruza
y en aquella damisola,
en usted que me sonrío,
y aquí en una servidora;
que bien se puede comprobar
la existencia de “Tristeza” virocal
que amenaza el litoral.”

En el primer caso, “corazón” connota “amor o sentimiento”; en el segundo la plaga “Tristeza” connota el sentimiento “tristeza”. A “corazón” y a “amor” les afectan las relaciones semánticas de contigüidad “enfermo-cucharada”; y a los dos tipos de “tristeza” les afectarán “procrea en el naranjal”, “amenaza el litoral” etc.; la extensión del virus a “una servidora” y otras personas es el nexo que permite que las connotaciones se realicen. El carácter dispar de las connotaciones producirá el humor.

Veremos a continuación un *símbolo disémico* representativo de la poesía y del humor de Gloria Fuertes:

COLADA
-“Hay personas,
que después de intentar | purificarlas
lavarlas, |
más que tenderlas
-en la cama-
hay que colgarlas
de un árbol.”

En este poema tampoco se producen desviaciones semánticas; es interpretable directamente. Pero se producen unas relaciones semánticas adicionales o isotopías del contenido de carácter lúdico, que como tales aparecen como “inadecuadas” a la “gravedad” del contenido y generan humor.

Estas relaciones son complejas. En los primeros versos la poeta nos presenta un tipo de personas a las que hay que “intentar” lavar. La frase es interpretable en sí misma, pero la palabra “intentar” nos sugiere una dificultad que nos lleva a pensar que “lavar” pueda significar “limpieza espiritual”, más que física.

Sin embargo en el tercer verso leemos “tenderlas”, que está en asociación semántica de contigüidad con “lavar”. Efectivamente, la experiencia de la

vida que tiene el lector hace que conozca la asociación de lavar (la ropa) con tenderla. Confirmamos, pues, el sentido del lavado “físico”, si bien la autora se apresura a especificar, en el verso cuarto, que a una persona no la tenderemos en una cuerda, sino que la tenderemos en la cama. Aún así, aunque el sentido denotativo de la palabra “tender” sea “hacer reposar”, en el poema, “tender” connota además el sentido de “exponer al aire para el oreo”.

Siguiendo la lectura nos encontramos con la sorpresa de “hay que colgarlas de un árbol”. Aquí surge el humor, porque finalmente confluyen las dos líneas significativas, y la connotada se hace evidente por la significación clara de “colgar de un árbol” a una persona. En efecto, por una parte tenemos las relaciones semánticas establecidas entre los significados *denotados*, a saber, la relación de semejanza entre “colgar “ y “tender” (la ropa mojada se tiende y la seca se cuelga) y la relación de contigüidad entre “tender “ y “lavar” (la ropa lavada se tiende para que se seque). Y por otra parte están las relaciones semánticas entre los significados connotados; esto es, “lavar” puede entenderse como “purificar interiormente”, lo cual estaría en relación de contigüidad con “maldad” o “perversidad”, atribuible a esas personas que hay que “intentar’ lavar”; asimismo, “colgar de un árbol “ está en relación de contigüidad causa-efecto con la maldad, porque se trata de un castigo o de una condena a muerte.

Vemos, pues, que las relaciones semánticas adicionales que se establecen en este poema producen una correlación de significados que por su disparidad y el tratamiento lúdico que suponen generan humor. El tema de la maldad de las personas que se connota, y lo que Gloria Fuertes propone para ellas, contrasta con el tratamiento lúdico realizado por la autora, que amortiguará la gravedad de la propuesta.

Inadecuación de un segmento textual significativo con respecto al *tenor* del texto.

Otras veces la inadecuación del registro reside en el *tenor* del texto, porque no se adecua o se transgrede el tipo de relación establecido entre los diferentes componentes del acto comunicativo: el emisor y el receptor, el emisor y el mensaje etc.

Concretamente, en el acto comunicativo, entendemos que puede transgredirse el *tenor personal* si se varía el grado de personalización o de involucración del autor respecto al mensaje. Se transgrede el *tenor interpersonal* si se rompe la formalidad o informalidad del texto, basada en la relación (de proximidad o de distancia, de solidaridad o de jerarquía) entre los interlocutores o entre el hablante y su audiencia; y se transgrede el *tenor funcional* si se interfieren las intenciones comunicativas de expresión, de referencia, de contacto etc., y consecuentemente el tipo de secuencias seleccionadas para realizar dichas intenciones.

Sin embargo, si bien hemos hablado de las relaciones entre el emisor y los diferentes componentes del acto comunicativo; al analizar la transgresión del *tenor* en la poesía - texto escrito- de Gloria Fuertes, vamos a tener que concretar más y referirnos no tanto a los elementos del acto comunicativo externo (emisor, receptor, mensaje) sino a los elementos textuales (sujeto, enunciado, interlocutor) que intervienen en los poemas, puesto que son poemas lo que analizamos.

Siguiendo a Cristina Peña-Marín³⁹⁸ en primer lugar hemos de distinguir entre el *autor* del texto y el *sujeto* del discurso.

Si bien el autor es obviamente la persona física que escribe el texto, el *sujeto* de la enunciación es un producto del discurso, no viene dado a priori. Como dice A. Greimas, es elaborado por el propio discurso, se crea en él; el discurso es el lugar de la construcción del sujeto:

“ A través del discurso el sujeto construye el mundo como objeto y se construye a sí mismo”³⁹⁹

Es decir, el *sujeto de la enunciación* no puede confundirse con el *sujeto empírico* (emisor, autor) que efectivamente ha construido el texto. Así, Gloria Fuertes es la *autora* o *emisora* de sus poemas, pero la “Glorita” que explica su biografía, la Gloria que escribe cartas o la persona que habla de la soledad no son Gloria Fuertes, son los *sujetos de la enunciación*; su entidad sólo existe en el texto, aunque Gloria diga:

“A veces no salgo bien en los poemas,
pero se parecen mucho a mí.
¿A que se nota que soy yo?”

Tampoco el receptor del acto comunicativo (el lector) es el mismo que el *interlocutor* (Dios, su amante, la muerte...) al que la Gloria-sujeto narradora dirige sus palabras, para el que construye un enunciado.

Finalmente, el *enunciado*, que pertenece al “sujeto”, tampoco es propiamente el mensaje, que pertenece al autor.

Al hablar, pues, del tenor del texto, nos referiremos, no a la relación del emisor con el receptor y el mensaje, sino a la relación entre el sujeto (sea Gloria u otro personaje) con el interlocutor (sea el lector u otro personaje) y el enunciado.

³⁹⁸ Jorge Lozano; Cristina Peña – Marín; Gonzalo Abril (1.999): *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid, Cátedra, pág. 89.

³⁹⁹ Greimas, A.J. y Courtés, J. (1.976): “The Cognitive Dimension of Narrative Discourse”, *New Literary History*, vol. VIII. Citado por C. Peña-Marín, en *ob. cit.* pág. 89

Por otra parte, hemos distinguido más arriba entre tenor personal, interpersonal y funcional, de manera que la transgresión del tenor del texto puede referirse a la transgresión de cualquiera de estos aspectos de dicho factor del registro en el enunciado el poema.

El *tenor personal* lo entendemos como la expresión de la actitud del sujeto, que también podemos denominar “narrador” o “enunciador”, respecto a lo enunciado. Este enunciado puede presentarse “marcado” subjetivamente, es decir *modalizado*, o bien “no marcado”, sin rasgos personalizadores. La *modalidad del enunciado* vendrá dada por la implicación afectiva o intelectual del sujeto en lo enunciado, así como por un determinado punto de vista en la organización de los contenidos, la voz o la focalización de la mirada. Peña - Marín propone como básica la oposición “proposición descriptiva” *versus* “proposición modal”⁴⁰⁰ aunque, como ella misma expone, puedan realizarse diversas clasificaciones de la modalidad del enunciado.⁴⁰¹

En cuanto al *tenor interpersonal*, podemos identificarlo con la modalidad que caracteriza la forma de la comunicación entre el enunciador o sujeto y el interlocutor o destinatario. Se establece en dos ejes: el eje de proximidad - distancia y el de jerarquía – solidaridad, y diferencia entre sí textos que expresan orden, sugerencia, petición, o bien oraciones imperativas, declarativas, interrogativas etc.

Finalmente, el tenor *funcional* se refiere a las intenciones comunicativas del narrador: expresión, referencia, contacto, etc. y repercute en el modo de organización tanto general como local del texto: narrar, argumentar, describir, etc.

Tanto el tenor *personal*, como el tenor *interpersonal* como el *funcional* pueden transgredirse o producirse de una manera inadecuada a la situación y en consecuencia producir humor. Este tipo de transgresión es importante en la poesía de Gloria Fuertes.

⁴⁰⁰ *Ob. Cit.*, pág.59

⁴⁰¹ Citadas por Peña-Marín (*Ob. cit.*, pág. 66): Para A. Meunier (:1.974, “Modalités de Communication”, *Langue Française*, nº 21, pág..12 y s.s.), la modalidad caracteriza el modo los juicios de valor. Normalmente este tipo de modalidades se expresan en oraciones en las que aparecen verbos como creer, desear, dudar. En este sentido, puede recordarse la antigua oposición entre *dictum* y *modus*. El “dictum” es el contenido representado (proposición primitiva representada por el sujeto y el predicado), y el “modus”, el comentario sobre el “dictum” o la mera descripción.

Para Hintikka (1976: *Lógica, juegos de lenguaje e información*, Madrid, Tecnos, pág.14) modalidades *personales* son actitudes proposicionales y sirven para expresar el estado o actitud de un individuo; pueden ser: el conocimiento, la creencia, la esperanza, la duda, la expectación, la intención etc.

a) Ruptura del tenor personal. Variación en el grado de involucración de la “narradora” respecto a lo “enunciado”.

La *ruptura del tenor personal* lo encontramos con frecuencia en su poesía y es uno de los motivos más evidentes de generación de humor. En efecto, son muchos los poemas en que *Gloria - sujeto del enunciado* varía su grado de personalización o de involucración respecto a lo *enunciado*. De esta forma se obtienen poemas en los que tras una “proposición descriptiva” o “dictum” la narradora sorprende al interlocutor con una “proposición modal”, “modus” o comentario personal, en el que manifiesta expresamente su punto de vista al respecto: necesidad o posibilidad, juicio de valor, grado de conocimiento, deseo, esperanza, expectación, dudas, etc.

Todos estos tipos de comentarios personales o de “proposiciones modales” los encontramos transgrediendo el tenor personal general de muchos poemas de Gloria Fuertes; con frecuencia se presentan entre paréntesis o en forma de exclamaciones, pero también a veces se exponen con la simple introducción de los verbos adecuados (“creo”, “pido perdón”, “deseo” etc.). Con estas transgresiones nos muestra la autora sus debilidades, su vulnerabilidad; lo cual mitiga la fuerza de las proposiciones descriptivas de los poemas y produce humor.

Así, en algunos poemas se introducen *dudas*. En los siguientes versos, por ejemplo, tras la descripción aseverativa de las cosas que Dios puede o no puede hacer, la narradora nos confiesa, utilizando un paréntesis, sus dudas al respecto; esto es, que ella necesita justificar la pasividad de Dios y escribe lo que escribe para calmarse. La simplicidad expresada en la sincera confesión de sus dudas es lo que produce la sonrisa en el lector:

“Y Dios con ser Dios no puede rectificarse,
desdecirse,
borrar, tachar,
cambiar un ápice las cosas que nos pasan.
(Digo yo que será así,
lo he escrito para calmarme)”

También en los siguientes versos rompe al final la protagonista el tenor personal del poema al manifestar una *opinión* que hasta el momento había ocultado; “humildad” de una opinión que contrasta con el entusiasmo descriptivo anterior y produce humor:

RELATO SOBRE ALGUIEN QUE POR FIN DECIDIÓ
MACHACAR LA DEPRESIÓN
/.../
-Su más triste tristeza
cambió de pronto en una carcajada
aún más desconcertante
que su fase anterior.
Empezó a gritar: ¡Viva el mapamundi!
¡Viva la viva! –dándose en el pecho.

¡Todo el mundo es bueno!
(Humildemente creo que no fue para tanto)

En otros poemas el tono se rompe por la introducción de una proposición modal de *deseo*. Así, en ORACIÓN, la sujeto del poema nos hace sonreír porque si bien en los primeros versos se libra a la voluntad divina, en los últimos exclama su deseo de que la voluntad divina sea la misma que la suya personal:

ORACIÓN
Poderoso quien seas:
Por tu Hijo Jesús Hermano nuestro
hágase lo que Tú quieras.
¡Ojalá lo que Tú quieras
sea lo que yo quiero!
Amén.

También en POÉTICA, tras definirnos la poesía con una *desiderata* de cualidades (abrazo, estremecimiento), se implica más en el tema y finalmente nos habla de necesidad:

“La poesía no debe ser un arma,
debe ser un abrazo,
un invento
/.../
un estremecimiento.
La poesía debe ser
obligatoria.”

La *alegría y el agradecimiento*, expresados al final de un poema mediante exclamaciones, rompen también en ocasiones proposiciones no modalizadas, y en su ingenuidad y vehemencia generan la sonrisa. Veamos como ejemplo los siguientes versos:

“La vida me dio
tantos zarpazos como besos
¡Bendito sea Dios! “

De igual manera, en SE ACABÓ LO QUE SE DABA tras lamentarse de las desgracias que el desarrollo y el progreso tecnológico pueden acarrear al mundo y a la calidad de vida, la narradora cambia de actitud y su reacción es positiva cuando piensa en la unidad del mundo. Este contraste se remarca con el uso de una exclamación que produce un efecto humorístico:

“Contaminación ambiental,
incultura vitalicia y tal.
Gobierno universal.
(¡Menos mal!)”

La misma cotidiana expresión ¡Menos mal! utiliza para pasar de la mera descripción de una situación legal a mostrar su *alegría* o alivio por ella:

“Porque soy mujer
como la mar
/.../
no he tenido que hacer
el Servicio Militar
¡Menos mal!

También utiliza una expresión coloquial “¡Eso, eso!” y una exclamación para manifestar –tras una proposición descriptiva- su *alegría* por haber descubierto, mediante la palabra, en la línea anterior, una cualidad del amor.

“El amor es una mezcla,
de ternura, odio
libertad esclavitud
/.../
placer dolor
aseveración contradicción.
¡Eso, eso! ¡El amor no es una mezcla,
es una contradicción!”

Otras veces, la implicación final de la protagonista en un poema es para expresar *queja o disgusto*. También lo hace Gloria mediante exclamaciones de registro coloquial. Es el caso de los siguientes versos:

“Empezamos a saber vivir
un poco antes de morir
(¡Qué putada!)”

La complicidad que siente el lector ante la espontánea sinceridad de esa exclamación puede sentirla también en otros poemas que acaban expresando, con contundencia, *quejas* acerca de aspectos de la realidad (amor, soledad) descritos previamente:

-“el amor es como una corrida

ya que como en las corridas
o matas o te matan
(o dejas o te dejan)
¡Vaya plan!”

-“ La Soledad es ese mal criado
que está sólo esperando el testamento,
atisbando,
/.../
¡Qué asco de soledad!”

Aunque, la soledad es un tema que se acoge, según el poema, con sentimiento contradictorio. Así, en los siguientes versos, la narradora *ensalza* la soledad, a la vez que *se queja* del dolor que ocasiona el amor. También, en estos versos, es la introducción de las valoraciones personales lo que ocasiona el humor:

“Y si llegas a encontrar...
quien bien te quiere te hará llorar...
-¡Vaya consuelo!-
(¡Qué suerte ser eremita o farero !)”

También en temas menos trascendentes se expresa *disgusto* o *desacuerdo*. En la siguiente AUTOBIO, la narradora nos explica que de pequeña pensaba que el purgatorio era un lugar donde purgaban a los niños con aceite de ricino, y acaba con una exclamación con doble sentido en la que expresa su disgusto.

“De pequeña me creía que el purgatorio
era un sitio donde a los niños
nos purgaban constantemente
con aceite de ricino.
¡Qué purgatorio!”

Más que queja, hay *compasión* en el siguiente poema, en el que después de hablarnos de la fantasmagórica luz que se ponen los peatones en la noche por las carreteras, la narradora nos sorprende mostrándonos su sentimiento por los mismos y por lo “particular” del nombre con el que se les conoce:

SOLITARIOS EN LA NOCHE
Los peatones en la noche brillan,
pero con luz fosforescente,
-con oscura luz de huesos muertos-
(Y encima les llaman peatones.)

En algunos poemas, la narradora se implica al final del poema expresando sus *dudas*, o la sorpresa ante posibles propias contradicciones. Así, nos hace sonreír con complacencia en LA HUÉSPEDA, cuando después de despotricar contra la angustia -“la huésped” que se ha apoderado de su casa –se muestra débil y condesciende con ella:

“Anoche llegó mala...
¿Y cómo voy a echarla
si me vino preñada de esperanza?”

También en el divertido poema SOCIEDAD DE AMIGOS Y PROTECTORES, la narradora, al final de una carta en la que pide a la Sociedad de amigos y protectores de Espectros, Fantasma y Tragos que se lleven a un fantasma pequeño que se ha introducido en su casa causando problemas varios, nos sale con la *sorpresa* de se está encariñando de él:

“y se lleven de mi honesto pisito
a dicho ente,
antes de que le coja cariño.”

La *sorpresa* sobre el contenido explicado en el poema la encontramos poemas como LOS MENDIGOS DEL SENA, en que tras describir a los “clochards” parisinos, la narradora expresa su extrañeza por algunos de los aspectos por ella observados:

“Hay muchos.
Van despacio.
Cojean.
Comen pan mojado en el Sena.
Se afeitan sin jabón mirándose allí mismo.
Los hay de todas las edades.
/.../
y ni siquiera tienen ideas de izquierdas.
Y llegamos a lo más sorprendente,
también hay mendigas.”

También se introduce la *sorpresa* con efecto de humor en los siguientes versos, en los que la enunciadora dice directamente entre signos de exclamación “¡Me espanté!”:

“Yo estaba en el bar,
entró un hombre corriente,

se sentó enfrente,
le miré distraída pensando en mis cosas,
-jme espanté!-
tenía cara de no haber dicho 'te quiero' en toda su vida"

Son muchos los poemas de Gloria Fuertes que se finalizan con una *aclaración* o con un *comentario* expresado entre paréntesis. En el siguiente MINIPOEMA, Gloria nos hace sonreír exponiendo en un paréntesis final un detalle a observar, una *aclaración*, en la que muestra cómo se involucra en su "proposición descriptiva" anterior. Por otra parte, la utilización de "colorido" en lugar de "color" aumenta la dosis de humor:

MINIPOEMA
La bondad de las personas
se les nota cuando pierden
(observar el colorido del vencido).

También hay una *aclaración* final en CARTA A LA LUNA, explicación que significa un cambio de implicación de la "sujeto" del poema en el mismo, puesto que la poeta acaba despreciando a su interlocutora "luna", por considerarla de insuficiente entidad como para ser objeto de atención en sus poemas:

LETANÍA / CARTA A LA LUNA
(candil de desvelados)
/.../
jamás te escribí un verso
/.../
(tenemos otras cosas
que cantar los poetas)

En los siguientes versos, también hay un cambio en la implicación de la narradora en el poema; tras una proposición descriptiva, la narradora *constata* que se ha desviado del tema y emplaza al lector a continuar en otro momento:

"El artista necesita el conocimiento
de la materia que maneja:
el poeta el lenguaje,
el pintor el color
/.../
Si el gobierno no evoluciona
el pueblo revoluciona.
(Mañana seguiremos
porque me he salido del tiesto)"

Algo similar sucede en los siguientes versos, en los que la narradora, tras anunciar que va a intentar “explicar lo inexplicable”, y tras varios versos descriptivos, reconoce su “un farol” y *se disculpa* por no poder ofrecer en el poema aquello que ha anunciado en un principio:

“Iba a intentar explicar lo inexplicable
/.../
Perdonadme,
no puedo (aún) explicar lo inexplicable.
El duende me lo prohíbe.

Fue un “farol” el primer verso
de esta fábula.”

Con frecuencia, los temas objeto de un *comentario* final son los autobiográficos. Es lo que sucede en los siguientes versos, en los que la protagonista del poema, mediante una expresión coloquial, sale al paso de posibles críticas sobre su persona:

“Viajo en Metro.
Ceno un caldo
y un huevo frito, para que luego digan”

También sucede en el siguiente poema. En el comentario final, la narradora pide *disculpas* a su interlocutor por lo que acaba de decir sobre su soltería. Como en todos los casos presentados anteriormente, se transgrede el tono descriptivo del poema mediante una modalización. En este caso, utilizando un paréntesis:

YO DE CASARME HUBIERA SIDO CON DIOS
“Yo de casarme hubiera sido con un Dios,
pero los dioses quieren ser solteros
como yo
(Perdón.)”

b) Ruptura del tenor interpersonal. Cambio en la relación entre la “narradora” y el “destinatario”.

Hemos visto hasta aquí ejemplos de producción de humor por transgresión del tenor personal. A continuación analizaremos poemas en los que el humor se produce por transgresión del *tenor interpersonal*, es decir porque se produce un cambio en la relación de proximidad o de lejanía, o de jerarquía – solidaridad entre la *narradora* y su *destinatario*.

En la mayoría de los casos en los que se produce una transgresión del tenor interpersonal, éste se debe a que la narradora del poema realiza, mediante diversos procedimientos, una brusca o inesperada *aproximación a su audiencia*.

Así, en el siguiente poema, la aproximación se realiza mediante el cambio de la tercera persona verbal a la segunda, y con la inclusión del vocativo afectivo “hijo mío”.

CHISTE

-¿Para qué sirve un poeta?
-El poeta tiene que ver con el verbo *ver*,
con el verbo *sentir* y con el verbo *escribir*.

El poeta sirve...como unas gafas,
para que veas, hijo mío, para que veas.

En otras ocasiones, la aproximación se produce con la inclusión de un dialogismo. Es lo que sucede en *AUTORRETRATOS*, que acaba con una pregunta que nos hace sonreír por su ingenuidad:

AUTORRETRATOS

A veces no salgo bien en los poemas,
pero se parecen mucho a mí.
¿A que se nota que soy yo?

Otro procedimiento de aproximación al destinatario es la introducción de una expresión coloquial, o de un “taco”; como en el siguiente ejemplo, en el que se pasa de una simple petición a un enfado que denota familiaridad:

"San Isidro, estoy cansada
yo te dejo mi herramienta.
Tú que nunca fatigado estuviste,
-ni en tormenta-

/.../
Toma, planta mi bolígrafo,
a ver qué coño sale.”

En los siguientes versos, sin embargo, la narradora se aleja del lector, pasando de la segunda persona verbal a la tercera. Mediante la frase hecha adaptada “El que no quiera verle que no mire”, se desvincula afectivamente de la audiencia que no quiera ver las cosas –Dios- como ella cree que son:

“No puedo dejaros así,
dejaros de la mano tan a oscuras,
/.../
Qué fácil es verle cuando no se hace daño.
Resulta que Dios está desnudo.
El que no quiera verle que no mire.”

Otro tipo de transgresión del tenor interpersonal se da por *cambio en la relación jerárquica entre la narradora y su receptor*. Sucede con frecuencia que la narradora pasa a una posición superior. Es lo que sucede en el siguiente poema, en el que de una petición -de igual a igual- a la “poesía” se pasa a la amenaza, entre signos de exclamación, con un “O te mando a paseo!”:

LA LINDA TAPADA
No te tapes poesía
te reconozco en las cosas pequeñas
/.../
no te tapes poesía que te veo,
no me tientes a retóricos sonetos,
vamos a hablar como siempre,
¡o te mando a paseo!

Este cambio de posición en la relación jerárquica también se hace patente cuando el interlocutor de la narradora es Dios. En el siguiente ejemplo, la narradora se atreve a emplazar a Dios a que venga a la Tierra, a ver el estado de su creación:

“Padre nuestro que estás en los cielos
¿por qué no te bajas y te das un garbeo?
/.../”

Pero también la narradora se rebaja ante el interlocutor; esto sucede cuando su destinatario es el lector. Un ejemplo claro es el del poema YO, en el que tras un juego de palabras (similicadencias), la sujeto del poema hace una cabriola con una expresión popular que, sin romper la unidad de contenido del poema, crea una nueva relación con el lector:

YO
Yo,
remera de barcas
ramera de hombres
romera de almas
rimera de versos,
Ramona,
p'a servirles.

c) Ruptura del tenor funcional. Cambio en la intención comunicativa del poema.

En cuanto a la transgresión del *tenor funcional*, ésta se produce cuando se evidencia en el texto un cambio en la intención comunicativa predominante; es decir, cuando en el texto se pasa de una proposición referencial a otra expresiva, conativa o de contacto, por ejemplo. Este cambio reduce la tensión argumental de una manera imprevisible y sorprendente, de manera que produce humor. Con frecuencia el cambio funcional coincide en el poema con otra transgresión del tenor, personal o interpersonal.

Son frecuentes los poemas en que se produce un *cambio de la función apelativa a la función expresiva* con el efecto de humor. En NANA A LA NENA DE LA PENA, el paso de la *función apelativa*, presente en todo el poema, a la *función expresiva*, se da en el último verso:

“/.../
Nana nena.
No dormiremos
la Nochebuena,
ahora sí,
duerme nena
duerme pena
nana nena...
(¡La que se duerme soy yo!)”

También en NANA PARA DESPERTAR UN PIE, el cambio de intención comunicativa, *de apelación a expresión*, se expresa mediante paréntesis y signos de exclamación, aunque en este caso se realiza en la parte central del poema:

NANA PARA DESPERTAR UN PIE

Anda pie
mimado
calcetín de lino
anda que es tu sino.
Ea, ea, ea, sigue tu camino.
/.../
¡Ay, jo, qué calambre!
(de dolor me elevo).
/.../
¡Despiértate pie
/.../
que me estás jodiendo!

En JACULATORIA también hay un paso de *apelación a expresión*, además de cambio de receptor del discurso, puesto que la narradora pasa de dirigirse al Niño a dirigirse al lector o a sí misma:

JACULATORIA

¡Santo Niño de la Bola
vente conmigo,
estoy sola!
...Y va, y viene.

También es diversa la audiencia del narrador del siguiente poema, el guía que muestra las reliquias de San Palemón, quien pasa en su intención comunicativa de la *función referencial* predominante (cuando se dirige a los visitantes) a la *función apelativa*, cuando da órdenes a su ayudante – monaguillo:

“Y ahora pasen al salón
vean las tres reliquias
de San Palemón.
/.../
aquí se conservan
limpias de polvo y paja
-niño abre la caja-
vean las tres calaveras
/.../
-niño sujeta el cirio-
(Las estampitas benditas
pasadas por sus cuencas
valen a treinta)”

La alternancia de la *función referencial* y la *apelativa* es también frecuente en bastantes poemas. En el ejemplo de PASATIEMPO el cambio queda plasmado en una pregunta:

PASATIEMPO

Aprendí a leer en la "mili"
y aprendí a escribir cartas de amor a los trece años.
Gozar, gocé tarde.
He sido cinco veces feliz
(no es alarde).

En estos cinco versos sólo hay una mentira
¿Sabéis cuál es?

Inadecuación de un segmento textual significativo en relación con el modo del texto.

Como sabemos, el *modo* es el factor contextual que se refiere a las diferentes formas de transmisión del mensaje. Tiene que ver, entre otros aspectos, con el género discursivo utilizado en el texto, considerado éste como esquema organizativo por el que se canalizan diferentes objetivos comunicativos y que da lugar a diferentes *tipos de texto*, tales como una carta, un panfleto, un discurso, un telegrama, un poema, etc.

La transgresión del *modo* también puede producir humor. Este aspecto del registro puede transgredirse de varias formas. Así, hay transgresión o conflicto de compatibilidad en el *modo* del texto cuando no hay adecuación entre el tipo de texto y el lenguaje utilizado o el objetivo buscado; pero también cuando se rompe la estructura o el lenguaje específico del texto, cuando hay ruptura en el grado de formalismo o de espontaneidad que caracteriza determinado tipo de texto.

a) Inadecuación entre el formato textual elegido y el objetivo del mensaje.

En la poesía de Gloria Fuertes se produce humor con frecuencia por la inadecuación entre el formato textual elegido y el objetivo del mensaje.

En efecto, son muchas las ocasiones en que la poeta recurre a formatos estandarizados de diferente tipología para contener sus poemas. Si la inadecuación entre objetivo y formato es patente por la presencia de fórmulas, estereotipos, o tópicos formales, etc. la generación de humor es automática.⁴⁰²

⁴⁰² Alberto Acereda, a la luz de las teorías de Mijail Bajtín (*Problems of Dostoievsky's Poetics*, Minneapolis, U. of Minnesota P., 1.984) destaca el uso por Gloria Fuertes de la *parodia* como contestación, mostrando como se realiza ésta en la parodia de la oración religiosa, del lenguaje epistolar, del lenguaje clínico, de los exámenes y pruebas de selección etc. Acereda explica que Bajtín destacó en la literatura el componente contestatario que permite la subversión del lenguaje mediante la *parodia* del discurso oficial y de los valores que tal discurso encarna. Para Bajtín, el reírse de las cosas superiores (lo divino, la autoridad civil) define el concepto de risa medieval y explica lo que

Los poemas-carta constituyen un buen ejemplo de este modo de producción humorística. Así, en el poema QUE USTED BIEN SABE, el sujeto del poema escribe a Dios una carta como forma de oración, lo cual es del todo inadecuado en la cultura cristiana en la que la relación con Dios es mental, o se realiza mediante oraciones enseñadas por la Iglesia:

QUE USTED BIEN SABE
(Carta al Señor Dios. Cielo)

Muy Señor mío:

Hace tiempo que debía haberle escrito,
espero que sabrá perdonar y comprender mi tardanza
cuyo motivo,

Usted bien sabe.

Deseo que al recibo de estas líneas
se encuentre bien en compañía de su Sagrada Familia
y demás santos de la Corte Celestial.

Servidora está bien,

como Usted bien sabe;

-quitando esos arrechuchos de tristeza que a veces
me dejan baldada-

como Usted bien sabe;

gracias a Su ayuda

(aunque Su Bondad no me hizo mística del todo,

sí lo suficiente) para poder asegurar,

que Usted, Manjar Dulcísimo,

cuán bien sabe.

No vengo a pedirle nada

sino a darle las gracias

por haber conocido a esa persona

que Usted bien sabe.

Siempre agradecida,

le quiere mucho ésta que lo es,

-como Usted bien sabe-.

En esta oración de agradecimiento, producen humor precisamente todos los “formulismos textuales” utilizados, que “infantilizan” a la escritora de la carta: la transcripción de la “dirección” (Cielo) y del destinatario (Señor Dios), la utilización de la tercera persona, el encabezamiento como si de una carta comercial se tratase (“Muy Señor Mío”), las fórmulas estandarizadas (“cuyo motivo”, “Usted bien sabe”, “Deseo que al recibo de estas líneas se encuentre bien” “en compañía de” etc.). Resulta así mismo humorística la “inadecuada” introducción de “formulismos eclesiales”, inadecuados tanto para una carta (“su Sagrada familia” “santos de la Corte Celestial” como para una oración.

de parodia tiene el carnaval como inversión de autoridad y orden establecido. Señala Acereda también que Sylvia Sherno y Margaret Persin aplican a Gloria Fuertes esta tesis, de manera que por ello la poeta escribió textos voluntariamente paródicos y desmitificadores: en “Introducción” a *Cómo atar los bigotes del tigre*, Madrid, Ed. Torremozas, pág. 21 y ss.

En forma de carta encontramos oraciones, pero también reflexiones de la autora. Como ejemplo podemos citar el poema CARTA A MI MISMA, que empieza con los siguientes versos, en los que el uso del diminutivo “Glorita” también influye en la producción de humor:

“Querida Glorita:
Hace mucho que no me gusta como estás
/.../”

También encontramos poemas-telegrama, como el siguiente, en el que Dios se dirige a los hombres, no mediante el Evangelio ni mediante la palabra del Papa, sino que expresa la urgencia de su mensaje mediante un telegrama. El humor –negro y dolorido- lo produce el formulismo “stop” y especialmente la presencia de la dilogía “ángeles”, que alude a un tiempo a los “criaturas celestiales” y a las criaturas inocentes asesinadas:

TELEGRAMA CELESTIAL A LUGARES CONFLICTIVOS
No disparar donde haya niños. Stop.
En la gloria no necesitamos más ángeles.

Otro ejemplo de inadecuación entre el tipo texto utilizado y el objetivo perseguido es el uso del formato de un reclamo periodístico o cartel -en el que se busca un objeto o un animal perdido, y por el que se ofrece recompensa- para exponer la necesidad de conseguir un determinado descubrimiento científico. Con este formato, reconocible especialmente por el uso de las fórmulas “se busca” y “Gran recompensa” se degrada la actividad científica, que parece quedar reducida a algo fortuito, y en consecuencia se produce el humor:

SE BUSCA
Una célula “desconocida”
que convierte materia en energía
y energía en materia
(Gran recompensa.)

Otros tipos de textos utilizados por Gloria con inadecuación modal y efecto de humor son las noticias de los periódicos, avisos, encuestas, notas petitorias escritas por un mendigos e incluso un examen. En EXAMEN DE PREUNICEMENTARIO, reflexiones sobre el amor y el desamor se plantean en forma de cinco preguntas de examen, con su consiguiente trivialización y efecto humorístico:

EXAMEN DE PREUNICEMENTARIO
1º.-¿Hasta cuánto y hasta cuando puede durar un sufrimiento?

- 2º.- ¿Qué largura de meses años siglos puede tener un dolor?
 3º.- ¿Cuántos grados bajo cero de desamor aguanta un ser humano?
 4º.- Si usted es amormófilo, explique cómo reaccionaría ante el desvío de quien ama.
 5º.- El quinto es no matar. ¿Qué haría usted con usted en la anterior [circunstancia]?

b) Ruptura de la estructura o de las características lingüísticas específicas de un tipo de texto.

La transgresión del *modo* puede realizarse también mediante la *ruptura de la estructura o del lenguaje específico del tipo de texto*. A lo largo de este trabajo hemos visto que, si bien estamos analizando poesía, muchos de los poemas de Gloria Fuertes tienen características formales de otros tipos de textos: hay narración de hechos, descripción de sentimientos, cartas, autobiografías, etc. Estos diferentes tipos de texto sufrirán la acción transgresora de la autora, que romperá de una manera visible cualquier tipo de característica lingüística o estructural, y con frecuencia, con efecto de humor.

En *NOTA AUTOBIOGRÁFICA*, la transgresión se produce al principio, mediante un cambio de formalidad y de tiempo personal. A pesar de tratarse de una *autobiografía* el poema comienza como si no lo fuera, con la “distancia” de la tercera persona, y además con fórmula “a los /.../ de edad”:

“Gloria Fuertes nació en Madrid
a los dos días de edad”

Pero el discurso se rompe seguidamente, con el paso a la autobiográfica primera persona, que continuará ya durante todo el poema, sin formalismos y con la presencia de elementos poéticos:

“pues fue muy laborioso el parto de mi madre
que si se descuida se muere por vivirme”

Otro tipo de texto en el que encontramos transgresión de la estructura es la *letanía*. En *LETANÍA DE LOS MONTES DE LA VIDA*, se repite la estructura de “las bienaventuranzas”: “Dichosos los /.../ porque /.../”; pero esta seriación se rompe en dos ocasiones, lo cual provoca la sonrisa:

LETANÍA DE LOS MONTES DE LA VIDA
 Dichosos los blancos,
 porque ellos son reyes de la sonrisa.
 Dichosos los negros,

porque ellos tocarán la concertina.
/.../
Dichosos los poetas
porque ellos morirán llorando.
Dichosos los poetas
-esto ya lo he dicho antes-
Dichosos los mártires
porque murieron por amor a la humanidad.
Dichosos los prófugos,
-¡quién fuera prófugo!-
/.../”

La *carta*, un esquema recurrente en la poesía de nuestra autora, sufre también en ocasiones su acción infractora. Por ejemplo, en SOCIEDAD DE AMIGOS Y PROTECTORES, producen humor varias rupturas formales, como la del encabezamiento, en el que se sustituye “míos” por “suyos” y “gusto por disgusto”:

“Muy señores suyos
tengo el disgusto de comunicarles”

o ya en la fase final, la “solicitud” objeto de la carta se expresa también de forma poco respetuosa:

“Ruego a ustedes que manden lo que tengan que mandar”

La estructura de la *noticia periodística* también se transgrede mezclando el suceso externo con el autobiográfico. Ambos sucesos relacionados son imaginados, o falsos, en el siguiente poema:

NOTICIAS-SUCESOS S.O.S.
El suelo ha cedido
¡Se hunde la Plaza de San Marcos!
El suelo ha cedido también
en Alberto Alcocer.
A pesar,
salió
con vida,
Gloria Fuertes.

La *oración*, que es una forma de dirigirse a Dios o a los seres celestes, Gloria la utiliza también “desviadamente” para dirigirse al demonio. En DIABLITO DE MI GUARDA se realiza una desviación secundaria de la oración del *Ángel de la Guarda* y esta relación intertextual entre el bien y el mal produce humor:

DIABLITO DE MI GUARDA

Inquieta compañía,
/.../
No te digo que te vayas
digo que te quedes
/.../

En otros poemas, la transgresión la realiza Gloria en materia de contenido poético. En los siguientes poemas, produce humor que la poeta se “autoensalce”; en contra de la *tradición poética*, que presenta siempre al poeta humillado ante la belleza del ser amado, el paisaje, el infortunio, la muerte, la poesía, etc. Así, Gloria, sin complejos, opina favorablemente sobre su persona y sobre su poesía:

-SOY UNA DE LAS MEJORES PERSONAS
Soy una de las mejores personas
que he conocido.

-ME DOY LAS GRACIAS
Cuando termino un poema a mi gusto
me doy las gracias

-“me hiciste saber que no era verdad eso de
'poesía eres tú'
¡Poesía soy yo!”

En general, Gloria Fuertes recurre de una forma reiterada a introducir, en un poema con un registro lingüístico determinado, *términos o expresiones pertenecientes a un tipo de texto distinto*, de rango superior o inferior según el caso, y con efecto de humor. Como ejemplo, en los siguientes versos vemos que se insertan expresiones de lenguaje formal (“en fecha de hoy” “he solicitado el cese”, “por prescripción facultativa”, “síntomas de contagio”) en un texto lleno de coloquialismos:

“/.../
el aburrimiento,
la mala leche y la tristeza,
se contagian tanto como la lepra.
/.../”
destristeando a este hospital de locos
que andan sueltos,
con fecha de hoy he solicitado el cese
-por prescripción facultativa-
al aparecer en mí
ciertos síntomas de contagio.”

El mismo efecto produce la elección de la expresión “la finada” en los siguientes versos:

COPLEANDO

Que me llamen lo que quieran
que a mí no me importa nada
mientras que a mí no me llamen
la finada.

También la expresión formal “no tener idea de los acontecimientos” resulta sorprendente en un texto en el que el narrador es un moribundo, y que se está refiriendo al llanto de su mujer ante su lecho de muerte:

“y esta tonta de mujer anda llorando
nunca tuvo idea de los acontecimientos”

En los siguientes versos, es un POBRE DE NACIMIENTO el que en su discurso petitorio incluye expresiones con voluntad de formalidad (“pobre de necesidad”, “según este recibo”, “José García, para servirle”, “sin domicilio”) con efecto humorístico:

“Tenga lástima o compasión,
lo que se da no se pierde.
Soy pobre de necesidad según este recibo,
José García, para servirle, sin domicilio.”

En el poema TEMAS CANDENTES. AGRICULTURA, pese a que el título es ya orientativo sobre un el tipo de texto expositivo, no deja de sorprender y hacer sonreír la inclusión entre paréntesis del nombre científico de la plaga de la “mosca mediterránea”

“La mosca mediterránea (ceratitis capitata)”

En otros poemas, lo que hace sonreír es la presencia de palabras del ámbito de la ciencia, no empleadas con rigor científico. El significado de estas palabras se “extrapola” al ser utilizadas en contextos temáticos inadecuados. Es lo que sucede con los términos “trasplante” y “cachorro” en los siguientes versos:

-UN NIÑO DENTRO DE LA MADRE

Un niño en el vientre de la madre
es, hasta ahora, el único
trasplante con éxito.

-CORONARIA

Hace cuarenta años ya hubo un trasplante sanguíneo;
unos médicos dicen que no.
¡Cómo que no?
sí desde que tengo uso de razón
estoy viviendo con otro corazón.

-EL NIÑO ES EL ÚNICO CACHORRO

El niño es el único cachorro
que ríe.

Tampoco hay rigor semántico en el poema VIAJE SIN LLEGADA, en el que se hace una incursión inadecuada en el mundo científico, al extrapolarse el significado de “viaje” al movimiento de traslación de la Tierra. Ocasiona humor la identificación de los posibles efectos nocivos de un viaje largo (“cansa mucho de los nervios”) con los del movimiento continuo del globo terráqueo:

VIAJE SIN LLEGADA

La Tierra como león enjaulado
da vueltas alrededor del Sol
con su cadena de hombres.

Desde que hemos nacido viajamos
a ciento doce mil kilómetros por hora;
la Tierra no se para,
y sigue dando vueltas,
por eso hay tanto viento
por eso siempre hay olas
por eso envejecemos tan deprisa,
por eso estamos locos,
porque toda la vida haciendo un viaje sin llegada
cansa mucho de los nervios.

En ESTÁ CLARO también hace sonreír una infracción semántica, aunque no de tipo científico, sino legal, al utilizar Gloria la palabra “incesto” de manera inadecuada en el contexto temático:

-“Cuando el mundo paraíso era,
lo habitaba una sola pareja

/.../
y si esto verdad fuera,
descendemos del incesto y el incesto degenera...
¡Ya me explico tanta guerra!”

Hemos visto a lo largo del presente capítulo la importancia que tienen los coloquialismos, las locuciones, los dialogismos y exclamaciones así como los paréntesis en la ruptura de los diferentes componentes del registro. Todos estos elementos lingüísticos pueden ocasionar también transgresión modal, con frecuencia a la par que otras transgresiones. Se trata de *elementos que rompen el tono neutro o formal de un texto y producen humor a la vez que aportan frescura y espontaneidad.*

Es lo que producen las expresiones coloquiales y locuciones en los versos siguientes:

-¡POBRE DEL POETA!
¡Pobre del poeta que no tenga
un “te quiero” mañanero ¡
¡Pobre del poeta que no tenga ni idea!
¡Pobre del poeta que no tenga ni Dios
a quien meter en el poema.

-“y que cuando abundan los iones positivos
(o no sé qué rollo) a nivel del suelo,
/.../
Como no tengo seguro, receté un lugar en calma,
que me preocupe de una puñetera vez del cuerpo
y me deje de tanta alma.”

-¡Échame una manita, Poderoso!
Hipnotiza mi pena. Seca el llanto.”

-“él ya sabe la frase, según vengas o vayas
a unos: por amor de Dios...y a otros: salud hermano
-según te ve el pelaje-.”

También producen humor, por la ruptura modal que ocasionan -quitando dureza a los textos mientras les aportan frescura-, dialogismos como los de EL CIPRÉS DEL CEMENTERIO y NUNCA SE SABE:

-“EL CIPRÉS DEL CEMENTERIO
“Yo no soy triste,

es que estoy en un sitio
que nadie viene con sonrisas.
/.../
Yo no soy triste
y si no que lo digan los pájaros,
a ver
¿qué tienen otros árboles que no tenga yo?
Yo no soy triste,
lo que pasa es que todos me miráis con tristeza”

-NUNCA SE SABE
Si no tuviera esperanza
me tiraría por la ventana;
pero...
¿dónde están la esperanza y la ventana,
si vivo en un sótano?

Por las mismas razones, exclamaciones, tacos, aclaraciones y comentarios entre paréntesis producen también efecto humorístico, como podemos observar en los siguientes versos:

-“He descubierto que a pesar, te amo.
Pero ‘como a mí misma’, ¡ni hablar!”

-“Es la vida.
Es el aire.
Es el círculo.

Si le duele, la vaca brama en el soto.
¡Es la leche!”

-“Nací sin faltas de ortografía,
con leve experiencia de paciencia
(y sin novio).”

-“Pasé al beaterio.
El beaterio era un cuartucho oscuro
infestado de beatas,
frío, oscuro.
Al entrar tropecé y dije ¡coño!
Una ráfaga de avemarías me ensordeció-
-¡Pecado, pecado, esa mujer trae el coño en la boca!”

-“los grandes fabricantes de armamentos
necesitan clientes
para su negocio de amontonar dólares y cadáveres.
Algunos de estos seres de estado creen en Dios,

pero ¡ ni Dios cree en ellos!"

Con estos versos cerramos el capítulo en el que hemos analizado el papel de la transgresión de los diferentes componentes del registro textual en la creación de humor en la poesía de Gloria Fuertes.

Conclusiones sobre los procedimientos de transgresión del registro.

Hemos clasificado los procedimientos de la transgresión del registro según el factor situacional afectado por la "inadecuación" o "mezcla de estilos": el *campo*, el *tenor* o el *modo*.

Se produce poliglosia o "mezcla de estilos" en el ámbito del *campo temático* cuando hay inadecuación -por diferencia de registro- de parte del léxico de un texto respecto al registro propio del tema del mismo. Los diferentes procedimientos que encontramos para realizar esta transgresión son: inadecuación de lenguaje denotativo, inadecuación de lenguaje metafórico, inadecuación de un término denotado respecto a otro evocado en relación intertextual, inadecuación de las "anomalías" de la expresión e inadecuación de las "anomalías" del contenido.

La *inadecuación del lenguaje denotativo* es relevante como recurso humorístico. Se observa cuando el tema del texto, expresado denotativamente, es *neutro* (normalmente) y contrasta con palabras o expresiones de registro *coloquial* o *vulgar*. Los términos "inadecuados" pueden ser adjetivos ("Es que Dios es más 'exagerao'"), *sustantivos* ("Temo tener a Dios cansado de monserga"), *verbos* ("la fuerza invisible que mangonea todo") y *locuciones adverbiales* ("azotando mis pensamientos a palo seco") u otras *expresiones lexicalizadas de carácter vulgar* ("mis álgidas neuralgias / que atienden por neuritis (las muy zorras)", o simplemente *coloquiales* ("...Uno es tan poca cosa,/ la vida está tan mala.")

También consideramos de registro coloquial los *diminutivos* de carácter valorativo o afectivo ("Llegarás a acostumbrarte a la alegría, Glorita"), la *onomástica "estrafalaria"* ("¿Dónde vas, Leocadia? -así suele llamarme") y los *neologismos expresivos* (concretamente las creaciones de expresiones de signo), que resultan especialmente humorísticos. Los neologismos los realiza Gloria Fuertes por *adición de prefijos* ("destristeando a este hospital de locos/ que andan sueltos"), pero sobre todo de *sufixos* ("Porque más que viviendas son muriendas"); también, añadiendo morfemas facultativos inusuales en determinadas palabras -por ejemplo *augmentativos*- ("aunque prefiero herir a petalazo limpio"), *cambiando la flexión de género* de la palabra ("la cipresa está triste ¿qué tendrá la cipresa?"), cambiando un fonema de la palabra para conseguir un concreto efecto fónico ("los panflitos los terminan los termitos") y mediante el procedimiento de la *composición*.

Los mecanismos de composición que utiliza Gloria Fuertes son: la unión de lexemas ("no me catadiñes"), la conjunción de palabras o lexemas mediante un guión ("¡Que andemos siempre analfabetos, psicópatas-ángeles, gilipollas-santos") e incluso a veces la unión de las palabras de una frase completa ("o que te recetara Sumanoentucabeza").

También es importante la producción del humor por *inadecuación del lenguaje metasémico respecto al tema del texto*. Concretamente, el conflicto de compatibilidad se establece entre el término no metasémico y el término metasémico (que es el inadecuado). Sucede en *desviaciones semánticas con imagen "in absentia"; con selector* (que es el término

metasémico), que puede ser verbo ("y tropiezo con Dios"), adjetivo

("y me salen unos versos furiosos / y acojonados") o una locución

("y todos mis amores son de segunda mano"); y por *concatenación* de

substantivos mediante algún tipo de relación subordinante

("era pastor de gatos"). También se establece el conflicto de

compatibilidad entre los términos de *metáforas con imagen "in praesentia"* (-Gloria- "suculenta albóndiga de tierna ternura") y,

especialmente, entre los términos metasémicos y el no metasémico de diferentes figuras de la serie metafórica -en las que coincide el término metasémico de dos o más desviaciones-. Son muchas las construcciones con humor de este tipo: *alegorías con imagen I* ("En el

árbol de mi pecho / hay un pájaro encarnado / cuando te veo se asusta

/aletea, lanza saltos"),

alegorías con imagen II ("se me enfría el entusiasmo / hoy tiene pulmonía

doble") y *símbolos* de diversa complejidad, o metáforas de desarrollo no alegórico y cuyos miembros no se corresponden elemento a elemento con los términos reducidos ("Me encuentro más favorecida, /me he quitado el

flequillo / y afeitado los cuernos; / han despenalizado el divorcio / y una...no va a ser menos").

Consideramos todos estos casos de inadecuación como un conflicto de registro, porque el lector contempla los términos relacionados como pertenecientes a campos léxicos de diferente prestigio, como la mezcla de estilos.

Lo mismo sucede en los casos de producción de humor por conflicto entre un término *denotado* y otro *evocado*, en una *desviación de "cliché"*, cuando uno de ellos pertenece a un campo temático de prestigio superior al del otro

("no se me caen en los versos por tan poca cosa").

También hay transgresión del registro en relación con el tema del texto cuando se producen *anomalías de la expresión*, o repeticiones fónicas, que por su carácter lúdico resultan inadecuadas en un texto de tema de registro

neutro o grave. Destacan por su importancia humorística las *paronomasias*, tanto simples ("Pobre del poeta que no tenga / un 'te quiero' mañanero"), como con alternancia ("Nunca vi claro lo del clero), y en menor grado, sus otras variantes.

En cuanto a la *rima*, genera o "amplifica" un humor ya presente cuando constituye un juego fónico superfluo inadecuado al tema ("Dios nos guiña aun ojo / lo mismo a un azul que a un rojo"). El mismo efecto se obtiene con las repeticiones de palabras o de estructuras.

Las *anomalías* o *isotopías del contenido* intervienen de forma poderosa en la producción de humor. Son muchos los poemas de tema de registro "serio" en que se realizan juegos conceptuales ("El divorcio no es cosa de tres /es cosa de dos /que no aciertan a ser uno").

Cuando la "mezcla de estilos" está relacionada con el *tenor*, observamos que se rompe la relación entre alguno de los componentes del acto comunicativo. Es muy importante en la poesía de Gloria Fuertes la *transgresión del tenor personal*, porque al *final de muchos poemas*, la narradora Gloria varía su grado de involucración en lo enunciado, e interviene directamente con comentarios personales, que contrastan con el texto narrativo previo y producen humor. Estos comentarios, expresados entre paréntesis, entre signos de exclamación o mediante verbos "modalizadores", expresan dudas ("Digo yo que será así /[...]"), opiniones ("Humildemente creo que no fue para tanto"), alegría ("¡Bendito sea Dios!"), alivio (¡Menos mal!), disgusto ("¡Qué putada!"), aclaración ("(observar el colorido del vencido)"), disculpa ("[Perdón]"), deseos, agradecimiento, queja, sorpresa, etc.

Menos importante como factor humorístico es la *ruptura del tenor interpersonal*, que se produce cuando Gloria cambia su relación de *proximidad-lejanía* con el destinatario del poema ("El poeta sirve... como unas gafas / para que veas, hijo mío, para que veas."), o la relación de *jerarquía- solidaridad* ("No me tientes con retóricos sonetos, / vamos a hablar como siempre / ¡o te mando a paseo!"). Tampoco es muy importante como procedimiento humorístico la *ruptura del tenor funcional*, que se produce cuando en el texto se percibe un cambio en la intención comunicativa predominante; por ejemplo, cambio de *apelación a expresión* ("duerme nena / duerme pena / nana nena.../ ¡La que se duerme soy yo!"), *referencia a apelación* ("En estos cinco versos sólo hay una mentira / ¿Sabéis cuál es?"), etc.

Y finalmente, es muy importante como procedimiento humorístico la *transgresión del modo*, o tipo de texto o género discursivo utilizado en la transmisión del mensaje. La "mezcla de estilos" se produce, bien porque no hay adecuación entre el tipo de texto o el lenguaje utilizado y el objetivo perseguido, bien porque se rompe la estructura o el lenguaje específico de un determinado tipo de texto. Los dos casos son motivo frecuente de producción de humor en la poesía de Gloria Fuertes.

Es frecuente la *falta de adecuación* entre el *objetivo del mensaje* y el *formato textual* elegido. La narradora utiliza cartas para dirigirse a sí misma ("Querida Glorita:") y a Dios ("[Carta al Señor Dios. Cielo] / Muy Señor Mío /"); Dios se dirige a la humanidad mediante telegramas ("No disparar donde haya niños. Stop. / En la gloria no necesitamos más ángeles"); se solicitan descubrimientos científicos mediante carteles murales ("SE BUSCA / Una célula 'desconocida' / ") etc.

Pero aún es más frecuente la *transgresión* de la *estructura* o de las *características lingüísticas* específicas de un determinado tipo de texto. Gloria utiliza formatos no poéticos estandarizados precisamente para romperlos: autobiografías, letanías, cartas, noticias periodísticas, oraciones, notas, panfletos, avisos; de manera que mezcla lo formal con lo informal, lo respetuoso con lo irrespetuoso, lo científico con lo vulgar, lo objetivo con lo subjetivo etc. En fin, recurre reiteradamente a la fórmula de introducir, en un texto de determinado registro, palabras o expresiones pertenecientes a un tipo distinto de texto, de rango superior o inferior según el caso con el efecto de humor.

Y transgrede la tradición poética. Una de las formas más sorprendentes que tiene Gloria de romper con la tradición poética es el autoensalzamiento. Gloria dice de sí misma "Soy una de las mejores personas que he conocido"; también "¡Poesía soy yo". Es una poeta sincera que valora su persona y también su obra : "Cuando termino un poema a mi gusto /me doy las gracias".

.....

En cuanto a la relación entre los procedimientos lingüísticos humorísticos de la transgresión del registro y los recursos poéticos, vemos que en algún caso hay superposición a figuras poéticas (metáforas, paronomasias, rimas) y en otros no, por tratarse de procedimientos específicamente humorísticos.

La superposición del procedimiento humorístico sobre otras figuras poéticas se produce cuando hay *inadecuación del registro respecto al tema* del texto. Sucede cuando el *segmento significativo inadecuado* es el término *metasémico* de una *metáfora* en cualquiera de sus variantes expresivas (lo cual no significa que el procedimiento poético de reducción por metasemia tenga que ver nada con el humor, sino el diferente registro de los términos metasémico y no metasémico de la desviación - relacionados como agente-acción, agente- cualidad, o por identificación-). También son figuras poéticas afectadas por el humor algunas *anomalías de la expresión* (rimas, paronomasias, repeticiones) y del *contenido* (juegos conceptuales), si resultan inadecuadas por excesivas o por su carácter lúdico al tema del texto.

Sin embargo, *la inadecuación al tema de un signo denotativo* o la *inadecuación de un término de una desviación de cliché* respecto al

evocado son en sí mismos procedimientos humorísticos, porque siempre comportan cambio de registro de diferente estatus.

También son propiamente humorísticos y no afectan a ninguna otra figura poética en concreto los procedimientos de inadecuación de un segmento textual significativo respecto al *tenor* del texto. Son pues, en sí mismos, procedimientos propiamente humorísticos: el cambio de implicación de la narradora respecto lo enunciado, el cambio en la relación narradora-destinatario y el cambio en la intención comunicativa del poema. Son transgresiones que se manifiestan en el texto mediante exclamaciones, interrogaciones, paréntesis etc. al final del poema.

En cuanto a los procedimientos de inadecuación de un segmento significativo respecto el *modo* del texto, la inadecuación entre el formato textual (no poético: burocrático, religioso) y el objetivo del mensaje es siempre humorística mientras que la ruptura de la estructura o de las características específicas de un tipo de texto es mayoritariamente humorística en Gloria Fuertes (por su introducción de coloquialismos, frases hechas etc.), pero no lo es necesariamente, porque los códigos o los tipos de texto "mezclados" no tienen que ser siempre antagónicos.

Para acabar, diremos que lo que hemos denominado "mezcla de estilos" o poliglosia no es en sí mismo un recurso "global" humorístico, aunque en la poesía de Gloria Fuertes guarda relación directa con la producción del humor.

4.- LA SIGNIFICACIÓN DEL HUMOR DE LA POESÍA DE GLORIA FUERTES

4.1.- Sistemas semióticos connotativos que se transgreden en la poesía con humor de Gloria Fuertes. Los significados de las transgresiones.

Hemos visto en los apartados anteriores que el humor textual se produce porque, en determinados contextos lingüísticos, signos denotativamente compatibles actualizan connotaciones incompatibles.

Estas connotaciones resultan incompatibles para el receptor porque tienen un "valor" desigual, un rango distinto, dentro de un determinado *sistema semiótico* codificado social o culturalmente.

Pero, respecto a la mayor o menor sistematización de las connotaciones en sistemas semióticos, existen dos descripciones distintas, que a su vez se corresponden con dos grandes clases de connotaciones observadas por los lingüistas.

Para Hjelmslev, los *connotadores*⁴⁰³ (connotaciones) son valores de uso que dimanen de la imbricación en el texto de diversos sistemas, sean éstos sociales, socioculturales, creativos, etc. Para el creador de la Glosemática, y también para Bloomsfield y Ch. Bally las connotaciones pertenecen a *sistemas organizados, estables*, codificados por los usos sociales preexistentes. Se refieren a las connotaciones de *registro* y *estilo*, así como a las *afectivas*.

Hjelmslev denomina *semióticas connotativas* los siguientes sistemas: las *formas estilísticas* (caracterizadas por diversas restricciones: verso, prosa o diversas mezclas de ambos); *estilos* diferentes (estilo creativo, estilo imitativo, estilo arcaizante); *estilos axiológicos* (estilo elevado o alto, estilo vulgar, estilo neutro); *medios* diferentes (habla, escritura, gestos, código de señales etc.); *tonos* diferentes (iracundo, alegre, etc.) e *idiomas* diferentes (lenguas vulgares –registro vulgar-, lenguas nacionales, lenguas regionales –registro estándar...-). Pero hay que remarcar que para Hjelmslev, el propósito de esta enumeración no es ni agotar ni definir estos fenómenos, sino únicamente demostrar su existencia y variedad.⁴⁰⁴

Bally⁴⁰⁵ pone el énfasis en el *estilo* (en el sentido de *registro*) y en las *connotaciones afectivas*. La diferencia entre ambos tipos de connotaciones está en la sustancia del contenido, aunque siempre se refiere a sistemas de sinónimos: la sustancia del registro es el mismo código, subcódigo o

⁴⁰³ “ /.../ los connotadores (son) el contenido del que son expresión las semióticas denotativas, y (parece adecuado) designar este contenido y esta expresión como una *semiótica*, eso es, como una *semiótica connotativa*” L. Hjelmslev : *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid, Gredos, 1.971, pág. 166.

⁴⁰⁴ L. Helmslev: *Ob. cit.* pág. 161-163.

⁴⁰⁵ Charles Bally: *El lenguaje y la vida*, B. Aires, Losada, 1.967.

“estilo” de las palabras (p.e.: culto *versus* neutro; arcaico *versus* actual); y en las connotaciones afectivas, la sustancia del contenido son las emociones o situaciones afectivas del hablante ante los referentes a que se refiere: despreocupación, crueldad, alegría, humor, religiosidad, ñoñería, piedad, etc. , manifestadas en la elección de un determinado sinónimo.

También Bloomfield⁴⁰⁶ pone el énfasis en el *registro*, entendido como una forma de afectividad del hablante hacia la realidad denotada; aunque para él la connotación no sea necesariamente de índole afectiva.

Vemos, pues, que los autores señalados, que hablan de sistemas organizados estables, se refieren fundamentalmente a connotaciones de *registro* -con diferentes denominaciones y diferentes variables-. Aunque también reconocen que las connotaciones tienen un campo referencial más amplio y que hay más tipos de connotaciones.

En efecto, el contenido connotativo puede ser diverso, según el signo denotativo que lo exprese y las circunstancias que provoquen su actualización. Como señala J.A. Martínez, refiriéndose a palabras de Hjelmslev, no existen ‘a priori’ y ‘per se’ contenidos connotativos ni contenidos denotativos, sino sólo “informaciones” o sustancias de contenido susceptibles de ser informadas o actualizadas en el texto, bien denotativa, bien connotativamente.

Los otros tipos de significados connotativos -un *segundo tipo de connotaciones* que todavía no hemos descrito y que son observados más específicamente en textos literarios- parece que no constituyen sistemas estables y codificados, sino que su existencia es puramente contextual. Estas connotaciones son asociaciones, que por parte del significado o del significante posee virtualmente el signo, y que se actualizarán y se harán pertinentes en un contexto mediante unos procedimientos determinados.⁴⁰⁷ Como afirma J.A. Martínez, cuando esto sucede “se presentan como valores, pero *valores contextuales*, limitados a ese único texto, no vigentes en ningún uso social preexistente.”⁴⁰⁸

Son varios los autores que analizan estas “otras” connotaciones. Svend Johansen, que estudia textos literarios, se refiere a las connotaciones *estéticas* (relacionadas con las rimas, el ritmo, las libertades sintácticas, las gradaciones de contenido denotativo etc.): observa que se dan en el texto gracias a que contraen entre sí relaciones internas, que pueden ser reducidas a dos: de *identidad* (o reiteraciones) y/o de *contraste*. R. Barthes aplica su análisis de las connotaciones a textos –globales- tanto literarios como sociales, y para él las connotaciones son *fragmentos de ideología*, significados generales y difusos, que de alguna manera deforman lo que de la realidad reflejan. Para Ch. Osgood, así como para J. Cohen A. i Martinet, las connotaciones constituyen componentes afectivos o

⁴⁰⁶ J.A. Martínez: *Ob. cit.* pág. 203.

⁴⁰⁷ Hay que tener en cuenta, sin embargo, que todas las connotaciones, pertenezcan o no a un sistema estable, necesitan de un contexto y de un determinado procedimiento para ser actualizadas.

⁴⁰⁸ J.A. Martínez, *Ob. Cit.* pág. 201

apreciativos. Para Martinet, son todo lo que un término puede evocar, sugerir, excitar, implicar de modo claro o vago, en cada uno de los usuarios individualmente.⁴⁰⁹

Según Y. Ikegami, dos son las fuentes de la connotación: las asociaciones de una palabra con otra palabra (bien por parte del significado, bien por parte del significante) y las asociaciones del referente de una palabra con otras entidades del mundo real.⁴¹⁰ En fin, las connotaciones abarcan lo que Saussure denominó *relaciones asociativas*, según las cuales “una palabra puede siempre evocar todo lo que sea susceptible de estarle asociado de un modo u otro”⁴¹¹

Vemos pues que se consideran dos grandes clases de connotaciones. Las connotaciones de registro, en todas sus variantes, pertenecen a sistemas *estables*⁴¹² codificados socialmente; y las “demás” presentan *valores* sólo *contextuales*, limitados a un único texto. En consecuencia, si los valores de estas connotaciones están limitados a un solo texto, podríamos decir que en estos casos tenemos un “sistema semiótico” muy especial: “un sistema que, formado en un texto único, no es generalizable a otros textos.”⁴¹³

Carlos Bousoño, que tiene en cuenta el humor, aunque sea como medio para describir –mediante el contraste– la especificidad de la poesía, nos ayuda a establecer otras clases de connotaciones, algunas al menos sí organizadas en sistemas semióticos. Ampliamos, pues, el campo de las *semióticas connotativas* al conjunto de *convicciones* y *sistemas de convicciones* referidas a creencias, opiniones y saberes sobre el mundo, denominadas por Bousoño *modificantes extrínsecos*⁴¹⁴, y que para este autor motivan y justifican lo que él denomina “procedimientos extrínsecos”⁴¹⁵ de adecuación y el “asentimiento” del lector en la poesía y,

⁴⁰⁹ Martinet destaca el carácter individual y variable de estas connotaciones, y consecuentemente su irrelevancia lingüística; pero al mismo tiempo dice que las connotaciones pueden pasar a ser pertinentes en el lenguaje poético y reconoce que la tarea del poeta es transmitir sus connotaciones a los demás mediante la manipulación del lenguaje. Se reconoce, pues, que lo poéticamente relevante es, no la existencia virtual de connotaciones, sino el conjunto de procedimientos que la lengua utiliza al actualizarlas.

⁴¹⁰ Y. Ikegami: “Structural semantics”, *Lingüistics*, 33, 1971. Citado por J.A. Martínez, *Ob. cit.* pág. 187 y siguientes.

⁴¹¹ F. De Saussure: *Curso de Lingüística General*, B. Aires, Losada. pág. 212.

⁴¹² Entendemos un sistema estable el que está formado por entidades que tienen valor, es decir que son entidades opositivas, sistemáticas y están codificadas. Aunque hay que tener en cuenta que, en cualquier caso, los sistemas connotativos “estables” no poseen todas las propiedades de los sistemas, porque carecen de “autonomía”, ya que no son descriptibles al margen del sistema denotativo: se trata de funciones de signos que son *solidaridades*, no *autonomías*.

⁴¹³ J.A. Martínez: *Ob. Cit.*, pág. 174

⁴¹⁴ C. Bousoño denomina “modificante extrínseco” a “una convicción nuestra o un sistema de convicciones que motiva y justifica el procedimiento de igual nombre, lo que le obliga a cobrar existencia y a configurarse como tal a nuestros ojos”. *Ob. cit.* (vol. II) pág. 86.

⁴¹⁵ Recordemos que “procedimiento extrínseco” es para Bousoño la adecuación de un “procedimiento intrínseco”, es decir, de una metáfora, una rima etc.; un “módulo expresivo” que permite asentir a una significación previamente individualizada. *Ob. cit.* (vol. II) pág. 99.

en correspondencia, los procedimientos de inadecuación y el “disentimiento con tolerancia” del lector en el humor.

Bousoño señala entre otros, los siguientes ámbitos significativos en los que hay *convicciones* o *sistemas de convicciones*: el *conceptual* (basado en la experiencia del mundo y la lógica), el *sentimental* (basado en el conocimiento de los sentimientos, su expresión, relaciones causa-efecto etc.), el *axiológico* (referido a valores como la bondad, la belleza, la grandeza, la vileza, lo heroico...), el *moral*, el de *verosimilitud* (dentro de la autonomía del texto) y el de *adecuación del lenguaje* a los diferentes géneros literarios..

Por otra parte, más allá de los *modificantes extrínsecos*, es decir de convicciones y de sistemas de convicciones, Bousoño se refiere a otro tipo de “elementos consabidos”: *los supuestos*. Los supuestos están también “debajo de la dicción poética” (sin explicitar, por tanto) pero *no son convicciones* sobre la vida o sobre las cosas; son “ideas” que están allí, muchas veces sin justificar individualmente. Si bien los *modificantes* son supuestos, el enunciado no es válido al revés: no todos los supuestos son modificantes. En cuanto a sus clases, hay supuestos intrínsecos e extrínsecos, según que el procedimiento al que justifican sea de un tipo u otro, es decir, un recurso poético o “procedimiento intrínseco,” o bien su adecuación o “procedimiento extrínseco”, respectivamente; pero Bousoño también los clasifica en función de su propia naturaleza.

Desde esta perspectiva, Bousoño señala la existencia de supuestos “racionales” o lógicos (por ellos vemos si hay o no hay compatibilidad conceptual), “cognoscitivos” (por ellos vemos si los significados se adecuan o no a la realidad), “situacionales” (por ellos atribuimos determinadas cualidades a las cosas), “psicológicos” (que están en la base del lenguaje creativo: principio de inercia, de inseparabilidad de lo sintético”) y “morales” (por ellos reconocemos lo ético). De todos estos supuestos, los que según Bousoño actúan sobre los procedimientos extrínsecos (de adecuación) son fundamentalmente los *supuestos cognitivos* y los *supuestos situacionales*.

Todos estos “modificantes” y “supuestos” son de hecho *sistemas semióticos*, aunque Bousoño no los denomine así. Se trata en ambos casos de sistemas de significaciones normalmente no explicitadas que pueden ser actualizadas connotativamente. Nos interesan como sistemas connotativos que pueden manifestarse en el texto humorístico. A alguno de estos sistemas semióticos pueden pertenecer los signos connotativos incompatibles que se actualicen, mediante determinados procedimientos de “inadecuación” o de “transgresión”, en la producción del humor.

A continuación, habiendo estudiado ya en la obra de Gloria Fuertes sus procedimientos de transgresión o “mecanismos de humor”, intentaremos analizar las connotaciones y los sistemas semióticos connotativos afectados por éste en su poesía, a fin de conocer qué significados *connota* y *qué es lo que nos dice*, mediante el humor, la poeta.

Para llevar a cabo esta tarea partiremos metodológicamente de la clasificación que realizamos de los mecanismos del humor en *mecanismos de transgresión de la coherencia del contenido* y *mecanismos de la transgresión del registro*⁴¹⁶. Revisaremos en cada caso los segmentos de significación que son en su contexto denotativamente compatibles y connotativamente incompatibles, e intentaremos identificar los sistemas semióticos afectados, tomando como punto de referencia las semióticas mencionadas en este mismo capítulo, aunque obviamente sólo aquellas a las que afecte el humor de Gloria Fuertes.

Como consecuencia de la separación -inicial y provisional- de los sistemas semióticos que queremos identificar según que sean afectados por la transgresión del registro o por la transgresión de la coherencia textual, las semióticas afectadas ya aparecen también de entrada diferenciadas en dos bloques: uno de ellos relacionado con las semióticas de estilo o de registro y otro bloque más directamente relacionado con los “modificantes extrínsecos” y los pertinentes “supuestos” de Bousño. Veremos si se mantiene o no esta diferenciación y, en todo caso, cuáles son los sistemas semióticos interesados en cada bloque.

4.1.1.- Sistemas semióticos connotativos afectados por la transgresión de la coherencia del contenido.

Hemos visto en nuestra investigación diferentes formas de producirse la transgresión de la coherencia textual, al relacionarse signos referidos a realidades heterogéneas, contradictorios o en conflicto con la realidad, de manera que actualizan connotaciones incompatibles y ocasionan conflicto de compatibilidad con generación de humor.⁴¹⁷ Pero no son propiamente estas relaciones las causantes del humor, sino la pertenencia de esos signos a un determinado sistema semiótico connotativo en el que tienen un valor desigual.

Los sistemas semióticos a que pertenecen muchas de esas dichas connotaciones incompatibles están dentro de lo que Bousño denomina convicciones, opiniones, creencias y saberes sobre el mundo (cuando se refiere a los “modificantes extrínsecos”, en función de los cuales el lector considera que hay o no en un determinado texto “adecuación conceptual”, “adecuación sentimental”, “adecuación axiológica”, “verosimilitud” o “adecuación moral”). Pero observaremos que en el humor son fundamentalmente las convicciones u opiniones axiológicas -los sistemas axiológicos- las transgredidos por Gloria Fuertes

⁴¹⁶ El registro es ya en sí como sabemos un sistema semiótico, pero hemos de profundizar todavía en los sistemas de valor afectados.

⁴¹⁷ Ver IV parte, capítulo 3.1.

Transgresión de sistemas connotativos axiológicos.

Entenderemos como *sistemas connotativos axiológicos* aquellos sistemas que, desde diferentes perspectivas, ordenan “virtualmente” en forma jerárquica determinadas cualidades o “valores” de uso” que los hablantes otorgamos a los conceptos por razón de su propia entidad, de nuestro conocimiento del mundo, así como de las “situaciones” en que normalmente se encuentran sus referentes, su uso, historia etc. Estos sistemas los establecemos fundamentalmente organizando los conceptos en función de la presencia, ausencia, o grado, en su dotación semántica, de un determinado *rasgo semántico* valorativo o jerarquizador –sea *sema*, *clasema* o *virtuema*–.

El término *axiología* se refiere al conjunto de valoraciones estimativas que realiza el hombre sobre la realidad y sobre sí mismo, y a cada “valor” corresponde un “antivalor”, de los cuales el primero es preferible al segundo: “justo” es preferible a “injusto”, “verdadero” a “falso”, “noble” a “mezquino” etc. Si bien los contenidos axiológicos pueden tener en sentido estricto un carácter ético o moral”, su significación se extiende de hecho a otros valores, que tendrán también sus correspondientes “antivalores”: “deseable” es preferible a “no deseable”, “agradable” a “desagradable” etc.

Así, con frecuencia, estos valores son intrínsecos, pero también con frecuencia la atribución de determinados valores a las personas y sobre todo a las cosas se “trata de un hecho irracional y, por tanto, inmune a los razonamientos, las ideas, las opiniones políticas, por muy sinceramente que las sustentemos”⁴¹⁸. En efecto, la aplicación de valores como “prestigio”, “nobleza” o incluso “heroicidad”, por ejemplo, puede tener muy poco que ver con las cualidades intrínsecas del “objeto” al que las aplicamos; y sí puede tener mucho que ver con las situaciones en que el “objeto” se ha encontrado, o con las relaciones que el ser humano –medida de todas las cosas- ha tenido con él a lo largo de la historia.⁴¹⁹

En el humor de Gloria Fuertes los valores que se transgreden son fundamentalmente de tipo sociocultural, es decir, no valores intrínsecos; lo cual significa que en su jerarquización intervienen lo que Bousoño denomina “supuestos” situacionales o historicistas.

⁴¹⁸ En referencia a los “supuestos”: C. Bousoño: *Ob. cit.* vol II, pág. 274.

⁴¹⁹ A este respecto, Bousoño ejemplifica sobre determinados criterios sociales, irracionales, pero explicables por el uso humano de las “cosas”. Así, si en un determinado contexto leemos “píafa la realidad” o “realidad: relincho espantoso, queja oscura, milagro”; ambas frases podríamos sentirlas como poéticas, mientras que “la realidad rebuzna” nos parecería cómica. Esto se debería a que “relinchar” y “piafar” son palabras de prestigio alto porque se atribuyen a “caballo”, mientras que “rebuzno” es de prestigio bajo porque lo realiza el asno; y mientras el caballo es considerado noble, el asno, no.

Pero ¿cómo se produce la transgresión del sistema de valores? Nuestra explicación es la siguiente⁴²⁰.

Observemos inicialmente que a un mismo concepto podemos otorgarle virtualmente determinados “valores”, porque los hablantes lo tenemos mentalmente clasificado no sólo en diferentes campos semánticos sino también en otros sistemas (semióticos) de valor. Así, el concepto <botones>, que pertenece a los campos semánticos de “trabajos” o de “trabajos hoteleros” (etc.) según su significación de diccionario: “muchacho que sirve en hoteles y otros establecimientos para llevar los recados y otras comisiones que se le encarguen”; podemos también tenerlo clasificado como “subordinado” dentro de un *sistema de valores* en que clasifiquemos los *conceptos de trabajo según una jerarquía de poder*, o como “de joven” en una *jerarquía de oficios según la edad*; o como “sencillo” o “elemental” frente a “técnico” o “especializado”, en un *sistema de valores* que ordene los *conceptos de trabajo por su nivel de complejidad técnica*, porque en un sistema de valores encontramos siempre diferentes niveles o rangos. Por otra parte, en un sistema que organice los trabajos según una jerarquía de poder, encontraremos como receptores de órdenes o “subordinados”, junto a botones, otros menesteres como camarero/a, secretario/a, limpiador/a, pinche, etc.; y como “ordenantes” “director/a”, “gerente”, jefe/a de cocina, etc., porque puede haber diferentes elementos en cada rango.

Observamos que todos estos valores a los que nos estamos refiriendo no son de tipo ético, en el sentido de ser el “valor” preferible al “antivalor”, pero, desde el momento que hay jerarquización, sí que existe una valoración social que considera a uno de los valores mayor prestigio que a su opuesto o de rango diferente. Así, tiene más prestigio “técnico” o “especializado” que “sencillo” o “elemental”, y “directivo” que “subordinado”.

Nos encontramos, pues, que podemos clasificar diferentes signos dentro de un determinado sistema de valores, en el cual cada signo tendrá su propio rango o categoría⁴²¹. Y cada signo podrá *connotar* ese rango en el contexto en que una concreta relación de signos se lo permita.

En el ejemplo siguiente:

“Luego me salió una oficina
donde trabajo como si fuera tonta
-pero Dios y el botones saben que no lo soy -“

mediante el procedimiento de coordinación de elementos heterogéneos, (Dios y botones), se evidencian connotaciones contrapuestas (Dios: poder, omnipotencia, grandeza / botones: subordinado, insignificancia) y se crea

⁴²⁰La explicación que realizaremos a continuación sobre cómo se produce la transgresión de un sistema semiótico connotativo es válida sea cual fuere el sistema (registro o sistema unicontextual) transgredido por el humor.

⁴²¹Independiente de que cada signo pueda pertenecer a la vez a diversos sistemas semióticos.

un conflicto de compatibilidad en la coherencia textual. Se percibe una inadecuación conceptual.

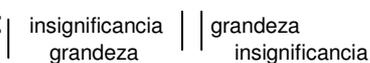
De las posibles connotaciones de “botones”, en el contexto del ejemplo se actualiza una connotación contraria a la actualizada por “Dios”; ambas, el “valor” y el “antivalor” –por así decirlo- del mismo sistema semiótico; un sistema semiótico contextual, no estable, pero sí de existencia virtual, y actualizado por dicho contexto en la mente del lector.

En efecto, si esas connotaciones se actualizan y generan humor es porque “botones” y “Dios” están, en la mente del lector, incluidos como signos de valores diferentes dentro de un mismo sistema semiótico virtual. Y claro está, porque actúa un determinado “mecanismo” de transgresión de la coherencia textual (la coordinación de elementos heterogéneos).

Pero avancemos en la explicación del procedimiento de transgresión del sistema de valores. Recordemos que una *connotación* es el *contenido* de un *signo connotativo*, cuya expresión es un *signo denotativo*. El signo connotativo, como signo que es, es una solidaridad entre su significado y su significante; es decir, el signo connotativo es una *solidaridad entre la connotación y el signo denotativo*. Esta solidaridad la romperán los “mecanismos de transgresión de la coherencia textual”, como veremos a continuación.

Cuando dos signos que denotan entidades heterogéneas (p. ej. “Dios” y “botones”) connotan en un contexto determinado (“Pero Dios y el botones saben que no lo soy”) valores contrarios incompatibles (p.ej. “poder” y “grandeza” frente “subordinado” e “insignificancia”), se produce al mismo tiempo un proceso identificador de esas connotaciones incompatibles, puesto que el “mecanismo de transgresión” utilizado (coordinación y predicado común), que provoca la “actualización” de las *connotaciones incompatibles*, es a su vez un mecanismo “unificador” o “igualador” de esas connotaciones. Dicho mecanismo relaciona, como si fueran entidades semánticamente o sintácticamente homogéneas, no sólo los signos denotativos (Dios - botones) de entidades heterogéneas sino también sus correspondientes connotaciones incompatibles (grandeza-insignificancia).

Se produce entonces a nivel del *contenido* de cada *signo connotativo* una especie de imagen:



por superposición de rasgos

semánticos incompatibles, que crearán en cada caso un nuevo contenido, es decir una nueva connotación, que tendrá como significante cada signo denotativo implicado. Se connotarán unos nuevos valores, que serán de alguna manera neutralización de los incompatibles. La connotación de menos rango quedará prestigiada por la superposición, y la de mayor rango devaluada; lo cual producirá el humor. Al romper, los nuevos valores connotados, las solidaridades entre los signos denotativos y sus connotaciones previas, se rompe o transgrede el sistema semiótico connotativo previo, tanto si éste es unicontextual como si constituyera un sistema estable.

En el ejemplo de “pero Dios y el botones saben que no lo soy”, tal como hemos dicho, las connotaciones de “Dios” y “botones” actualizadas en dicho contexto se igualan, se homogeneizan, de manera que el Dios “omnipotente y poderoso” es equiparado funcionalmente al “botones”, y pasa a connotar también (en la superposición de valores) “insignificancia” “subordinación”. Dios se presenta humanizado y el botones insignificante es dignificado, elevado a una posición superior, en la que su opinión coincide con la de Dios. Se ha transgredido un sistema de valores: Dios y el botones son casi “iguales” a determinados efectos, aunque, en el sistema de valores de la sociedad, Dios sea “todopoderoso” y un “botones”, “insignificante”. Los mecanismos utilizados por Gloria Fuertes hacen que este sistema axiológico se trastoque y haya una nueva distribución de valores. El lector asiente a la transgresión y se hace cómplice de ella.

En su poesía, Gloria Fuertes, mediante el humor, seleccionando signos heterogéneos o en conflicto con la realidad, y evidenciando unas determinadas connotaciones contradictorias mediante procedimientos homogeneizadores, rompe muchos sistemas de valores y nos comunica, con la ayuda de la sonrisa, muchos mensajes ocultos.

Veamos cuáles son estos mensajes y qué sistemas semióticos (contextuales) son transgredidos; qué connotaciones incompatibles son actualizadas por los segmentos significativos denotativos implicados en cada caso.

Tras ver cómo Gloria rompe la separación entre lo *divino* y lo *humano* ensalzando al humilde botones, nos encontramos con una Gloria Fuertes que transgrede el sistema de valores que separa lo *humano* de lo *animal*. La propia enunciadora se compara a sí misma con un grillo, con un elefante, con una morsa, con una mula o con un toro. Pierde “humanidad” para ganar en los valores “elementales” de lo animal. Pero no se queda aquí, porque también sufre un proceso homogeneizador respecto a diversos objetos, rompiendo la barrera entre los *valores humanos* y lo *objetual*: se compara como un mueble, con una mesa cojitranca, con un poema, con la luna, con su sombra, o una parte de ella misma, su cerebro.

Pero si bien estas transgresiones connotan finalmente una valoración de lo “puro”, una “humildad” de la enunciadora de carácter positivo; no se connota el mismo valor cuando es el género humano -o cierta parte del género humano- el implicado en la transgresión de las barreras entre lo *humano* y lo *animal* y lo *objetual*. La transgresión ejerce entonces una función crítica: En efecto, la narradora Gloria Fuertes nos recuerda que “el hombre es el único animal”, nos dice que “espero que no seáis tan animales /que no sepáis vivir como personas”, nos compara con los rumiantes, también con un mal “género” o dice que la humanidad somos una “colonia” y que tenemos que oler bien. En estos casos, tras el proceso homogeneizador de las connotaciones contrapuestas, se significa la irracionalidad o animalidad de nuestra especie.

Sin embargo, en la transgresión de los valores de *trascendencia* y de *utilitarismo* connotados en la relación de “el poeta sirve... como unas gafas /para que veas, hijo, para que veas”, la connotación final es positiva, porque Gloria quiere significar efectivamente que el poeta es algo útil. Vemos otra vez aquí el ensalzamiento de lo humilde, de unas "gafas", así como la desmitificación del concepto de "poeta".

La visión del género humano que tiene Gloria Fuertes no es, ciertamente, positiva. Cuestiona la existencia de aquellos valores que se supone que debe tener. Se supone que la amistad es generosa, y Gloria comparara a “ciertas amistades” con los “ovnis porque “no van a lo nuestro sino a lo suyo” (*egoísmo* frente a *generosidad*); también solicita “un poco de honradez” para los “políticos”(*deslealtad* frente a *honradez*) y duda del sentido de la riqueza cuando dice “con el dinero no se puede ser todo: no se puede ser pobre” (*riqueza* frente a *pobreza*) o pide “menos miedo” para los “millonarios” (*inseguridad* frente a *seguridad*) e “ilusión” para los “aristócratas” (*sencillez* frente a *sofisticación*).

No se libran de este cuestionamiento determinados personajes marginales, como aquellos mendigos que fingen *altruismo* para ocultar su *propio interés* diciendo “mire que facilidades le doy para ser caritativo” o “almas caritativas necesita la patria”; o que adaptan su lenguaje a la idiosincrasia del posible donante, diciendo “por el amor de Dios” o “salud hermano” según su conveniencia (*falsedad* frente a *autenticidad*). Tampoco se libra el santero que vende más caras las estampitas pasadas por las cuencas de los ojos de la momia de San Palemón, ni la prostituta que se acusa de “no haberse ganado la vida con las manos” (*indecencia* frente a *decencia*).

En su crítica a los valores sociales, Gloria propone que “los soldados se declaren en huelga” (desobediencia frente a obediencia); evidencia la inconsciencia de una sociedad que teniendo la bomba atómica no tolera las pequeñas molestias y utiliza gafas para picar la cebolla (insensatez frente a sensatez), su hipocresía (verdad frente falsedad), en el caso de la maestra que expulsa a la niña por decir que los niños vienen de “parir” en vez de “París” o incluso la existencia de gente con valores en “el buen paño en arca no se vende” (ausencia de valores frente a presencia de valores).

También son valores sociales los que se connotan cuando dice la poeta “Yo no doy al César lo que es del César porque nunca tuve nada del César” (*rebeldía* frente a *sumisión*) o “tengo alergia a vulgaridad, al polen y a la policía” (*pernicioso* frente a *beneficioso*).

En esta línea, es grave el dilema que plantea sobre los límites entre el *heroísmo* y la *criminalidad* en “según para quién, según para cuál, el criminal es un héroe, el héroe un criminal”.

Y los valores culturales de la sociedad también quedan en entredicho cuando una madre dice de su hija que “ahora le da por escribir /como si no tuviera bastante con leer”, o cuando Gloria se exclama porque no es valorado el trabajo del poeta con un “retiro obrero” (*incultura* frente a *cultura*).

Si hemos visto hasta ahora valores referidos a personas, en realidad los sistemas de valores que transgrede con su humor Gloria Fuertes pueden tener cualquier tipo de referente: objetos, seres inanimados, hechos, acciones, cualidades etc. En estos casos, el valor les viene asignado directamente por el prestigio del uso histórico de los mismos, de las situaciones en que intervienen, los efectos que causan, el material de que están constituidos etc. Tienen pues un diferente nivel axiológico “situacional” o histórico.

Cuando son connotados mediante los mecanismos del humor dos valores axiológicos “situacionales” incompatibles, se construye también, como ya explicamos más arriba, una imagen “homogeneizadora” que conlleva un nuevo contenido valorativo para el mismo significante; con minusvaloración de la connotación de más alto rango, y sobrevaloración de la de menor nivel, con el efecto de humor.

Así, en los versos:

“Microbios o virus / bacterias o el Bar
verdaderos enemigos / de la Humanidad.”

el nivel axiológico connotado por las palabras “bacterias” y “bar” es histórico o situacional. “Bacterias” connota un rango superior al que connota “bar”, no porque sea un ser vivo (“mosca” no tendría un “valor” superior”) sino porque a estos microorganismos históricamente se les ha observado mayor *trascendencia* que la que se le otorga a la diversión o incluso a los efectos negativos del alcohol (*intrascendencia*). Y también aquí se produce una imagen entre los valores connotados que hace que “bacterias” baje en la escala de importancia para equipararse a “bar”, que sube.

Este proceso desmitificador se observa también en las numerosísimas ocasiones en que el sistema semiótico transgredido se refiere a valores de *gravedad* o *trascendencia* frente a *intrascendencia*. Es lo que sucede cuando Gloria relaciona “el cepillo, la paz y las tijeras”, cuando dice que “no se me caen los versos por tan poca cosa”, “una desilusión más y un diente menos” o que “me pilló un carro” y “me pilló” la guerra. En todos estos casos, en la connotación final se produce una reducción de la trascendencia de los conceptos más graves.

En otras ocasiones, las connotaciones incompatibles se refieren a valores atribuidos a objetos en función del *placer* o de la *molestia* o *displacer* que pueden proporcionar. Esto sucede cuando la poeta relaciona “la mayonesa” con “la regla”, “una arruga” con una “pluma” o un “disparo” con el descorche de una botella de champán. Por otra parte, el *exotismo* rebaja su prestigio al contrastar con la *proximidad* en “En Alcira y en Angola” o en “la Pavana -para una Infanta difunta-”.

También se rompe otras veces la barrera entre lo *corpóreo* y lo *incorpóreo* (siempre más valorado, por conceptual o abstracto), con efecto generalmente lúdico. Estos valores se transgreden en fragmentos como los

siguientes, en los que de hecho se juega con el doble sentido de una palabra: “y nunca lleva sostén, / es el sostén de sí misma”, “entre citas y flautas salen caros”, “a los pies de la catedral /.../a los pies de mi madre”, “y me tengo calzar con un taco, ¡coño!”, “la tarde se pasa como un huevo dormido”, “le gustó tanto, que se lo comió”, “No puedo decir: Madrid es mi tierra, tengo que decir mi cemento”, “ahora que ya se va al otro mundo antes de morirse” o cuando se dice que tenemos “vitamina artificial” y “tristeza natural”. También es el caso de la señora que para “seguir ligando” se va a “ligar las trompas”, no exento de sarcasmo, o el de “Por la Mancha, Sancho se aquíjota y Quijote se ensancha”.

También el efecto lúdico lo encontramos en los casos en que la heterogeneidad viene marcada por un rasgo de *categoría gramatical*. Sucede en las antanaclasis –y calambures- en que, además de relacionarse palabras homónimas de significados distintos, las palabras pertenecen también a clases gramaticales diferentes. La equiparación de palabras con diferentes rasgos gramaticales constituirá un factor de sorpresa y de “suspensión” en la comprensión, pero lo que producirá el humor, también en estos casos, será la contraposición de connotaciones valorativas. En “cuánto cuesta la cuesta”, “función que no funciona”, o en la relación “París “ y “Parir”, lo que produce el humor no es la actualización de la presencia o ausencia del morfema <verbo> sino la mayor valoración adjudicada culturalmente a “cuesta” como *esfuerzo* que a “cuesta” como “terreno pendiente” (*no esfuerzo*); a “función” como *arte*, que al hecho de funcionar (*no arte*); o a “París” como *belleza* o *grandeza* (por ejemplo) que al acto de “parir” (*no belleza*) (puesto que está vulgarizado por la utilización del término vulgar, que lo reduce a hecho fisiológico).

En casos en que se observa heterogeneidad gramatical, encontramos otros versos en los que se contraponen las connotaciones de *arte* y *no arte*: “Yo las pasé moradas /escribiendo la Moradas”, “todos los santos tienen octava y Beethoven, novena”; o también de *esfuerzo* y *no esfuerzo* en “...es un diario duro. Duró como tres años”.

Otras connotaciones valoradas con un rango diferente entre palabras en relación de antanaclasis podrían ser: *universal* / *no universal* en “¿Por qué la ONU como la OTRAguardan silencio? o en “paz y ciencia” frente a “paciencia”; *persona* / *no persona* en la relación “amiga que se llamara Tenta” y “para estar siempre “contenta”; *personaje* /*no personaje* en “santos de santos de palo santo”; y “*no degradante*/ *degradante* en “un pavo real muy pavo”, “un elefante haciendo el elefante”, “el cuerpo de la vieja era una pasa /sus manos eran dos pasas” o “no es cuestión de mi edad ni nimiedades”. El efecto lúdico -más que el efecto de crítica- es predominante en todos estos casos en que se producen juegos verbales.

En ocasiones no es un signo simple sino un conjunto de varios versos o incluso un poema entero el que connota un determinado valor, concretamente el de más bajo grado. Sucede cuando una realidad o un objeto son observados en sus detalles más insignificantes, superficiales o denigrantes. En estos casos, lo que connotan los detalles envilece lo que connota el signo denotativo del objeto en cuestión. Es lo que ocurre en los

poemas que describen una iglesia de pueblo “con telarañas” (*conservación / abandono*); una imagen de la virgen “de plástico” con el “manto de nylon”, el espectáculo de la fiesta del “mes de mayo”, los “títulos para futuros libros” la primavera decorada con “odas y vergeles” o la estatua del dictador que cayó al estanque y “sólo las gaviotas la echaron de menos” (*arte / vulgaridad*); el Santo de Asís “rodeado de mosquitos” o la “célebre mosca” que corretea indecisa y se da con los muebles mientras pasa la tarde, (*profundidad/ superficialidad*). En todos estos casos, en que se destaca la vulgaridad, el abandono o el detalle superficial; es la misma sencillez de las cosas la desmitificada, si es que viene acompañada de vulgaridad, mal gusto o abandono.

Y a un nivel mayor de globalidad, también un poema entero podría “rebajar” el nivel de todo el conjunto de la obra de Gloria Fuertes (*juego frente a seriedad*), cuando se refiere a aspectos poco relevantes de la realidad como los fosforescentes peatones, el vidente Vicente, la nana para despertar a un pie, o fantasías como la de la sirena i el sireno, etc. Pero también es cierto que este tipo de poemas lúdicos -no exentos de ternura en el contenido- va dirigido normalmente a un público infantil, y en la obra para adultos que analizamos tiene una presencia menor.

Si hasta ahora hemos visto cómo la narradora Gloria Fuertes transgrede o cuestiona valores relativos a la sociedad, la cultura o el mundo que rodea, veremos ahora cómo transgrede valores referidos a realidades también codificadas social o culturalmente, pero de vivencia más individual, como son el amor, Dios, la muerte, o la vida. También, como fuente de humor que son, observaremos qué valores transgrede en la visión de sí misma.

Cuando Gloria dice que nació “a los dos días de edad” vemos que trastoca los valores de *existencia /no existencia*, valores que también se rompen en los versos en que la poeta confiesa que no le importa que le lloren cuando le llegue la muerte, sino que lo que quiere es que le rían mientras le “llega la vida” o que “va de muerte caída por la vida”,. De la misma manera que relativiza el valor de la existencia, Gloria relativiza el concepto de la “no existencia” en los versos en que habla del muerto que “está malo”, que “no come”, que la muerte “inmuniza de otras muertes”, que la muerte es como la varicela o que “te matan y luego piden perdón al cadáver”.

Respecto a la muerte, también hace Gloria a veces que todo un poema tenga una connotación atemperadora de la gravedad del tema mediante la irrelevancia de los detalles observados: como cuando habla a un muerto en su cama y le explica que está sobre una alfombra, rodeado de cuatro cirios y que está muy bien peinado; o al referirse a aspectos escabrosos de la putrefacción del cadáver, en versos como “los canales que tenemos se nos llenan de hormigueros” o “que las larvas esperen por ahora” (*superficialidad frente a profundidad*).

En cuanto a su visión sobre sí misma, Gloria realiza interferencias entre connotaciones de valor axiológico superior por referirse a *acciones “internas”* y otras de valor inferior referidas a *acciones “externas”* o de

repercusión externa. Lo vemos en los bellos versos en los que la poeta dice que su madre era de clase media, su padre de clase baja, ella de clase gratuita y ahora de clase “soñadora”; cuando dice que “aunque conozco a mucha gente, me sé muy poca”; que el médico le receta para sus ojos “llorar más”, aunque ella ya llora cada día cuando lee los periódicos; que trabaja en “desinventar” la guerra; que deberíamos “vacunarnos” de pacifismo por inteligencia; que no es su madre la tierra ni su padre el paisaje y que por lo tanto es “huérfana”; que en su vida ha “plantado” tanto árboles como a personas; que su novio “entre el poder y la Gloria escogió lo primero” o que en las reuniones de gente fatua le daba vergüenza que le vieran “las alas”. Y dando un paso más en la confusión entre lo interno y lo externo, Gloria intenta socavar un sistema de valores que funciona en la práctica social (*belleza interior* frente a *belleza exterior*) cuando dice : “Lo siento. No estoy buena, sólo lo soy.”

En todos estos casos citados de superposición de lo interior con lo exterior vemos que Gloria relativiza toda una serie de valores que posee, de los que da fe, pero a los que priva de mérito o de importancia. Así, la poeta minimiza la importancia de su origen social, que “eleva” al decir que es de clase “soñadora”, también quita importancia a la cantidad de personas que puede conocer, a sus raíces físicas, a los amores que la han dejado y a los ha dejado ella; quita importancia a su dolor, a su pacifismo; incluso a su bondad.

En cuanto a Dios, la personalidad de Gloria Fuertes muestra una fuerte fe en Él, un Dios *humanizado* que es visto de forma poco ortodoxa en sus poemas.

El Dios *humano* de Gloria Fuertes es un Dios *no todopoderoso* que necesita al hombre y del que Gloria se apiada cuando exclama “¿Qué sería de Dios sin nosotros? o dice que lo más triste de Dios es que no puede hacer novillos ni creer en Dios; o al poner en su boca la expresión “Uno (dios) es tan poca cosa”, en el poema en que Dios necesita un fontanero.

De este Dios dice Gloria, sin embargo, que - sea o no un “supuesto”- siempre está “en su puesto” (*cualidad interna* frente a *cualidad exteriorizable*) y le agradece su propia resurrección: (*vida* frente a *no vida*): “Me bauticé y me puse Lázara Fuertes”.

Los santos del culto católico son vistos también desde las connotaciones de diferente nivel axiológico. Así, la santidad queda devaluada cuando Gloria se compara con San Isidro en “San Isidro Labrador era un santo medieval mucho más vago que yo” (*santidad* frente a *no santidad*) o cuando compara a San Pedro con un balón de portería en portería. Por otra parte, el concepto “demonio” o “diablo” tampoco es considerado negativo de una forma inequívoca, bien al contrario, neutralizará su connotación negativa de *malignidad* con la de *pureza*, porque no sólo sabe de un diablito que “quiere ser ángel”, sino que reza a un “Diablito de mi guarda, inquieta compañía”.

En la comunicación del sentimiento del amor, Gloria juega también con connotaciones contradictorias e históricamente de desigual valor. Gloria desmitifica el amor cuando, por ejemplo, lo relaciona con la locura, por lo que las connotaciones de *perniciosidad* de ésta se entremezclarán con las de *beneficio* del amor. No sólo la autora piensa mesa y dice silla o compra pan y se lo deja, sino que “ya no somos dos cuerdas, ahora somos una loca” (*descontrol* frente a *control*). La locura como *ficción* es también una manera de afrontar la locura de la *realidad* cuando el amor engaña: “en esto de los cuernos, hacerse el loco es la mejor manera para no volverse loco.”

Además, el amor puede ser “bello como una puntilla” y “horrible como una puntilla” (*belleza /horror*); un riesgo, porque es “como la vida de un novillero”, o una enfermedad: “quererte es incurable” (otra vez una connotación de significado *pernicioso*, frente a lo *beneficioso* de la pasión) o simplemente una *apariencia* cuando dice “tu amor es como una falla de Levante”.

También el amor es un *juego* de dos –un juego de poderes- y Gloria juega obviamente con las dos perspectivas: *actividad* frente a *pasividad*, un *dar* frente a *recibir* que deberían ser equilibrados. Así, dice que en el amor “o matas o te mata’ (o dejas o te dejan)”, “dejo quien quiero si no me quiere” y “dejo a quien me quiere y no quiero”, o también “que poco te quiere quien no quiere a quien quieres y al revés, que poco te quiere quien quiere a quien tú quieres”. En el tema del amor vemos que Gloria juega con connotaciones contradictorias, pero sin llegar a transgredir el valor del amor, que la experiencia del lector reconoce que en la realidad es también conflictivo.

El valor que sí transgrede claramente Gloria es el concedido a la persona amada, que degrada sin compasión cuando le dice:

“Gracias amor,
por tu imbécil comportamiento
me hiciste saber que no era verdad eso de
‘poesía eres tú’.
¡Poesía soy yo!”

En este poema, la poeta olvida la generosidad o entrega que se le supone a un amante en un poema. No sólo insulta - en lugar de piropear- a su amor, sino que se *autoensalza* (*sinceridad* frente a *convencionalismo*).

La poeta también señala la sorpresa que puede dar un “amor de carne y hueso”: “que se va la carne y se queda en eso, un hueso” (*corpóreo/ incorpóreo*). Por eso ella, de casarse lo habría hecho con “un dios”; si no fuera que los dioses también prefieren, como ella, ser solteros. (*humanidad / divinidad*). Pero si amar es difícil, también lo es olvidar, porque “se bebe para olvidar y se olvida todo menos lo que se quiere olvidar (*deseo /realidad*). Vemos, pues, que Gloria no sólo desmitifica el amor sino la persona amada, que es un mal asunto si es humana, y que para ir bien las cosas, debería ser divina.

Pero en general lo que es difícil es vivir. También desmitifica Gloria la capacidad de vivir. En otra contradicción entre las connotaciones de *existencia* y *no existencia*, Gloria se planea de que “aprendemos a vivir poco antes de morir” (con el añadido de la expresión “¡Qué putada!”).

Transgresión de la verosimilitud.

Independiente del tema del poema, Gloria Fuertes se muestra también a veces “hiperbólica”, excéntrica, y obliga al lector a connotar *inverosímil* frente a *verosímil*, con el resultado de un humor puramente lúdico. Podemos decir que eso sucede cuando lo que se dice es difícilmente asumible, aún mediante una interpretación metafórica. Sucede en el verso del niño de la guerra que “cagó la bala”; o en el poema de San Palemón con sus tres calaveras (la de niño, la de adolescente y la de viejo). También se transgrede este sistema de valores cuando Gloria dice que empezó a besar cuando no le llegaban “los pechos a la boca” o que está triste “de no estar triste”; cuando nos explica la existencia de un solo ejemplar de hombre feliz exhibido en una jaula; cuando nos habla de la mujer que tuvo un pez o de ella misma con la raya en medio hecha por una bala. Pero resultan aún más inverosímiles algunas instrucciones que da a los muertos o las preguntas que se hace para después de la muerte:

“Será empezar de nuevo,
un nuevo idioma,
nuevos pasos,
y nuevas denticiones?
¿Se morirán también los muertos?
¿Habrán mortandad infantil?”

Transgresión de valores connotativos morales

La transgresión de valores morales no debería ser aceptable y debería conllevar intolerancia por parte del lector. Pero en el humor, la transgresión de la moralidad siempre es relativa y el lector no deja de aceptar a la autora. Por otra parte, precisamente la transgresión de valores morales produce un gran efecto humorístico. Gloria Fuertes no transgrede la moralidad sino en contadísimos poemas. Lo hace en el siguiente:

VENDRÍA LA PAZ
“Si todos los políticos
se hicieran poetas
vendría la paz.

Si todos los políticos
se hicieran pacifistas
vendría la paz.

Si todos los injustos

se hicieran el harakiri
vendría la paz.

En este poema, no sólo se transgrede el nivel axiológico relativo a las connotaciones de *acciones espirituales* y *acciones físicas*, sino que la acción física de *hacerse el harakiri es reprobable e inaceptable* (frente a las espirituales de *vida : loables y deseables*), con el agravante de que la enunciadora Gloria Fuertes presenta esa acción reprobable como deseable, porque el efecto previsto para dicha acción es bueno. El efecto de esta transgresión de valores es una crítica atroz a la clase política.

Aunque no con tanta agresividad y pidiendo perdón al “Gran Quien Sea”, la enunciadora Gloria Fuertes también transgrede la moralidad cuando, hablando de señores que se reúnen para hablar de “divisas, de barcos, de aviones, de cornisas que se van a caer cuando las bombas”, les desea “una buena caja, con cuatro cirios de lo más curiosos” (*deseable* frente a *inaceptable*). La crítica es en esta ocasión para los poderes fácticos que gobiernan el mundo.

En el poema Colada, transgrediendo también los mismos valores morales, la crítica es para un indeterminado tipo de persona indeseable:

COLADA
Hay personas,
que después de intentar lavarlas,
más que tenderlas,
-en la cama-
hay que colgarlas
de un árbol.

Esta misma dicotomía entre vida y muerte y entre lo *deseable* y lo *reprobable* se da en el siguiente poema, en el que se describe el a veces agobiante dolor del poeta. En este caso la crítica debería ir dirigida a los causantes del dolor de los verdaderos poetas.

NO SABEMOS QUÉ HACER
A veces, el poeta
no sabe si coger la hoja de acero,
sacar la punta a su lápiz y hacerse un verso
o sacarse una vena
y hacerse un muerto.

Hemos visto hasta ahora sistemas semióticos connotativos afectados por la transgresión de la coherencia del contenido. Hemos visto también que la transgresión de estos sistemas, fundamentalmente axiológicos, conlleva, por la neutralización de las connotaciones enfrentadas en cada caso, una nueva connotación resultante, una nueva significación.

Conclusiones sobre los significados de estas transgresiones.

Hemos observado en la *transgresión de la coherencia* cinco tipos diferentes significados connotados: *crítica, ensalzamiento, desmitificación, relativización y diversión.*

Gloria *transgrede los valores axiológicos y morales* que en su momento hemos señalado para *criticar*. Critica al hombre que no merece ser llamado así, a la clase política, a una determinada policía, a las falsas amistades, a una sociedad hipócrita, sin valores, que prefiere vivir en el engaño y falsea la verdad, que consiente las guerras y tolera la bomba atómica y se queja de las pequeñas molestias; critica la incultura imperante.

Gloria transgrede también valores axiológicos para *ensalzar*. Ensalza lo humilde, lo sencillo, lo puro, lo elemental, la sinceridad; también ensalza la misma transgresión, la desobediencia.

Gloria distorsiona también los valores axiológicos para *desmitificar*, para poner "las cosas en su sitio". Desmitifica a Dios y nos lo presenta próximo al hombre, un Dios con las virtudes que ella querría para el humano: comprensivo, dialogante, humilde, necesitado de amor. Desmitifica también a los poetas, a los que convierte en trabajadores y en seres útiles a la sociedad. Desmitifica a los santos, a los que presenta con defectos y virtudes humanas; al demonio, que es visto como el ángel caído. No hay tipología humana que no exponga Gloria a su bisturí: los millonarios son vistos como seres inseguros, los aristócratas como faltos de ilusiones; vemos también mendigos falsos, santeros aprovechados, prostitutas inmorales. Algunas "virtudes" socialmente aceptadas también son desmitificadas: la obediencia "debida", la sumisión, el heroísmo.

En relación con los sentimientos o aspectos relacionados con la vida humana, Gloria *relativiza su importancia o la gravedad* de sus consecuencias. La muerte es algo que está ahí y con lo que tenemos que convivir, como la vejez; el amor es fuente de innumerables problemas y el ser amado no está nunca a la altura de las circunstancias; la vida no es un concepto sublime: es una decisión personal y deben ganarse cada día, como la paz; nada es inaccesible: ni la ciencia, ni la belleza; todo es próximo. Por otra parte, la sencillez tampoco es incuestionable, porque muchas veces puede ir también impregnada de vulgaridad, de dejadez, de mal gusto.

En relación consigo misma, Gloria relativiza sus valores y todo lo que le sucede mediante el humor. Relativiza la importancia de su origen proletario, sus vivencias de la guerra civil, sus experiencias, su labor como poeta, su pacifismo. También relativiza la intensidad de sus sentimientos: su dolor, su amor, sus desengaños, su tristeza. Relativiza la importancia de la belleza, su propia bondad reconocida y manifestada, relativiza su propia humildad.

Y finalmente, mediante la transgresión de valores de *verosimilitud*, Gloria expresa o significa simplemente *juego, diversión, placer*. Ello sucede

cuando los juegos conceptuales, a pesar de las neutralizaciones connotativas no aportan nueva significación que no sea la sorpresa de la broma.

4.1.2.-Sistemas semióticos connotativos afectados por la transgresión del registro.

Sabemos que el registro es un conjunto de normas de carácter contextual y situacional derivadas de las relaciones que mantiene el emisor con los diferentes elementos de la situación comunicativa. Estas normas pertenecen mayoritariamente a un código estable y constituyen una información dada connotativamente.

Los indicadores de registro ejercen, pues, la función metalingüística; pero no sólo ésta, sino también la expresiva -directamente relacionada con el humor- sobre todo cuando se crean los contextos necesarios para que las connotaciones de registro sean perceptibles por los no lingüistas.

Esto sucede cuando dos segmentos significativos, pertenecientes a un mismo texto, y de registros diferentes, actualizan información sobre sus respectivos códigos, haciendo perceptible su disparidad. Hay entonces una transgresión del registro que genera humor porque los registros connotados son "incompatibles" por su diferente rango en los usos imitativos de la lengua.

Analizaremos a continuación los diferentes sistemas semióticos connotativos afectados por transgresión del registro, procediendo metodológicamente a partir de los factores del registro -campo, tenor y modo- que han sido transgredidos.

Inadecuación de signos no metasémicos respecto al campo temático : vulgar / neutro, coloquial / neutro, informal / formal.

La inadecuación de un segmento textual significativo con respecto al campo temático se puede producir de diferentes maneras. Dentro de lo que denominábamos inadecuación de signos no metasémicos con respecto a la temática del texto, encontramos muchas palabras en las que contrasta su registro *vulgar* con el campo *neutro* del tema. La autora ha elegido un sinónimo de alguna manera degradante, que produce humor.

Estas palabras de registro vulgar pueden ser de diversas clases. Así, encontramos adjetivos de tipo físico como "pinochil" (referido a la nariz de la enunciadora), "boquiabiertos" (los reyes magos), "espeluchado" (el camello); adjetivos de referente espiritual como "imbécil" (referido a comportamiento), "perdulario" (referido a usted), "exagerao" (referido a Dios), "atolondrada", "loca" (referidos a la enunciadora), "birria" (referido a camello); verbos como "mangonea" (referido a fuerza invisible), "desgañitándose" (referido a fantasma), "se cabrea" (referido a alma);

sustantivos como "bicho" (referido a camello), "monserga" (referido a molestia), "Pedro Botero" (referido a infierno), "mili", "chupito", "borrachera", "repeluco", "chupachús", etc.

En muchas ocasiones Gloria utiliza *frases hechas o locuciones*, esto es de registro *coloquial*, como predicación de un tema *neutro* o incluso *elevado*. Así dice que al alma "se le acaba la correa", que a la primavera "no hay por donde cogerte", que ella no tiene "pelos en la lengua", que determinada frase "fue un farol", que con sus poemarios "los dejamos secos", que Baltasar fue "al quinto pino", que su destino es "un fuera de serie", que los amigos se casan "tan contentos", que sus amores son "de segunda mano", que la técnica está "a los pies" de la naturaleza, que Dios es "tan poca cosa" y la vida "está tan mala"; que después de muertos los amigos nos olvidan "si te he visto no me acuerdo"; que los versos han salido a su "puta madre", que el amor tiene sexo y "todo lo que le echen", que las neuralgias son "muy zorras", que mañana es hija de "la madre que le parió", o que San Isidro plante un boli para ver "qué coño sale".

También contrastan con el tema *grave* o *neutro* a que se refieren, expresiones de registro *coloquial* que si bien no son propiamente locuciones, sí mantienen una unidad significativa y expresiva de tipo coloquial. Es el caso de "a casita que llueve" (referido al Dios que nos acompaña), el de "a veces pasa" (referido al hecho del fracaso de la creación del hombre), así como el de "mi vasito de leche y a dormir" que como despedida Gloria dedica a un amplio grupo de personas al final de sus *Obras incompletas*.

Con el mismo efecto humorístico que la utilización de un sinónimo de registro coloquial, en lugar de uno de registro *neutro* o literario, más adecuado a un determinado tema o vocablo, Gloria utiliza diminutivos propios del registro *coloquial*, que confieren a estas palabras una connotación *afectiva positiva* añadida. Así, denomina "lobanillo" o "tumorcillo" al corazón, o hace que Dios la llame "Glorita", al tiempo que ella nombra a Dios "Destinillo" o "Juanito" a San Juan de la Cruz.

También los neologismos *vulgarizadores* constituyen un toque de *informalidad* en contraste con el carácter supuestamente *formal* o *serio* de la palabra a la que sustituyen. Son neologismos que consiguen efecto humorístico los verbos "desinventar", "desmosquéame", "destristeando", "tigrea", "catadiñes" o "amarterrizar"; los sustantivos "penitis", "muriendas", "pazada", "abandonorio", "bromazo", "petalazo", "Galaxio", "almejo", "madreperlo", "termitos", "cipresa", "panflitos", "psicópatas-ángeles", "gilipollas-santos", "mala-uva", "mini-tranqui" o "Sumanoentucabeza"; adjetivos como "trastornales", "amormófilo", "filahuésica", "laborófobos", "melanofóricos", "putiartistras", "quitameriendas", "espantapeces", "chupasangre", "tejepena", "lametumbas" o incluso la sustitución del nombre propio de la anunciadora por otro de connotación poco seria en "¿Dónde vas Leocadia?".

El uso de palabras -no metasémicas- de registro vulgar y coloquial, y de locuciones, diminutivos y neologismos, también pertenecientes a códigos

semióticos estables, confiere una connotación afectiva y de exageración al propio significado denotativo de esas palabras y expresiones. El sinónimo elegido por la autora es expresivamente "exagerado" en su propia significación y el lector deberá realizar su neutralización. Es exagerado que Gloria diga que su nariz es "pinochil", que Dios es "exagerao", que el amor tiene sexo "y todo lo que le echen", que Dios es el "Destinillo", que trabaja en "desinventar" la guerra, que Dios la llama "Glorita" o que determinadas personas son "putiartristras".

La exageración supondrá a veces la *relativización de una crítica*; porque Gloria *destaca defectos* en maneras de ser o en actuaciones, pero con el objetivo de que el lector capte la exageración y acepte, perdone o sienta *ternura por el "criticado"*. Así, el lector no acaba de creerse del todo que después de la muerte, los amigos te olvidan "si te he visto no me acuerdo", que el camello sea tan "birria" o que a la primavera no haya "por dónde cogerla".

La exageración también tiene otras veces un efecto *relativizador de "virtudes"*. Mediante la exageración, la autora esconde su pudor y su humildad. Esto sucede más propiamente con los neologismos que tienen un carácter enfatizador. Ante una exageración evidente, la autora no es tenida por el lector como "pagada de sí misma"; el lector aumenta su credibilidad y acepta con cierta "condescendencia" que la autora trabaja en "desinventar" la guerra y en "destristear", que lucha a "petalazo" limpio o también que alguien alguien es "amormófilo."

Inadecuación de signos metasémicos respecto al campo temático: vulgar /elevado, cotidiano /elevado.

Dentro de lo que denominábamos inadecuación de signos metasémicos con respecto a la esfera de actividad o temática del texto, encontramos muchas palabras en las que contrasta su registro de campo *cotidiano* o *vulgar* con el campo *neutro* o *elevado* del tema a que se refieren: una persona, un sentimiento o el mismo Dios. La autora ha elegido un término metasémico del ámbito de la cotidianidad, degradante por cosificador, porque quita trascendencia al término al que se aplica y produce humor por su connotación *vulgarizadora*. Es lo que sucede cuando la poeta utiliza determinados verbos en: "me piso la tristeza", "tropiezo con Dios", "tus hermanos me salieron mal", "no llevo encima más que tu nombre", "Dios nos guiña un ojo" o "risa que ponerse". También encontramos adjetivos degradantes por vulgarizadores en expresiones como "amigos rozados, desgastados", "versos acojonados", "la realidad nos observa picarona", "querer a alguien en malas condiciones" o "amores de segunda mano". También los sustantivos ejercen dicha función en "toneladas de dolor" o "trae el coño en la boca".

También en las metáforas humorísticas con imagen "in praesentia" Gloria identifica palabras de connotaciones de campo *elevadas* con vocablos impregnados de *cotidianidad* o *intrascendencia*, en sí degradantes por

cosificadores. Es pues, degradante la identificación de la propia narradora con una "empanada", una "albóndiga", un "mamotreto" o una "aspirina"; la identificación de su amante con un "espantapájaros", de la vida con un "tubo de la risa" o con un "sarpullido"; de Dios con una "corriente eléctrica" o de la angustia con una "fulana" etc.

En las figuras humorísticas de la serie metafórica vemos también como Gloria cosifica sentimientos, degradando y dando un rasgo de *vulgaridad* al carácter *elevado* de éstos. Así, al amor lo devalúa con frecuencia: lo identifica con una función teatral, con un juego en el que tiene que hacer trampas, como algo que puede prestarse, o como un objeto del que pueden hacerse copias. De la alegría dice que se le ha apolillado y tiene que zurcirla, o que hace trampas para que no le gane la tristeza. También dice del entusiasmo que se le enfría y que hoy tiene pulmonía doble, que si la realidad es gris la pone verde, que su alma se cabrea, que la soledad es una atroz pelotillera o que puede controlar su propia resurrección. Pero hay más: la angustia es una fulana, las tentaciones son brujas, la muerte una excursión, su dolor está KO, Dios un médico o un director teatral, etc.

¿Qué lectura hace el lector de estos conflictos de connotaciones entre un registro neutro o elevado y un registro vulgar, cotidiano o intrascendente?

El uso de palabras metasémicas de registro vulgar y coloquial confiere una connotación de afectividad y a veces de exageración al propio significado denotativo de esas palabras y expresiones. El efecto es relativización o trivialización de los significados denotados

La carga de afectividad observamos que realiza una *relativización de la gravedad de los sentimientos* expresados por la autora: en efecto, no parece tan grave que sus amores sean compartidos ("de segunda mano"), que las amistades le fallen ("se desgasten"), que pierda la alegría ("se apolille") y el entusiasmo ("pulmonía doble"), o que este enfadada ("el alma se cabrea") etc.

Cuando hay una exageración manifiesta, también se produce una *relativización de la gravedad del problema expresado* por la ternura que impregna esa exageración: Gloria nos quiere decir que sabe que es gorda (albóndiga, aspirina inmensa, elefante) y torpe (mamotreto), pero que eso no es grave, como tampoco parece grave que la vida sea el tubo de la risa, que haya amores "originales" y amores "copia" o que la realidad nos mire "picarona" esperando nuestro aterrizaje forzoso.

Inadecuación de signos del texto respecto a otros evocados (en relación intertextual) en una desviación de "cliché": coloquial /neutro o elevado.

En las desviaciones de cliché, en las que un signo sustituye en el verso a otro al que evoca, encontramos normalmente que ambos signos contrastan entre sí por pertenecer a campos léxicos de diferente registro: uno de ellos es de registro coloquial, y el otro, de registro neutro o elevado.

Cuando la desviación lo es de un cliché de tipo popular, el signo sustituido y evocado es el de registro inferior. Lo observamos en los casos siguientes, en que "versos" evoca a "anillos" en "no se me caen los versos por tan poca cosa"; "muerte" a "capa" en "va de muerte caída por la vida"; "citas a "pitos" en "entre citas y flautas salen caros", etc.

Cuando la desviación lo es de un cliché de tipo culto o literario, es obviamente el signo sustituido el de registro más alto. Sucede en los versos en que "añil" evoca a "cielo" ("así en la tierra /como en el añil"), "lo que Tú quieras" evoca a "tu voluntad ("Hágase lo que tú quieras") etc.

El efecto en el lector de esta mezcla de registros es lúdico, con relativización de la significación de los conceptos denotados en la desviación.

En todos los casos vistos hasta ahora de inadecuación de un segmento textual significativo con respecto al campo temático hemos constatado mayoritariamente connotaciones de registro coloquial, vulgar o informal en

contraste con un tema o vocablos de registro neutro, elevado, grave o formal.

Veremos a continuación cómo la inadecuación de anomalías del contenido y de la expresión respecto a la temática del texto introducen el registro lúdico en contraste con el formal esperado para el tema del texto.

Inadecuación de las anomalías de la expresión y del contenido con respecto al campo temático: carácter lúdico/ carácter formal.

En efecto, en cuanto a las anomalías de la expresión, los diferentes tipos de repeticiones de sonidos pueden ofrecer una connotación lúdica si son considerados excesivos por demasiado evidentes u obvios, lo cual puede contrastar con las connotaciones más graves del texto y en consecuencia producir humor.

Vemos que Gloria no realiza restricciones en cuanto a los temas afectados por el juego verbal. En el ámbito de la expresión, cuando realiza repeticiones fónicas excesivas a veces se refiere a personajes o temas irrelevantes; en este sentido remarcaré personajes peculiares como el de "Todas las efes tenía la novia que yo quería", el Manolo de la carta de la

EME, la Sirena y el Sireno o el vudú de Haití. También constituyen temas irrelevantes diversos animales a los que Gloria aplica con descaro las paronomasias, como la termita ex - termita que "extermina el manuscrito", la tigrata ingrata, los tigres que tigrean o el ciempés ye-yé ("Tanta pata y ningún brazo / ¡Qué bromazo! / Se me dobla el espinazo.") . También los títulos para futuros libros ("Los senos sanos", "Pato a la puta", "Cuento que encanta" etc.)

Pero en general son temas de connotación *seria* los que contrastan con la connotación *lúdica* de las repeticiones fónicas.

Así, Gloria juega con las personas y sus acciones cuando dice "tenemos que reencontrarnos, reencantarnos, reemocionarnos...!Releñe!" , "Qué asco de casco", "garra de guerra", "pobres probetas si no podéis más que los poetas", "Nunca vi claro lo del clero", "Todo parejo, cada almeja con su almejo", "para pagar las trampas /.../ se fue a ligar las trompas", "hemos sido algas. ¿Somos ahora algo?", "pobre del poeta que no tenga un te quiero mañanero", "a los quince años de edad la mujer empieza a dar hijos. A los ochenta años de edad el hombre empieza a dar sustos" o "Por la Mancha, Sancho se aquíjota y Quijote se ensancha".

También juega Gloria cuando se refiere a sentimientos y pensamientos. Sucede cuando dice "No doy al César lo que es del César ...", "soñé que estaba cuerda cuerda / tendida en mi ventana", "lo afirma y firma un poeta", "Afiliada soy de todo lo afiliable, "Ay pena, penuria pena!", "que no sé si levantarme de la mesa e irme al lecho / ¡ o irme a la leche!", "¡Ay qué lucha, digo qué leche!", "Yo, la tan pacífica, estoy impacífica impaciente, "...que a mi no me importa nada /mientras que a mi no me llamen/ la finada."

El amor tampoco escapa a su visión lúdica: "me desperté y eras lo que eres", "como otras veces / por si amaneces", "ya lo creo que crece y crecería / si tu risa y mi risa se unirían". N la vida en general: "No hay que usar sólo el seso/ sino alguna que otra vez el sexo./ Y no hay que usar sólo el sexo / sino alguna que otra vez el seso."

Dios es uno de los temas tratados con más humor. Reiteraciones fónicas de diferente tipo dan una connotación lúdica a versos como "Dios nos llena la despensa / sin esperar recompensa", "¡Ojalá lo que Tú quieras / sea lo que yo quiero!", "Levántate Gloria y yo me levanto", "Dios nos guiña un ojo / lo mismo a un azul que a un rojo", "blanco, negro, amarillo.../ porque Dios fue monaguillo" etc.

Y en cuanto a los elementos de la naturaleza, también a veces son tratados desde una perspectiva lúdica. Sucede en temas tan graves como la contaminación: "Contaminación ambiental, /incultura vitalicia y tal".

En cuanto a las anomalías del contenido, también encontramos reiteraciones semánticas que comportan correlaciones de significados semejantes, antítesis, dilogías etc., es decir, juegos verbales que aportan un carácter *lúdico* a temas en sí mismos *graves*. Es lo que sucede refiriéndose al amor en "El divorcio no es cosa de tres, /es cosa de dos /

que no aciertan a ser uno", en "Si tu noviazgo es comedia / tu matrimonio será drama" o en "Algunos dejan de amar / -o les dejan de amar- y van a Dios".

También juega Gloria con el sentido de las palabras refiriéndose al género humano. Sucede en el logrado poema COLADA ("Hay personas / que después de intentar lavarlas / más que tenderlas / -en la cama- /hay que colgarlas / de un árbol."), en "me subleva la buena salud de los malos / .../ (la manzana podrida y el gusano muy sano)" o "Para seguir viviendo, / o grandes dosis de inteligencia, / o nada de inteligencia. / Sólo se suicida la clase media."

Aplica el juego, sin embargo, preferentemente, a lo referido a su propia vida y a sus sentimientos. Refiriéndose a su nacimiento dice "pues fue muy largo el parto de mi madre /que si se descuida se muere por vivirme"; en relación con su soltería: "¿Qué hacer? /¿Sigo de cabra sola o paso a oveja acompañada", o en relación a su edad: "En el tute de la vida /yo ya canté 'los cuarenta' / y hasta canté 'los setenta'" Y en cuanto a sus sentimientos, juega también con los significados en versos como: "estuve a punto de echar dos lágrimas / y eché sólo una", "pasé el estado coma./ Estoy a punto / y aparte." o "que tengo enfermo el corazón / y no tengo que darle una cucharada."

El humor producido por el impacto del juego verbal en la poesía de Gloria Fuertes no proporciona una lectura diferente, a nivel connotativo, que no sea la del sentimiento del placer por la percepción del ingenio de la autora o la del asentimiento por la constatación de la verdad del mensaje y la idoneidad de la forma. El juego verbal bien conseguido hace que el mensaje del poema se refuerce: el "vestido" del ingenio hace más nítido el mensaje y su llegada al lector es más eficaz.

Inadecuación de un segmento textual significativo con respecto al tenor del texto: Objetividad /subjetividad, distancia /proximidad, juego / seriedad.

Como hemos visto más arriba, a veces se produce la inadecuación del registro porque *se transgrede el tenor, esto es, el tipo de relación establecido entre los diferentes componentes del acto comunicativo.*

El *tenor personal* se transgrede cuando cambia la implicación de la enunciativa Gloria con respecto al contenido del texto. Esto sucede cuando se introduce en una proposición meramente descriptiva una proposición modal en la que la autora muestra sus deseos, opiniones o debilidades. La introducción de lo "subjetivo" (mediante una aclaración, un comentario etc.) en un texto formalmente "objetivo" actualiza dos connotaciones contrarias: *objetividad* y *subjetividad*, de forma que el contenido objetivamente dado queda relativizado, queda parcialmente "subjetivado" porque se transgrede el sistema semiótico que separa lo subjetivo de lo objetivo.

Junto a la *disminución de tensión* de la carga de "verdad" que pueda llevar el poema, aumenta, sin embargo, paradójicamente, la credibilidad o la efectividad en la recepción del mensaje por parte del lector, puesto que se añade a éste afectividad y sinceridad.

Esto sucede con mucha frecuencia en los poemas de Gloria. Así, después de decir que Dios no puede "rectificarse" y cambiar lo que les pasa a los seres humanos, confiesa: "Digo yo que será así, /lo he escrito para calmarme". Y después de poner en entredicho el poder de Dios, también condiciona su sumisión a la voluntad divina, cuando después de afirmar "hágase lo que Tú quieras" matiza "Ojalá lo que Tú quieras / sea lo que yo quiero".

También subjetiviza la descripción de los sentimientos: la soledad: ("¡Qué asco de soledad!" o bien "¡Qué suerte ser eremita o farero!"), la angustia ("¿Y cómo voy a echarla / si me vino preñada de esperanza?"), el amor ("¡Eso, eso! ¡El amor no es una mezcla, es una contradicción!" o en "o dejas o te dejan ¡Vaya plan!"). No hay tema que escape de su intromisión subjetiva: "la poesía debería ser obligatoria", aunque no precisamente la que canta a la luna ("tenemos otras cosa que cantar los poetas"): las mujeres no hacen el servicio militar ("¡menos mal!), no cree que todo el mundo sea bueno ("Humildemente creo que no fue para tanto"), aprendemos a vivir poco antes de morir ("¡Qué putada!"), es un farol intentar explicar lo inexplicable etc.

En cuanto al *tenor interpersonal*, Gloria lo transgrede cuando en un poema se produce -mediante el *cambio a segunda persona*, *vocativos*, *exclamaciones* o *dialogismos*- una brusca o inesperada aproximación a la audiencia. Este cambio de relación entre la narradora y el receptor se hace perceptible para el lector al actualizarse las connotaciones de *distancia* y *proximidad*, lo cual comporta que el contenido del texto quede finalmente impregnado de afectividad.

Son varios los temas afectados humorísticamente por la aproximación al "destinatario": la poesía ("El poeta sirve... como unas gafas, / para que veas, hijo, para que veas" o " "), Dios ("Por qué no te bajas y te das un garbeo?" o "el que no quiera verle que no mire") o ella misma (Yo /.../ rímera de versos / Ramona / p'a servirles" o " a veces no salgo bien e los poemas, pero / ¿a que se nota que soy yo?"). En estos casos, también se produce reducción de tensión en el contenido del mensaje, así como una obvia intensificación de la acción sobre el lector.

Finalmente, la ruptura del *tenor funcional* -o cambio en la intención comunicativa predominante del poema- la percibe el lector principalmente en los poemas en que se pasa de la función apelativa a la expresiva o viceversa, o se alternan la función referencial y la apelativa. Estos cambios impregnan los poemas de un *carácter lúdico* y le privan de *seriedad*.

Observamos esta superposición de connotaciones de *seriedad* y *frivolidad* en la NANA A LA NENA DE LA PENA ("duerme nena / duerme pena /nana

nena / ¡La que se duerme soy yo!"); en la NANA PARA DESPERTAR UN PIE ("Ea, ea, ea, sigue tu camino /.../ ¡Ay, jo, qué calambre! / (de dolor me elevo)"); en la JACULATORIA : "¡Santo Niño de la Bola / vente conmigo, / que estoy sola!.../Y va, y viene." , entre otros poemas.

Inadecuación de un segmento textual significativo en relación con el modo del texto: Juego / seriedad.

La transgresión del *modo* se produce por la inadecuación del formato textual elegido con respecto al objetivo del mensaje, o bien por la ruptura de la estructura o de las características lingüísticas específicas de un determinado tipo de texto. Estas rupturas de los "modos del decir" generan un efecto lúdico que contrasta con la gravedad del tema del texto, a cuyo mensaje *aligeran su carga de gravedad*.

Hay por ejemplo inadecuación de formato en algunas cartas, como la CARTA AL SEÑOR DIOS: CIELO, que acaba con los versos "Siempre agradecida /le quiere mucho ésta que lo es, /-como usted bien sabe-", o la CARTA A MI MISMA que comienza "Querida Glorita: / Hace mucho que no me gusta cómo estás"; pero también en panfletos, como el que ofrece gran recompensa a quien encuentre la "célula 'desconocida ' / que convierte materia en energía / y energía en materia"; o en telegramas, como el TELEGRAMA DE DIOS A LUGARES CONFLICTIVOS en el que dice a los hombres que en el cielo no se necesitan más ángeles.

La broma o el divertimento también se hacen presentes en los numerosos casos de transgresión de las características lingüísticas o de la estructura de una determinada tipología textual.

Así, Gloria rompe, con efecto lúdico y humor, la estructura de una letanía, cuando dice: " Dichosos los poetas /porque ellos morirán llorando. / Dichosos los poetas / -esto ya lo he dicho antes-"; o la de la oración al Ángel de la Guarda , rezando "Diablito de mi guarda /Inquieta compañía /.../ no te digo que te vayas /digo que te quedes" o la de una carta formal dirigida a la SOCIEDAD DE AMIGOS Y PROTECTORES , encabezada con un "Muy señores suyos / tengo el disgusto de comunicarles".

El tono lúdico o de broma, que *reduce tensión a la gravedad al mensaje del texto*, lo observamos también cuando Gloria rompe con la tradición poética de la humildad del escritor al decir "soy una de las mejores personas que he conocido", "cuando termino un poema a mi gusto / me doy las gracias" o "¡Poesía soy yo!".

Otras veces, el tono lúdico lo proporciona la introducción de un *léxico* ajeno al tipo de texto. Es lo que sucede cuando Gloria introduce en sus poemas frases como "con fecha de hoy he solicitado el cese /-por prescripción facultativa-", "mientras que a mi no me llamen / la finada", "nunca tuvo idea de los acontecimientos" o "Soy pobre de necesidad según este recibo, /José García, para servirle, sin domicilio".

También tiene carácter lúdico la introducción en los poemas de términos falsamente científicos, con consecuencia de humor, como considerar un

"trasplante" con éxito a "un niño dentro del vientre de su madre", llamar "cachorro" a un niño, "incesto" a la relación de "nuestros primeros padres" o "viaje" al movimiento de traslación de la tierra.

Por otra parte, los coloquialismos, dialogismos, exclamaciones, locuciones etc., rompen también en general el tono neutro o formal del texto, aportándole frivolidad, juego y vivacidad y atenuando la gravedad o la seriedad de su significado denotativo. Es este tipo de humor el que surge de versos como "que me preocupe de una puñetera vez del cuerpo / y me deje de tanta alma", "pobre del poeta que no tenga / un 'te quiero' mañanero", "¡Pobre del poeta que no tenga ni Dios / a quien meter en el poema!", "a unos: por el amor de Dios...y a otros: salud hermano / -según te ve el pelaje-", "te amo. / Pero 'como a mí misma", ¡ni hablar!" o "algunos de estos seres de estado creen en Dios, pero ¡ni Dios cree en ellos!".

La ruptura de los "modos del decir" provoca también psicológicamente un acercamiento al lector. La afectividad, la exageración expresiva, la construcción de mensajes dentro de fórmulas o esquemas compositivos inadecuados conllevan una carga afectiva que repercute en la recepción también afectiva por parte del lector, que al sonreír acepta los excesos con complicidad.

Conclusiones sobre los significados de estas transgresiones.

Hemos observado en la transgresión del registro una significación connotativa fundamental: la *relativización* de los significados denotados, si bien esta relativización se presenta con matices según el aspecto del registro transgredido y el tipo de significado afectado.

La "mezcla de estilos" -que se da por inadecuación de signos, metasémicos o no metasémicos, de registro vulgar, cotidiano o intrascendente, respecto a un tema de registro neutro o elevado- hace perceptible una "exageración" expresiva, no adecuada, pero impregnada de afectividad. Ello supondrá tanto una *relativización de críticas* (después de la muerte los amigos te olvidan : "si te he visto no me acuerdo"), como una *relativización de virtudes* ("trabajo en desinventar la guerra"), una *relativización de la gravedad o intensidad de los sentimientos de la narradora* (alegría "apolillada", me "piso" la tristeza, todos mis amores son "de segunda mano") y *relativización de problemas* (por mucho que volemos, la vida nos mira "picarona", esperando nuestro "aterrizaje forzoso.)

Cuando el estilo que contrasta con el grave o neutro del tema es el estilo lúdico de la forma (reiteraciones ingeniosas en el plano de la expresión o en el plano del contenido), la connotación final es simplemente de *placer*. El juego verbal *refuerza el mensaje* del poema, que es percibido más nítidamente por el lector (ej.: "El divorcio no es cosa de tres, /es cosa de dos / que no aciertan a ser uno.")

Cuando se transgrede el *tenor personal* por la actualización de las connotaciones contrarias de *objetividad/ subjetividad*, la significación final de esta confrontación es de *relativización* de la gravedad del contenido objetivamente dado, o *disminución de la tensión* de carga de "verdad" que el poema pueda llevar, si bien al mismo tiempo, la sinceridad y la afectividad añadidas aumentan su aceptación por parte del receptor (ej.: "Aprendemos a vivir poco antes de morir. ¡Qué putada!")

También la transgresión del *tenor interpersonal*, por actualización de las connotaciones contrarias de *distancia/ proximidad* a la audiencia, significa que el contenido del texto queda impregnado de afectividad por la proximidad de la narradora a su receptor; lo cual lo aumenta la aceptación del mensaje parte del lector ("Yo / remera de barcas / ramera de hombres/ romera de almas/ rimera de versos / Ramona / p'a servirles".)

En cuanto a la transgresión del *tenor funcional*, que sucede cuando el lector percibe un cambio en la intención comunicativa predominante del poema- de función apelativa a la expresiva o viceversa- o alternancia de la función referencial y la apelativa-; estos cambios impregnan los poemas de un *carácter lúdico* que les priva de *seriedad y relevancia* para el lector ("duerme nena / duerme pena /nana nena / ¡La que se duerme soy yo!").

Finalmente, la transgresión de los "modos del decir" (inadecuación del formato textual a un determinado objetivo, o ruptura de las características formales o sustanciales de un determinado tipo de texto) tiene también un *efecto lúdico*. Por otra parte, las exageraciones expresivas conllevan una carga afectiva que significará la *relativización* de la gravedad - o el *aligeramiento de la tensión*- del contenido denotado, de manera que el lector acepta las exageraciones con complicidad ("He descubierto que, a pesar, te amo. / Pero 'como a mí misma', ¡ni hablar!").

Resumiendo, vemos, pues, que la transgresión del registro comporta con frecuencia *relativización* de la gravedad del contenido del mensaje (sea crítica, exposición de sentimientos, problemas o virtudes), al que aligera de tensión. Esto lo producen fundamentalmente: la presencia de lenguaje vulgar o coloquial en contraste con un tema de registro neutro o elevado, la "subjetivización" por sorpresa del mensaje, así como la "inadecuación" de un formato textual respecto al tipo de mensaje, o la introducción, en un determinado tipo de texto, de elementos lingüísticos distorsionantes.

Además, la ruptura del registro conlleva una aproximación afectiva al lector y un reforzamiento de la receptividad del mensaje. Esto sucede cuando hay un cambio en el tenor interpersonal por aproximación a receptor, pero también cuando se produce un cambio positivo en la implicación de la autora en el mensaje.

Refuerzo del mensaje y aumento de receptividad también lo procuran la presencia de juegos verbales -"estilo" lúdico- que, en contraste con temas "serios", puede causar a veces, por su ingenio, un verdadero placer intelectual.

La transgresión del registro puede tener también una significación puramente lúdica, vacía. Esto sucede cuando se produce un cambio sorprendente en la función comunicativa del poema. Suele darse en poemas de contenido poco relevante. Son los menos.

4.2.- El humor en la poesía de Gloria Fuertes: una manera de comunicar una visión del mundo.

El sentido del poema: el desacuerdo.

El humor de la poesía de Gloria Fuertes es una forma especial de comunicar su visión del mundo. En efecto, el humor se produce por una ruptura de valores establecidos, lo cual significa fundamentalmente un desacuerdo con ellos. Este desacuerdo expresado es la información sobre su visión del mundo y sobre sí misma que añade Gloria Fuertes a cada poema con humor. Profundizaremos ahora en esa significación, ya observada en las páginas anteriores en relación con los sistemas semióticos transgredidos.

El humor representa, en su poesía no infantil, algo menos de la mitad de sus poemas; tiene, pues, una presencia importante, aunque no se trata de una constante en su poesía.

La presencia del humor en un poema no tiene relación directa con el tema, sino con el sentido del poema, con la intención, con el origen o punto de partida del poema y la expresividad pretendida.

El humor no es un recurso que elige la autora cuando su necesidad expresiva nace directamente del dolor, de la angustia o de la tristeza; en estos casos no hay humor, y la poeta muestra crudamente su desasosiego ante los propios sentimientos o ante la injusticia y la insolidaridad humanas.

Cuando la poeta elige el humor, su necesidad expresiva nace fundamentalmente de la necesidad de transmitir un desacuerdo, su insatisfacción, su indignación, su rabia, su impotencia ante determinada adversidad -personal o social- que podría evitarse o haberse evitado. El humor es pues, en estos casos, una forma de manifestar ese desacuerdo, que obviamente puede mostrarse en diversos grados de intensidad.

El desacuerdo de Gloria Fuertes no tiene que ser necesariamente respecto a una situación personal, humana o social dolorosa o injusta, sino que también se muestra respecto a tópicos, convenciones o lugares comunes ilógicos, mezquinos o hipócritas; es decir, respecto a valores sociales y culturales de distinta índole. Su poesía de denuncia de estos valores nace entonces de la reflexión, de la paz, pero siempre del desacuerdo y de la mirada solidaria y sin perjuicios.

En menos ocasiones, la necesidad expresiva surge simplemente de la actividad lúdica de la autora. El desacuerdo expresado entonces, también respecto algún valor de tipo social o cultural, afecta más directamente a la elección de temas (intrascendentes) y al propio uso código lingüístico (inadecuación del registro) en todas sus variables.

En definitiva, por todo lo observado en nuestra investigación, podemos decir que el humor nace de un desacuerdo -más o menos grave según cuál sea el tema - y que mediante el humor se hace patente. A veces el humor reforzará el sentido del poema, pero en ocasiones aportará a éste un nuevo sentido.

El humor es, pues, un recurso "requerido" por una determinada necesidad expresiva, siempre de desacuerdo y de insatisfacción con la realidad o con lo establecido, y que busca como objetivo último, no tanto la manifestación de este desacuerdo, como su percepción como tal y su aceptación, mediante la sonrisa, por parte del lector.

El significado que el humor aporta al poema es pues un significado que se superpone al denotado en el texto, fundamentalmente de desacuerdo o de contestación de los valores establecidos, como hemos podido demostrar.

Según nuestras conclusiones sobre los significados de las transgresiones de los sistemas semióticos que realiza el humor, podemos decir que el desacuerdo o la contestación se establece de diferentes formas.

A veces, la contestación de los valores establecidos significa el *ensalzamiento* de valores inexistentes socialmente o de prestigio social "nulo", tales como la bondad, la sencillez, la naturalidad o la honradez; otras veces se manifiesta como la *crítica* abierta a una sociedad injusta, sin valores humanos o nobles, o al mal uso del poder; otras veces hay *desmitificación* de "mitos" como la poesía, el oficio de poeta, determinadas "virtudes" sociales, el concepto de Dios, la religión, el santoral...; y la mayoría de las veces *relativiza* la gravedad de los problemas que sufre ella (el desamor, la soledad) o que sufre el ser humano (no saber vivir, la muerte, la vejez, las dificultades de la existencia...) En alguna ocasión, el desacuerdo con los valores establecidos -concretados en normas de adecuación del lenguaje- lleva simplemente al *sinsentido* o al absurdo; pero son mucho más frecuentes las ocasiones en que la transgresión de estos mismos valores influye positivamente en la claridad y en la *aceptabilidad* del texto.

Gloria Fuertes elige el humor para transmitir su desacuerdo con determinados valores sociales establecidos porque el humor, como se ha demostrado en este trabajo, el humor se produce precisamente en el poema por la transgresión de un sistema de valores sociales o culturales. El humor es, pues, un recurso idóneo para ejercer la crítica, la contestación, la enseñanza, la moralización, y también -cuando el humor es comicidad- para el menosprecio, para el desprecio, para la humillación; aunque éste no es el caso de Gloria Fuertes.

Pero observamos que el humor no es sólo un recurso expresivo adecuado para expresar el desacuerdo, sino que también lo es para la expresión de una personalidad rebelde, porque el humor habla de insatisfacción, de disconformidad; el humor aporta información sobre *quien lo produce*. Y precisamente la poesía de Gloria Fuertes es esencialmente *autobiográfica*.

En cuanto al humor como recurso expresivo específico para la comunicación de un desacuerdo, producido mediante la transgresión de un sistema semiótico de valores, y puesto que ese desacuerdo se transmite en el plano connotativo, podemos decir que este "desacuerdo con los valores establecidos o vigentes" configura el *sentido* último del poema o del verso.

Según el sistema de valores transgredido, hemos visto que el sentido último del texto es: *crítica, ensalzamiento, desmitificación y relativización* del contenido; pero también a veces es *banalización*, o contrariamente, *aceptabilidad* del significado del poema (por el placer intelectual obtenido o por la aproximación afectiva de la autora). En estos últimos casos, el sentido del poema es global y apunta hacia el *desacuerdo general* de Gloria respecto a los valores establecidos o tópicos inamovibles (que ella cuestiona, en estos casos, mediante la inadecuación del registro o la irrelevancia de los temas) y hacia la personalidad inconforme, rebelde, desinhibida y transgresora de la autora.

Como señala P.E. Browne, Margaret Persin y A. Debicki "han detectado que el talento de Fuertes se advierte sobre todo en los procesos textuales para configurar el sentido último de sus poemas".⁴²² Persin sugiere que en la obra de Fuertes la *semiosis*⁴²³ nos lleva a un nivel de significación superior al *mimético*; para Persin, es el reírse lo que permite a la poeta llegar a una visión más plena de las cosas, en que se borran distinciones y oposiciones, en que las contradicciones se superan.⁴²⁴

En efecto, el humor es un proceso, como hemos podido comprobar en esta investigación; un proceso (en el que intervienen diferentes transgresiones y diferentes sistemas de signos interrelacionados) que interviene directamente en la consecución del sentido último del texto. El humor no es, pues, un juego o una desviación de lo poético, sino un importante procedimiento para dotar de su sentido último al texto.

Respecto al sentido último del texto, Alberto Acereda expresa que en el caso de Gloria Fuertes "el humor cumple una función contestataria y desmitificadora ante la angustia y el dolor que produce no sólo la propia

⁴²² Margaret Persin : "Humor as semiosis" en *Recent Spanish Poetry and the Role of the Reader*, London & Toronto, Associated University Presses, Inc. , 1.987; Andrew Debicki: "Gloria Fuertes: intertextualidad e inversión de expectativas" en *Poesía del conocimiento: la generación española de 1.956-1.971*, Madrid, Júcar, 1.986; citados por P.E. Browne: *Ob.cit.* pág. 16.

⁴²³ "Semiosis" es el proceso de determinación del sentido último del texto.

⁴²⁴ M. Persin, *Ob. cit.* Tomado de P. E. Browne, *Ob. cit.* pág. 49.

existencia, sino también el entorno social, trascendiendo a menudo una dimensión universal".⁴²⁵

En su reflexión sobre el humor de Gloria Fuertes, A. Acereda señala que en cuanto que "desmitificador", el humor es "libertador de preocupaciones humanas universales",⁴²⁶ Aceptamos este carácter libertador del humor, pero entendemos que se debe no sólo a la "desmitificación" (de conceptos como Dios, la religión, la poesía, determinadas "virtudes" etc.) sino también la "relativización" de la gravedad de algunos contenidos (sentimientos o sus efectos, así como de aspectos relacionados con la vida humana, como la propia vida, la muerte, la belleza, la vejez, la ciencia etc.). Por nuestra parte, entendemos que *relativización* y *desmitificación* tienen como *sentido* último la *afirmación de la vida*: la reivindicación de una vida libre, en paz, sin prejuicios, sin miedos, sin hipocresía, sin represión, sin oscurantismo.

En cuanto a la función "contestataria" del humor de Gloria Fuertes, con la que, como ya hemos expresado, también estamos de acuerdo, entendemos que para Acereda engloba los sentidos de lo que específicamente nosotros hemos denominado *crítica* (del género humano, la sociedad hipócrita y sus valores hipócritas, la incultura, la clase política, la injusticia, la falsedad, etc.), *ensalzamiento* (de lo sencillo, lo humilde, lo elemental, la sinceridad, la desobediencia a las normas absurdas) y también *desacuerdo global* con los prejuicios y normas de una sociedad hipócrita y "descriteriada".

Este sentido de protesta y de denuncia del humor entendemos también que, en última instancia, significa para Gloria Fuertes la *reivindicación de esa vida libre, en paz y digna para todos*: para su prójimo, para ese ser humano desfavorecido cuyos problemas no son sólo los propios de la "existencia", sino también los derivados de la injusticia, de la opresión, de la insolidaridad, de la indiferencia; en definitiva, de que *otros* seres humanos "no le ayudan", o simplemente le "impiden" una existencia humana digna.

Se cumple en Gloria Fuertes la teoría de A. Shopenhauer de que el humorismo siempre conlleva siempre un pensamiento grave; y la de E. Acevedo, para quien el humorismo está dignificado por una filosofía suprasocial.

Acereda considera que la producción contestataria y desmitificadora de Gloria Fuertes debe entenderse como una respuesta cultural y subversiva a "situaciones sociales y humanas con las que la poeta disiente y ante las que busca tomar partido"⁴²⁷. Es como una forma "legal" de protesta. Y a partir de esta poesía contestataria, establece sus relaciones con otros contextos poéticos y culturales.

⁴²⁵ Alberto Acereda (2.002): "Introducción" a *Cómo atar los bigotes del tigre*, Madrid, Torremozas, pág. 14

Ob. cit. pág. 14.
⁴²⁷ *Ibíd.*, pág. 10.

Acereda confronta la poesía de Gloria Fuertes con la Declaración Universal de los Derechos Humanos, en el entendimiento de que buena parte de su poesía puede leerse como una "poética contestataria en defensa de tales derechos"; del mismo modo que de una manera complementaria P.E. Browne la relaciona con el "sermón de la montaña". Ella misma había dicho:

"y yo aprendí el Sermón de la Montaña
y se lo recitaba a mis amigos
en las tabernas de Madrid"

Acereda señala la relación existente entre la poesía de Gloria Fuertes y los discursos contestatarios de la poesía de postguerra: la voz de algunos poetas del 27, los poemas sociales y solidarios de Miguel Hernández, la poesía "humana y fraternal" de los años 40, la poesía en lucha contra la opresión y el silencio de los poetas del 50. También establece relaciones entre la poesía desmitificadora y contestataria de Gloria Fuertes y otras disciplinas artísticas de la postguerra española: el cine (por ej. "El pisito", de Marco Ferreri y "El verdugo" de Luis García Berlanga), la música (por ej. la de la "nova cançó"), y el humor gráfico (por ej. "La Codorniz", así como el chiste y la caricatura de el A. Mingote). Y dentro de un contexto socioeconómico e histórico distinto, relaciona la obra de Gloria con la de la argentina Alfonsina Storni, el peruano Cesar Vallejo y sobre todo el chileno Nicanor Parra.

Destaca también este crítico que la poesía de Gloria Fuertes, si bien es social, no es política, porque es sobre todo universal. Abundando en esta tesis, destacaremos que el humor de denuncia de Gloria Fuertes no es "tendencioso", en la terminología de Freud. No es un humor "hostil" que ocasione placer en el lector por un "ahorro" de represión política, por ahorro de "inhibición". Es un humor que critica y denuncia, pero que no se erige en "juez" de nada y que no tiene la última palabra; no es dogmático, ni agresivo. El humor de Gloria Fuertes acepta al hombre con todas las miserias con las que ha sido creado.

Su humor es un humor "técnico"; un *humorismo* que se produce por ahorro de "sentimiento", de "compasión", de "afectividad", de "rabia". En el humor de Gloria Fuertes el placer no está en la protesta, sino en *cómo* se comunica el desacuerdo o esa protesta.

La poesía atípica y con humor de Gloria Fuertes "distiende" la poesía social y comprometida de postguerra. Sin obviar la profundidad de esta poesía, el humor la priva del tono angustioso y sentimental que en algunos casos la agobia.

La información sobre la autora.

Cuando decimos que el humor es una manera de comunicar un sentido o una visión del mundo (esto es: la afirmación de una vida libre y la

reivindicación de una vida libre para todos los humanos). hemos de señalar además que esta "manera de comunicar" no sólo aporta al lector información sobre el *sentido* del poema; sino que también aporta *información* sobre la *propia autora* y sobre su *voluntad de actuación sobre el lector*.

En cuanto a la propia Gloria Fuertes, como autora, las características de su humor hablan, como ya dijimos, de ella, porque el humor ejerce una *función liberadora* : su humor es expresión de su personalidad insatisfecha, disconforme, rebelde y solidaria. Veamos cómo se produce esta función liberadora.

Expresión de su insatisfacción. El humor como válvula de escape. No sólo el hecho de vivir su homosexualidad en la clandestinidad, o el hecho de pertenecer a una minoría reprimida, sino también la vivencia intensa de otras adversidades personales (la soledad buscada u obligada, los fracasos amorosos) o incluso globales (el fracaso de la convivencia humana) pueden explicar en Gloria la presencia de un humor entendido como mecanismo de defensa ante situaciones difíciles o adversas (A. Bain), o ante sentimientos fracasados (G. Díaz Plaja).

Expresión de su rebeldía. Autoafirmación de la propia personalidad. Cumpliendo la tesis de A. Breton, mediante el humor Gloria hace triunfar su "yo"; reivindica el derecho a "existir" de los diferentes, entre los que se cuenta, su derecho a ser "rara", única. Gloria se ríe de sus defectos y relativiza sus problemas. Tiene el placer de reafirmarse a pesar de las adversidades, sin sentimiento de culpa. Tiene también -en un "ahorro de inhibición" freudiano- el placer de escribir "a su manera" (sin influencias, sin corrección, sin servidumbres), permitiéndose el juego, los tacos, la sinceridad y la sorpresa; también, a veces, la invención de la realidad, creando situaciones y personajes inverosímiles. Y se permite hacernos sonreír, ser el "único poeta español con humor", según sus propias palabras.

Expresión de su bondad y de su solidaridad. En Gloria se cumple también la tesis de M. Grotjahn de que el sentido del humor es un síntoma de madurez y de amor. También la de J. Garanto, que considera necesaria la bondad y el amor para que haya auténtico humorismo. En el humorismo hay comprensión, dice E. Acevedo, no humillación. Gloria Fuertes no ridiculiza porque no quiere inspirar desprecio hacia nadie; su humor no es satírico, como el de Quevedo, porque no busca la degradación ni el castigo. No va dirigido a la inteligencia del lector, sino al corazón.

Expresión de autocontrol. El humorismo es humilde frente a la comicidad, que es agresiva. Refleja un estado anímico de equilibrio, de serenidad y de autocontrol. Es un acto de control personal sobre el mensaje.

He aquí varias frases pronunciadas por Gloria Fuertes en las que se expresa su control sobre el texto, su humor buscado pensando en el lector.⁴²⁸

"Hay poemas serios de argumento, que se te está poniendo la "pajarilla" aquí, y yo hago un gesto. El último verso no te lo esperas. Te mando a un mundo surrealista. Te hago sonreír."

"Primero me quito la tensión a mí misma: esto va mal, esto va muy oscuro...se va a poner triste el lector. Y salgo por los cerros de Úbeda"

"(El humor) es una filosofía dormida. Estás muy alto y dices: Bueno, bajemos. Que yo no quiero estar en las nubes; quiero estar en el suelo, en la Tierra".

En estas frases vemos que Gloria Fuertes, según sus palabras, recurre al humor para quitar tensión al poema y también para rebajar o "cortar" con la gravedad o la trascendencia de lo que está diciendo.

En efecto, mediante *la neutralización de los valores* que realiza en el humor, la poeta controla su afectividad, su emoción. El humor actúa como un "freno", como un "límite" con el que la poeta evita el dramatismo, el exceso de pasión, la crítica cruel. Hay "ahorro" de rabia. El humor es un rasgo interesante en la poesía de tipo social de la autora: porque le priva del sentimentalismo y del llanto.

Así, paralelamente al sentido que el humor aporta al poema (de crítica, ensalzamiento, desmitificación y relativización de verdades, conceptos, hechos o situaciones establecidas o desacuerdo general), Gloria Fuertes establece, además, el siguiente control *expresivo* sobre el significado, de manera que la crítica no es tan dura, el ensalzamiento no tan evidente, la desmitificación no tan dogmática, etc.:

a) *Aligeramiento de la dureza de la denuncia.* Se produce cuando critica y denuncia a políticos y gobernantes, las falsas amistades, la sociedad hipócrita, la falta de valores, la incultura, los personajes sin escrúpulos etc. Aquí donde ella podría ser humillante, no quiere humillar. Es comprensiva y consciente de las limitaciones humanas.

b) *Aligeramiento de la carga ideológica de los poemas.* Se produce en los poemas en que el humor critica o desmitifica valores (cuando propone la desobediencia, el antimilitarismo, la no sumisión) no lo hace de una manera dogmática.

c) *Aligeramiento de la trascendencia o de la "verdad" de sus mensajes.* Se produce cuando su pacifismo, su fe en Dios, su amor universal, su solidaridad; o bien lo sencillo, lo puro, lo elemental, lo humilde etc. son valores ensalzados, pero sin exhibir su "bondad", con naturalidad, actuando con pudor.

⁴²⁸ Frases grabadas en conversación con la autora de esta tesis, en el domicilio de Gloria Fuertes, en julio de 1.997.

Expresión de su preocupación por el lector.

Gloria Fuertes estaba obsesionada por el *lector*, por la *comunicación*:

"Desde adolescente, casi niña, descubrí que mis poemas tenían un destinatario: 'la Humanidad', por eso a algunos poemas los titulé 'poemas-cartas'./.../
Mi lenguaje era y es directo-comunicativo, mi 'yoísmo' no es egoísta, porque es un 'yoísmo' expansivo. Sólo quiero darme a entender /.../: ⁴²⁹

Su poesía también ha sido oral: la ha llevado a las salas de conferencias, a los suburbios, a los bares, a la televisión. Ha ido al encuentro de sus receptores para que su poesía fuera escuchada.

El humor es un recurso expresivo especialmente interesante si se pretende llegar al lector, precisamente porque su objetivo más obvio es la sonrisa de éste, su complicidad en la aceptación de un mensaje transgresor. Y también, porque el humor es un proceso que requiere su colaboración activa: el replanteamiento de nuevas expectativas, la aceptación de una nueva línea de lectura, la implicación emotiva.

Pero en cada poema, con el humor la poeta puede pretender un objetivo específico y conseguir efectos diferentes:

a) *Favorecimiento de la receptividad y aceptabilidad del mensaje.* Hemos podido comprobar que algunos tipos de transgresión de la adecuación del registro dotan al mensaje de un grado superior de *aceptabilidad* y de *credibilidad*. Así, ambas propiedades se ven favorecidas y aumentadas cuando al final de un poema la autora se *implica afectivamente* en una idea, a la que dota de "sinceridad"; o se *aproxima* súbitamente al lector mediante, preguntas, consejos o ruegos; o también cuando la inadecuación de una parodia o de un juego verbal fónico o semántico, respecto la gravedad de un tema, etc. destacan el mensaje y provocan en el lector *placer intelectual*.

b) *El placer humorístico.* Es, obviamente, el efecto del humor, y lo obtiene el lector en cualquier poema que tenga "algo de sal"; en el que el *placer humorístico* se añade al *placer poético*. Pero a veces, el *placer humorístico* buscado por la autora no es un medio para la aceptabilidad de un mensaje; sino que el placer, la *diversión* o el *entretenimiento* son aparentemente objetivos en sí mismos. Sucede en poemas de tema trivial o banalizado por una indefinición en su sentido; poemas a veces de *humor lúdico* en los que el mensaje transgresor a aceptar es sobre todo el "yo" rebelde y disconforme de la autora.

c) *La acción mística.* La preocupación comunicativa de Gloria Fuertes está directamente relacionada con su compromiso social y con su compromiso cristiano. Son varias las ocasiones en las que la poeta se refiere a esta

⁴²⁹ "Prólogo" a *Obras Incompletas*, pág. 30.

vertiente de su poesía, de la que considera el humor como su expresión genuina:

"Humorista es caerse
y no mostrar el daño,
hacer una pirueta de poeta,
tener frío
quitarse la chaqueta
y dársela al helado.
Ser humorista es como ser cristiano"
(*Mujer de verso en pecho*, pág. 74)

Ella quiere ser útil. Si su poesía debe conmover, su humor debe alegrar, provocar, convencer. Pero sobre todo, ella quisiera, con su poesía, mejorar a su prójimo; por eso quiere ser como una "aspirina inmensa", de manera que:

"Que quien me cate, se cure".
(*Cómo atar los bigotes del tigre*, O.I. pág. 270)

Su relación con la "mística" la propone la propia Gloria Fuertes:

"En lo oscuro me alumbre la vid
que lo místico mío es reír"
(*POEMA, Antología y poemas de suburbio*, O. I. , pág. 55)

O. Santiago de Chitarrini⁴³⁰ reflexiona sobre el "misticismo" de Gloria Fuertes: Mediante el humor, Gloria consigue que Dios se haga presente, rompiendo las distancias entre lo trascendente y lo intrascendente. A diferencia de los místicos religiosos que ascienden en busca de la Divinidad, ella busca al prójimo con el humorismo, desarrolla una mística horizontal: a través del prójimo llega a Dios.

Santiago considera también que mediante el humor la poeta pretende cambiar el ánimo del lector, para que después vengan otros cambios sociales.

Señala, en el poema "Nací para poeta o para muerto" (*Ni tiro, ni veneno, ni navaja*, O.I. pág.160) su vocación de servicio, de lucha permanente para ser poeta, soldado, payaso. Gloria hace de la poesía un verdadero apostolado. Incluso se compara con Cristo en "Yo en un monte de olivos". Ella, se siente aturdida por la responsabilidad, e incomprendida: "Sale caro ser poeta", porque ella no es Dios sino una poeta de turno, dispuesta a servir, a aliviar.

En efecto Gloria dice que pretende:

⁴³⁰ O.B. Santiago de Chitarrini, *Ob. cit.* pág. 152-153

"gritar a los sordos, hacer hablar a los mudos, alegrar a los tristes, poner mi verso en el hombro de los enamorados, hacer pensar a los demasiado frívolos, describir la belleza a los ciegos de espíritu, amonestar a los injustos, divertir a los niños; esto es lo que quiero y a veces consigo."⁴³¹

Aunque Dios está menos presente como "tema" en su poesía de lo que se "siente"; en el fondo de su poesía hay, como dijo Miró, un humanismo cristiano. Por nuestra parte, creemos también poder afirmar que Dios está en la base de su humor, o al menos en buena parte de su humor, en el humor no lúdico.

Este Dios humilde que reconoce que el género humano no le salió bien, que sabe que el hombre ya no le necesita, mientras que él sí necesita al hombre; que dice que el Cielo está viejo, que tiene goteras y necesita un fontanero; este Dios que habla con ella y que pide que le ayude, es:

"Este trozo de Dios con que sostengo mi tristeza"⁴³²

"Dios me acompaña mucho. Con una presencia sobrenatural como es la suya, me hace estar alegre"⁴³³. La fe de Gloria Fuertes en Dios le lleva a aceptar el mundo tal como es, aunque sea un "valle de lágrimas". Denuncia, exige, se rebela, se queja de la injusticia, de su dolor, pero su fe impide que su humor sea agresivo, que humille, que castigue. El respeto al lector, el respeto a la criatura humana, el respeto a la creación de Dios son su freno, el límite de la agresividad de su humor. No le queda más remedio que aceptar un mundo mal hecho:

"Ya no crees tanto en mí, hijo
por culpa de mis fallos...
ya no crees en mí, hombre,
-por culpa de tus hermanos-
que me salieron mal
-a veces pasa-
/.../
¡Qué voy a hacer yo
-por muy Dios que sea-
Hombre,
si no me amas?"

(*Cómo atar los bigotes del tigre*, O. I. pág. 253)

⁴³¹ "Prólogo" a *Obras Incompletas*, pág. 30.

⁴³² DIARIO CALVARIO, *Sola en la sala*, O.I., pág. 307

⁴³³ En entrevista de Vicente Molina Foix: "La edad de oro. Gloria Fuertes: poetisa", *El País*, 13-8-1.995, PÁG. 12-13.

El sentido del humorismo de Gloria Fuertes en relación con el del humorismo de otra poesía española.

Este misticismo personal de Gloria Fuertes y su fe en el amor contrastan con el nihilismo, el pesimismo y el desengaño que destila el humor agrio de la poesía satírica de Quevedo. Sin embargo, Gloria comparte con el gran poeta del barroco los móviles de "dolere et delectare", así como el poderío lingüístico y el ingenio, concretado en el cultivo de las agudezas y sutilezas del lenguaje.

Según Collard, esa agudeza para idear metáforas, juegos de palabras y sutilezas de pensamientos en general se consideraba privilegio de la nación española".⁴³⁴

Otra relación con lo "español" puede también atribuírsele a Gloria Fuertes, en cuanto a su humor; puesto que la "forma" de su poesía guarda alguna relación con lo que Beinhauer considera como característico del humor español coloquial: la rebeldía respecto a las formas lexicalizadas, que lleva a la ruptura de frases hechas y refranes; las hipérbolas, las exageraciones, el juego fónico, las mezclas de estilo; todo ello dentro de la transgresión de la adecuación del registro, según nuestro estudio. También podríamos decir, que parte del lenguaje humorístico de Gloria Fuertes cumple la tesis de Ullman según la cual el aplebeyamiento lingüístico es básico para lograr un lenguaje cómico. Podemos añadir que de intención comunicativa.

Gloría Fuertes se inserta pues en la tradición de humor español. Su relación con una de las últimas manifestaciones poéticas de éste, la poesía de vanguardia, es sin embargo, aunque patente, menor. El humorismo "vanguardista" es un humorismo no pretendido: parte de esa poesía resulta cómica porque es provocadora: por lo lúdico de la forma, lo intrascendente de la temática (circo, deportes, lo antiestético, lo cotidiano, lo prosaico, lo vulgar, lo escatológico), por la abolición de la diferencia entre palabras nobles e innobles, por la deshumanización. Sus rasgos de comicidad son consustanciales y son sólo prueba y manifestación de ingenio.

La poesía pura de vanguardia era incongruente y contradictoria. Era antipoesía y provocaba risa. Era parodia, ironía. La jugueterización del lenguaje que proponía estaba lejos de al función comunicativa. Había recusación de normas como forma de hostilidad hacia el público: para burlarse de él.

No obstante, si existe una relación entre la poesía de Gloria Fuertes y la de las vanguardias es con esta "poesía" de la primera etapa de las vanguardias, no con la de los años treinta, grotesca, sarcástica, satírica y de función correctiva y moralizadora, según Casamitjana.

⁴³⁴A. Collard (1.971): *Nueva poesía. Conceptismo y culteranismo en la crítica española*. Madrid, Castalia., pág. 85.

Su entronque con la vanguardia viene a través del surrealismo, y en el humor por el postismo (también de raíz surreal), por lo que todas estas manifestaciones poéticas tienen en común su carácter lúdico, la importancia expresiva de la sonoridad, la introducción de lo cotidiano y coloquial y de las palabras "innobles", de lo conversacional.

En efecto, una parte del humor de la poesía de Gloria Fuertes sí puede relacionarse fácilmente con el *postismo*.

Ella dice del postismo: "Yo me di cuenta de que ese movimiento duraría poco: sus versos, muy brillantes, buscaban efectos de sonido, y con un poema hay que pellizcar, hay que emocionar."⁴³⁵ Sin embargo una parte de su poesía, aquella de tema de poca relevancia, tampoco "pellizca"; en ella priman también los "efectos de sonido". Estos poemas puramente lúdicos quizá podrían tener una relación "genealógica" con el postismo, utilizando la expresión de Browne.

Porque en efecto, el postismo tiene que ver con el humor, con el disparate, con la imaginación automática, con el absurdo. Gloria Fuertes es postista cuando el tema no importa y es sólo una excusa para el juego verbal, para la sorpresa, para la provocación festiva; cuando no suaviza el poema que no es bello, y mezcla lo "feo" con el lirismo, cuando mezcla la ternura o lo pequeño con lo grave, cuando juega con la contradicción, cuando le importa la reivindicación de la ingenuidad y la negación de lo arquetípico de la tradición cultural.

Hay que señalar también que, según Pont, el discurso postista no fue ajeno a la recuperación de un esquema expresivo del espíritu barroco español literario (especialmente en los juegos conceptuales y fónicos): el postismo buceó en las zonas más ocultas y contradictorias del espíritu barroco, en franca oposición con el gracilismo imperante.

Más lejos del humor de Gloria Fuertes quedan las *greguerías* de Ramón Gómez de la Serna; si bien el primer libro de la poeta publicado a título póstumo se llama *Glorierías*. Estas *glorierías*, sin embargo no tiene nada que ver -excepto en su brevedad- con las *metáforas + humor* de RAMÓN. En lugar de la transformación lírica de la realidad que éste realiza en su "huida" de la misma, las *glorierías* no se escapan del compromiso humano y social de la demás obra poética de Gloria, si bien ella las veía más como *frases* que como poemas, porque son poemas muy breves, algunos semejantes a aforismos.⁴³⁶ Frente a una manera de *mirar* el mundo que son las *greguerías*, las *glorierías* son una manra de *comunicar una visión del mundo*.

⁴³⁵ En conversación con Vicente Molina Foix, *Art. cit.* pág. 13

⁴³⁶ En conversación con la autora de esta investigación, en su domicilio de Madrid (julio de 1.997) Gloria dijo de *Glorierías*, libro entonces en proceso de edición: "Es un libro entero de frases. No es un libro de poemas". La poeta se refirió también entonces a otros cinco cuadernos escritos, llenos de poemas y pensamientos, que a su muerte "todos inéditos, ahí se quedarán".

Gloria Fuertes se integra claramente en la tradición española del humor. Precisamente, en una carta datada en 1.954 en Buenos Aires y que se presenta como preámbulo de la edición de la *Glorierías*, Gómez de la Serna aconseja a Gloria: "Busque más los misterios del estilo - lea hasta la locura a Sta. Teresa y Quevedo- y haga radiografía tras radiografía de nuestro Madrid /.../ No deje llevarse más que por sí misma."⁴³⁷

En efecto, Gloria recoge el *humorismo coloquial* madrileño (es más madrileño que español el humor coloquial que estudia Beinhauer), también recoge la tradición "pretendidamente española" de la *sutileza verbal*, y también el *ludismo* y la *provocación* vanguardista y postista, si bien su provocación no es para reírse del público sino para que se rían *con* ella; no de ella sino *con ella y de lo que ella dice*:

"tan sólo de las cosas
no reiros de nadie
tan sólo de la gracia"

A nuestro entender, lo especial del *humor poético* de Gloria Fuertes está en la extraordinaria capacidad de la poeta para aunar su *lirismo* con su *rabia* y su *insatisfacción* y realizar mediante el humor su *rebelión conmovedora y convincente* contra el prejuicio, las convenciones y las situaciones sociales injustas que impiden o limitan la libertad del espíritu, la vida digna y la felicidad humanas.

Humorismo es el mensaje.

El mensaje de Gloria Fuertes necesita el humor: Dice acertadamente la poeta que los ingredientes de su poesía son "mucho pena, mucha rabia y algo de sal". La pena y la rabia son contenidos; la "sal", el aderezo, pero no un adorno, sino también sustancia. La sal, el humor, la manera como Gloria nos presenta algunos de sus poemas los hace más digeribles, pero también les da el punto de su sabor final. Sobre todo hace más sabrosos y digeribles aquellos poemas que por contener "mucho rabia" podrían ser más "indigestos" para el lector.

La expresión del "yo" de Gloria Fuertes también necesita el humor. Amante de la vida y de la humanidad, por esencia y por cristiana convencida, Gloria Fuertes necesita amar y también ser amada. Su poesía exhibe la desnudez de su alma y de sus afectos:

"No necesito ser poeta"

⁴³⁷ "Carta de Ramón Gómez de la Serna a Gloria Fuertes (fecha en Buenos Aires el 8 de octubre de 1.954)", en : Gloria Fuertes, *Glorierías*, Madrid, Torremozas, pág. 10-11.

Necesito que se me note"

Pero ella necesita además la aceptación que otorga el humor, la respuesta de la sonrisa.

Podemos decir pues finalmente, parafraseando a M. McLuhan, que en Gloria Fuertes su *humorismo es el mensaje*. Su humorismo como recurso expresivo cumple con la esencia de su poesía. El humor no sólo es transgresor de valores y liberador de tensiones, sino que tiene también en su esencia *llegar al lector* para convencerle, provocarle, entretenerle, divertirlo; en definitiva hacerle cómplice. Y el humorismo expresa, además, no sólo las *cualidades de la poeta "humorista"* (de obertura, aceptación, respeto al lector) sino también aquello que el humorismo supone al "humorista": rebeldía, insatisfacción, bondad, voluntad de triunfo ante la adversidad.

Todo lo que implica el humor está en la "poética" de Gloria Fuertes: expresión del "yo", transgresión y crítica de valores sociales, conseguir llegar al lector. Pero no hay humor en todos los poemas de Gloria Fuertes. El humor sólo se genera en los poemas que nacen de la denuncia, de la crítica, la impotencia; o también de la mirada serena, de la paz interior y de la alegría. En más de la mitad de los poemas de Gloria Fuertes, los que nacen de la angustia, la tristeza profunda, del dolor (propio o del prójimo) no hay humor.

.....

CONCLUSIONES

SOBRE HUMOR Y POESÍA

1) El humorismo es, fundamentalmente, una manera de "comunicar" una visión del mundo. Es, por lo tanto, un hecho discursivo que se produce en el "texto" como unidad de comunicación y como tal puede ser analizado lingüísticamente.

2) El humorismo se debe al incumplimiento o alteración de determinadas reglas del discurso y del texto, lo cual conlleva la transgresión de valores aceptados socioculturalmente.

3) Las reglas que se incumplen son: a) la de coherencia del contenido (en nuestra investigación: por incumplimiento de la propiedad textual de recurrencia sémica, la regla de no contradicción, y la regla de relación con la realidad), y b) la regla de adecuación del registro (en relación con el tema, el modo y el tenor). Los procedimientos de transgresión se definirán lingüísticamente en función de cómo en el texto se incumplen estas reglas.

4) La alteración de estas normas produce en el texto: a) una *confrontación segmentos significativos heterogéneos* y una *congruencia diferente a la esperada* y b) la *inadecuación* de la *sustancia del contenido* de esos segmentos significativos, por no ajustarse a las creencias, opiniones y saberes del lector sobre el mundo.

6) La sustancia del contenido "inadecuada" pertenece a las *connotaciones*, no a los signos denotativos.

7) El proceso de producción del humorismo es el siguiente:

a) En un texto se produce una *inadecuación del registro* o una *coherencia* diferente de la esperada; lo cual sucede porque, mediante determinado "procedimiento de transgresión", se presentan en el texto segmentos significativos *heterogéneos* relacionados entre sí, bien en una *función lingüística* "homogeneizadora", bien en contexto *situacional* "homogeneizador", de manera que:

b) La "homogeneización" de los elementos heterogéneos actualiza sus *connotaciones* "incompatibles": pertenecientes a *un mismo sistema semiótico* (de valores), pero de rango o nivel manifiestamente desigual (un "valor" y un "antivalor"), y no relacionadas normalmente en las circunstancias textuales descritas.

c) La "homogeneización" produce un proceso "identificador" o "igualador" de esas connotaciones y las *neutraliza*: se construye, a nivel del contenido de cada signo connotativo, una imagen o superposición de los rasgos semánticos incompatibles, y se crea en cada caso un nuevo valor, que es de alguna manera la

neutralización de los incompatibles (la connotación de menor rango queda prestigiada, y la de mayor rango, devaluada).

- d) La nueva distribución de valores ha modificado el sistema semiótico connotativo correspondiente.
 - e) Los sistemas semióticos connotativos que se transgreden en el humor son siempre de *valores* sociales y culturales (basados en convicciones, opiniones y saberes sobre el mundo); son fundamentalmente: axiológicos, de verosimilitud, morales y de registro.
 - f) Los efectos de la transgresión del sistema de valores son 1) en el plano significativo: la explicitación de una nueva connotación; entre ellas: relativización, desmitificación, ensalzamiento, crítica; y 2) en el lector: aceptación y humor.
- 8) El lector ha de aceptar e incluso sentirse cómplice de dichas transgresiones. La sonrisa significa que hay *aceptación del mensaje transgresor*.
- 9) El humor es fundamentalmente *transgresión*. El objetivo del humor es la transgresión de un sistema semiótico connotativo de valores, emitir un mensaje transgresor y conseguir del lector la aceptación de ese mensaje.
- 10) La presencia en un poema de la transgresión de algún sistema de valores connotativo comporta placer humorístico, frente a la sola existencia de placer poético: el placer humorístico coexiste con el placer poético.

SOBRE EL HUMOR EN LA POESÍA DE GLORIA FUERTES

Análisis formal del humor.

Existen en la poesía de Gloria Fuertes dos tipos fundamentales de transgresión lingüística con producción de humor: transgresión de la coherencia del contenido y transgresión de la adecuación del registro. Los procedimientos lingüísticos mediante los cuales se realizan dichas transgresiones deberían contabilizarse como *recursos poéticos* dentro de una descripción del lenguaje poético de esta autora.

Procedimientos de transgresión de la coherencia del contenido.

a) *Ruptura de la recurrencia sémica*. Se realiza de diferentes formas:

- *Estructuras en las que se relacionan signos de un mismo rango sintáctico y que normalmente necesitan recurrencia sémica* (por tener predicado común, sujeto común etc.); *pero utilizando signos heterogéneos*, esto es rompiendo la recurrencia sémica. Son estructuras de: *coordinación, yuxtaposición, paralelismos y comparaciones motivadas*.

- *Una palabra denota dos elementos heterogéneos (dilogía: con doble significación a veces simultánea, a veces consecutiva).*
- *Dos palabras con el mismo significante denotan elementos heterogéneos (antanaclasis).*

b) *Ruptura de la regla de no contradicción:*

- *A veces se establecen determinadas relaciones entre signos contradictorios en sus términos.*
- *La mayoría de las veces, las contradicciones son sólo aparentes, pero que también se observan en la realidad: se trata de paradojas o ironías "de la vida".*
- *A veces las contradicciones son simples incongruencias.*

c) *Ruptura de la regla de relación con la realidad . Se realiza mediante dos procedimientos:*

- *la narración de hechos inverosímiles,*
- *la trivialización de la realidad observada.*

Procedimientos de transgresión de la adecuación del registro.

Gloria Fuertes realiza la transgresión de la adecuación del registro cuando en el poema contrasta el registro adecuado con *registro* con otro no "esperado" con el que se "mezcla", poniendo de manifiesto el menor "estatus" de uno de ellos. La *mezcla de estilos* con resultado de humor se produce en diferentes contextos situacionales .

Estos contextos situacionales están relacionados con los factores del registro: a) campo, b) tenor y c) modo:

a) *En relación con el campo o tema.*

- *Inadecuación del lenguaje denotativo.* Se produce por el contraste entre un tema de registro *neutro* y expresiones o palabras de registro *vulgar* o *coloquial* (*vulgarismos, coloquialismos*). Consideramos también palabras de registro coloquial: determinados *diminutivos* de carácter valorativo o afectivo, *augmentativos* inéditos, la *onomástica* "estrafalaria" y los *neologismos* "extraños" (por adición de *suffixos* o *perfixos*, por *cambio de formantes constituyentes* y por *composición*).

- *Inadecuación del lenguaje metafórico.* Se produce concretamente entre el término no metasémico y el término metasémico (que es el inadecuado, porque pertenece a un campo léxico que el lector considera de prestigio inferior) de desviaciones semánticas con imagen "*in absentia*", con imágenes "*in praesentia*" y, con mayor frecuencia, en figuras de la serie metafórica como *alegorías* y *símbolos*.

- *Inadecuación de un término del texto* -que expresa el tema- respecto a otro evocado -en relación intertextual- en una desviación de "cliché". Se produce cuando uno de ellos pertenece a un campo temático de prestigio inferior al del otro.

- *Inadecuación de anomalías de la expresión con respecto a la temática del texto.* Se produce cuando las repeticiones fónicas resultan, por su carácter lúdico, "excesivas", en un texto de tema de registro neutro o grave. Estas reiteraciones son especialmente: *paronomasias* y *rimas*; aunque también intervienen en el humor diversos tipos de *repeticiones de palabras y de estructuras*.

- *Inadecuación de "anomalías" del contenido con respecto a la temática del texto.* Es un importante procedimiento de humor en la poesía de Gloria Fuertes. Tiene lugar en poemas de tema de registro "serio" en los que se realizan *juegos conceptuales* relacionando palabras con *isotopías del contenido y contrastes semánticos*.

b) *En relación con el tenor.*

Cuando el factor situacional implicado en la transgresión del registro es el *tenor* - es decir, tiene que ver con la relación entre alguno de los componentes del acto comunicativo- el humor se genera normalmente en el *último o los últimos versos del poema*, donde se producen estos cambios relacionales. Se observa los siguiente:

- *Cambio en la involucración de la narradora en lo enunciado.* Es en los últimos versos del poema en los que, con efecto sorpresa, la narradora Gloria *varía su grado de involucración en lo enunciado* e interviene directamente con *comentarios personales* (entre *paréntesis*, con *exclamaciones* o mediante *verbos "modalizadores"*), expresando opiniones, dudas, alegría, alivio, disgusto, sorpresa, disculpa, queja, agradecimiento o deseo, que contrastan con el "objetivo" texto narrativo previo y producen humor.

- *Cambio en la relación de proximidad - lejanía o de jerarquía-solidaridad, de la narradora con el destinatario.* Aunque menos importante como factor humorístico, también en los últimos versos es cuando a veces Gloria *cambia su relación de proximidad - lejanía* (mediante el *cambio de tercera a segunda persona, apelaciones, interrogaciones*) o *de jerarquía-solidaridad* (*interrogaciones, dialogismos*) con el destinatario del poema, con efecto de humor.

- *Cambio en la intención comunicativa predominante.* Se realiza por cambio, al final del poema, de la función *apelativa* a la *expresiva* y de la *referencia* a la *apelación* (mediante *exclamaciones, interrogaciones, etc.*). También se produce en los últimos versos del texto.

c) *En relación con el modo.*

En cuanto a la transgresión del *modo*, se produce en la poesía de Gloria Fuertes mediante dos procedimientos muy frecuentes:

- A veces por *falta de adecuación entre el tipo de texto y/o el lenguaje utilizado* (cartas, telegramas, avisos) y *el objetivo perseguido* (reflexión sobre sí misma, sobre la humanidad etc.)

- Pero aún es más frecuente el procedimiento de *romper la estructura o el lenguaje específico de un determinado tipo de texto*. Son muchas las estructuras "no poéticas" que utiliza Gloria (autobiografías, letanías, cartas, noticias periodísticas, oraciones, notas, panfletos, avisos) para transgredirlas; y recurre reiteradamente a la fórmula de introducir, en un texto de determinado registro, palabras o expresiones pertenecientes a un tipo distinto de texto, de rango superior o inferior, según el caso, con efecto de humor.

Análisis de la significación del humor.

El significado de la poesía con humor de Gloria Fuertes debemos considerarlo tanto desde el plano denotativo como desde el connotativo; puesto que la neutralización de las connotaciones contradictorias actualizadas por los procedimientos de transgresión, además de provocar la sonrisa del lector, añade información a la obtenida denotativamente.

Lo denotado. Los temas.

No hay tema de la poesía de Gloria Fuertes que no sea tratado con humor en algún poema: tanto lo social como lo personal, los sentimientos como las reivindicaciones, lo trascendente como lo cotidiano, lo frívolo como lo grave es susceptible de ser comunicado con humor.

Pero este recurso expresivo, aunque es importante en el conjunto de la obra de Gloria Fuertes, no está generalizado a toda su poesía: son menos los poemas con "algo de sal" (menos de la mitad del total) que los que no tienen este ingrediente. Se observa, por otra parte, que ha ido aumentando su proporción desde los primeros libros editados.

La proporción mayor de humorismo la encontramos en los poemas de temática de importancia secundaria (personajes fantásticos, animales, entorno, paisaje, cosas) o de menor implicación personal: más de la mitad de estos poemas son humorísticos.

En cuanto a los temas más importantes cuantitativamente en su obra, que son los de expresión de sentimientos (dolor, angustia, soledad, tristeza, amor y sus efectos, desamor, etc.) y los de significación personal autobiográfica (momentos de su biografía, actitud ante la vida y el mundo, su carácter, su persona, etc. y los de su oficio de poeta), son los que también tienen mayor proporción de poemas con humor; junto con la

temática -menos importante cuantitativamente- relacionada con Dios y la muerte: la mitad de poemas de estas temáticas tiene humor.

Sin embargo, el humor lo tienen sólo la tercera parte de los poemas referidos a los "demás" (diferentes tipos de personajes) y de crítica social; en los que Gloria expresa su negativa visión de lo humano y denuncia el egoísmo y la insolidaridad causantes de la infelicidad humana y de tantas guerras. Parece que cuanto más le preocupa a Gloria Fuertes un tema, o más grave le parece, menos lo aborda con humor; aunque la proporción final de poemas con humor es siempre importante.

Lo connotado por el humor. Sistemas semióticos de valores transgredidos por el humor de Gloria Fuertes: significados de las transgresiones.

Sobre la significación explícita del poema, el humor añade su propia significación, o mejor, su sentido. El humor actúa de manera diferente en la significación del poema según cual sea el sistema semiótico connotativo de valores cuyas normas han sido transgredidas.

Las *significaciones* más importantes añadidas al poema mediante los procedimientos de generación de humor son las siguientes: *crítica, ensalzamiento, desmitificación, relativización* de contenidos; y además *banalización* o privación de seriedad al contenido de poema.

Sin embargo, algunas transgresiones (especialmente de la adecuación del registro) no afectan tanto al contenido como a la acción sobre el receptor: proporcionándole *placer intelectual*, diversión (sobre todo al público infantil) o propiciando en él un *aumento del grado de aceptación* del mensaje.

Veremos a continuación con detalle en qué casos se produce la incorporación de todos estos efectos y connotaciones, según los sistemas de valores modificados, que son los siguientes: *axiológicos, morales*, de *verosimilitud* y de *adecuación del registro* en sus diferentes variantes.

a) *Transgresión de valores axiológicos.*

"Valores axiológicos" son los que, desde diferentes perspectivas, ordenan "virtualmente" en forma jerárquica determinadas cualidades que otorgamos a las cosas (grandeza/ insignificancia, pernicioso/ beneficioso, belleza/ no belleza, profundidad/ superficialidad, malignidad/ pureza etc.): a veces, en función de su propia entidad, otras, en función de su ubicación en el mundo, su uso o su "historia".

La transgresión de este sistema de valores axiológicos crea los *significados connotados* de: *crítica, ensalzamiento, desmitificación y relativización de contenidos*:

-*Crítica*: Gloria transgrede diversos valores axiológicos para criticar al hombre, la clase política, la policía, las falsas amistades, una sociedad hipócrita y sin valores, la incultura imperante.

-*Ensalzamiento*: Gloria transgrede valores axiológicos para ensalzar. Ensalza lo humilde, lo sencillo, lo puro, lo elemental, la sinceridad; también ensalza la misma transgresión, la desobediencia.

-*Desmitificación*: Gloria distorsiona también los valores axiológicos para desmitificar, para poner "las cosas en su sitio": Dios, los poetas, los santos, el demonio. No hay tipología humana que no exponga Gloria a su bisturí: los millonarios, los aristócratas, los mendigos, los santeros, las prostitutas. Algunas "virtudes" socialmente aceptadas también son desmitificadas: la obediencia "debida", la sumisión, el heroísmo.

-*Relativización*: En relación con los sentimientos o aspectos relacionados con la vida humana, Gloria relativiza su importancia o la gravedad de sus consecuencias: las de la vejez, la muerte, el amor, la vida, la paz, la ciencia, la belleza. Tampoco la sencillez es incuestionable, porque muchas veces puede ir impregnada de vulgaridad, de dejadez, de mal gusto. En relación consigo misma, Gloria relativiza sus valores, y todo lo que le sucede, mediante el humor. También relativiza la intensidad de sus sentimientos, la importancia de sus cualidades y su propia humildad.

b) *Transgresión de valores morales.*

Es un tipo de transgresión muy poco representativa, por poco frecuente (valores como aceptable/ reprobable), pero de gran efecto humorístico. Valor connotado:

-*Crítica*: Gloria transgrede diversos valores morales para criticar a la clase política y al poder carente de escrúpulos.

c) *Transgresión de valores de verosimilitud.*

Se neutralizan valores opuestos como verdadero/ falso. Efecto producido:

-*Juego, diversión, placer*: Sucede cuando los juegos conceptuales no aportan nueva significación que no sea la sorpresa de la broma.

d) *Transgresión del registro.*

La transgresión de los diferentes valores del registro (vulgar /neuro, coloquial/ neutro, informal/ formal, objetivo/ modalizado, grave/ lúdico, distante/ próximo, expresivo/ apelativo etc.) produce significados y efectos diversos: *relativización* de la gravedad del contenido del mensaje, *aproximación afectiva al lector e intensificación del mensaje*, *reforzamiento de la receptividad del mensaje*, *placer intelectual* y, a veces, simplemente *juego*. Vamos la casuística:

d₁) *Transgresión del registro neutro o alto del tema por presencia en el texto de un segmento significativo de registro vulgar, cotidiano o intrascendente*. Significación que connota:

-*Relativización*: de críticas, de virtudes, de la gravedad o intensidad de sentimientos de la narradora y de los problemas de todos. Este es el tipo de sentido que aporta al texto la inadecuación del registro de un signo metasémico respecto al tema del texto, de un signo no metasémico respecto al tema del texto, así como la inadecuación entre el registro de un signo denotado y el del signo evocado en una desviación de cliché.

d₂) *Transgresión del registro grave o neutro del tema por el estilo lúdico de la forma*. Efecto que ocasiona:

-*Placer intelectual*. Lo producen las reiteraciones ingeniosas en el plano de la expresión o en el plano del contenido.

d₃) *Transgresión de un registro de objetividad por la presencia en el texto de un segmento significativo "modalizador" o subjetivador*. Efectos que ocasiona:

-*Relativización* de la gravedad del contenido objetivamente dado o *disminución de la tensión* de carga de "verdad".

-*Aumento del grado de aceptación* del mensaje por parte del receptor. Viene favorecido por la sinceridad y afectividad que aporta la narradora.

d₄) *Transgresión de un registro de "distancia" por la presencia en el texto de un segmento significativo indicativo de "proximidad" a la audiencia*. Efecto que se obtiene:

-*Aumento del grado de aceptación* del mensaje por parte del receptor. Este efecto lo consigue el "acercamiento" de la narradora.

d₅) *Transgresión de un registro de función comunicativa, por cambio de la función predominante en el poema*. Este cambio impregna el poema de un carácter lúdico que conlleva un efecto banalizador; esto es:

-*Privación de gravedad y de relevancia* al contenido de poema.

d₆) *Inadecuación del formato textual respecto a un determinado objetivo o mensaje*. Efectos que conlleva:

-*Relativización* de la gravedad - con aligeramiento de la tensión- del contenido denotado.

-*Efecto lúdico*.

d₇) *Transgresión de las características formales o estructurales de un determinado tipo de texto*. La introducción, en un determinado tipo de texto, de elementos lingüísticos distorsionantes significa:

-*Relativización* de la gravedad - con aligeramiento de la tensión- del contenido denotado.

El humor: una manera de comunicar una visión del mundo.

Mediante unos determinados procedimientos de transgresión de las normas de uso de la lengua, que conllevan la transgresión en el plano connotativo de determinados sistemas de valores socioculturales, Gloria Fuertes realiza un proceso comunicativo, el del humor, que no sólo dota de un *sentido al mensaje*, sino que por su propia esencia aporta también *información sobre la autora* y sobre su *voluntad de incidencia en el receptor*.

- En cuanto al *mensaje*, Gloria utiliza el recurso del humor cuando pretende transmitir su desacuerdo, su insatisfacción con la realidad o con el orden establecido. El humor es un instrumento idóneo para hacer patente este desacuerdo y ejercer la contestación, porque se produce precisamente en el poema por la transgresión de un sistema de valores sociales o culturales.

Esta contestación configurará el sentido último del poema o del verso -que será diferente según el sistema de valores transgredido- y comportará también una reivindicación. Podemos establecer dos tipos de desacuerdos y de reivindicaciones:

-*La afirmación de la vida: liberación.* Son muchos los poemas de Gloria Fuertes que tienen un carácter liberador. En muchos poemas, Gloria *relativiza* la gravedad de los problemas que sufren tanto ella (el desamor, la soledad) como el ser humano (no saber vivir, la muerte, la belleza, la vejez, las dificultades de la existencia...). En otros poemas *desmitifica* el concepto de Dios, la religión, los santos, determinadas "virtudes" sociales; así como la poesía y el oficio de poeta... En otros, *expresa su desacuerdo general* respecto a los valores establecidos, tópicos y prejuicios absurdos (que ella cuestiona, en estos casos, mediante la inadecuación del registro o la irrelevancia de los temas, en poemas lúdicos que llevan sólo al placer intelectual, o contrariamente, al absurdo).

Todos estos poemas tienen como *sentido* último la *afirmación de la vida*: la reivindicación de una vida "bien vivida": libre, auténtica, sin prejuicios, sin miedos, sin falsedad, sin represión, sin oscurantismo, sin normas inútiles e hipócritas; en paz con uno mismo.

-*Una vida digna para todos: justicia social y paz.* Gloria Fuertes exige, reivindica, *esa vida para todos*: para el ser humano marginado o desfavorecido cuyos problemas no son los derivados de la "existencia", sino los derivados de la injusticia, de la insolidaridad, de la indiferencia; en definitiva, de que *otros seres humanos* "no le ayudan", o simplemente le "impiden" una existencia humana digna.

Esta reivindicación a través del humor la realiza Gloria Fuertes en sus poemas mediante la connotación del *ensalzamiento* de valores sociales o humanos inexistentes socialmente o sin prestigio social (lo sencillo, lo humilde, lo elemental, la sinceridad, la desobediencia a las normas absurdas); o bien mediante la *crítica* abierta a una sociedad injusta (la

incultura, la clase política, la injusticia, la falsedad, crítica de una sociedad hipócrita y sus valores hipócritas, etc.).

Pero el humor de Gloria Fuertes no es político ni es hostil; no es "tendencioso"; es un humor "técnico", lo cual, en las propias palabras de Freud, no significa que no tenga sustancia -que la tiene- y que no pueda expresar algo muy valioso -que lo expresa-. Entendemos que la fe de Gloria Fuertes en Dios y el respeto a la criatura humana por él creada impiden que su humor rebelde y reivindicativo sea humillante y agresivo.

-En cuanto al carácter expresivo del humor, las características del humor de Gloria Fuertes hablan de ella, porque el humor ejerce una *función liberadora*.

El humor de Gloria Fuertes es expresión de una personalidad *insatisfecha* y *disconforme* (por la represión y las adversidades sufridas, personalmente, por la sociedad española, y aún por gran parte de la humanidad); es también expresión de *rebeldía*, de *autoafirmación* de una personalidad única (Gloria reivindica su no pertenencia a ninguna corriente literaria, su humor, lo lúdico, la permanencia de lo infantil); y es también expresión de su *solidaridad* con el ser humano.

Por otra parte, el recurso expresivo del humorismo, por sus propias características psicológicas -porque realiza en el lector un "ahorro de afectividad" (S. Freud) permite a la poeta un *control sobre la expresión del mensaje*. Al reducir la carga afectiva, el humor impide que haya exceso de tensión en el poema: evita la pasión y el dramatismo. El humor es un rasgo interesante en la poesía de tipo social de la autora, porque le priva del sentimentalismo y del llanto. El control expresivo consigue:

a) *Aligeramiento de la dureza de la denuncia*: de manera que la crítica no es tan agresiva.

b) *Aligeramiento de la carga ideológica de los poemas*: la crítica y la desmitificación no son dogmáticas.

c) *Aligeramiento de la trascendencia o de la "verdad" de sus mensajes*: la relativización y el ensalzamiento se realizan sin obviedad, con pudor.

-En cuanto a qué explica el humor sobre la voluntad de incidencia de la autora sobre el lector, además de buscar en él complicidad y su aceptación de un mensaje transgresor, los objetivos específicos que Gloria pretende conseguir en sus poemas son:

a) *Favorecimiento de la receptividad y aceptabilidad del mensaje*.

b) *Placer humorístico (diversión, entretenimiento), que se añade al placer poético. A veces el placer humorístico es un objetivo en sí mismo* (en los poemas en los que la poeta reivindica el juego y la ingenuidad de la infancia, busca también la aceptación de su "yo" rebelde).

c) *La acción mística*. La preocupación comunicativa de Gloria Fuertes está directamente relacionada con su compromiso social y con su compromiso

cristiano. Mediante el humor Gloria pretende llegar más fácilmente al lector, para alegrarle, mejorarle, "curarle". Alegrando y convenciendo quiere ser útil. A través de este misticismo horizontal pretende llegar a Dios.

Para acabar repetiremos nuestra idea, parafraseando a M. McLuhan, de que en Gloria Fuertes su *humorismo es el mensaje*. Todo lo que implica el humor está en su "poética": expresión del "yo", crítica de valores sociales y conseguir llegar al lector.

Pero no hay humor en todos los poemas de Gloria Fuertes. En más de la mitad de sus poemas, los que nacen de la angustia, la tristeza profunda o del dolor (propio o del prójimo) no hay humor. El humor sólo se genera en los poemas que nacen de la denuncia, de la crítica, del reproche, de la impotencia. Y también de la mirada solidaria, de la rebeldía y de la afirmación. En estos casos Gloria, después de quizá elevar su mirada, vuelve a bajarla a la altura de las flores:

"Me dijeron:
o subes al carro
o tendrás que empujarlo.

Ni me subí ni empujé
me senté en la cuneta
y a su debido tiempo
brotaron las amapolas"

Lo especial del *humor poético* de Gloria Fuertes está en la extraordinaria capacidad de la poeta para aunar su *lirismo* con su *rabia* y su *insatisfacción* y realizar mediante el humor una *rebelión conmovedora y convincente* contra el prejuicio, las convenciones y las situaciones sociales injustas que impiden o limitan la libertad del espíritu, la vida digna y la felicidad humanas.

SEXTA PARTE: BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

Ediciones de la obra de Gloria Fuertes utilizadas para la elaboración de este trabajo

FUERTES, G.

- 1.979 *Obras incompletas*, Madrid, Ediciones Cátedra. (4ª edición)
Prólogo de la autora.
- 1.981 *Historia de Gloria*, Madrid, Ediciones Cátedra (1ª edición). Prólogo
de Pablo González Rodas.
- 1.995 *Mujer de verso en pecho*, Madrid, Ediciones Cátedra. Prólogo de
Francisco Nieva.
- 1.997 *Pecábamos como ángeles*, Madrid, Ediciones Torremozas.
- 2.001 *Glorierías*, Madrid, Ediciones Torremozas.

Bibliografía sobre Gloria Fuertes

ACEREDA, A.

- 2.002 "Introducción" a *Cómo atar los bigotes del tigre*, Madrid,
Torremozas.

BATLLÓ, J.

- 1.975 "Introducción" a *Poeta de Guardia*, Barcelona, Ed. Lumen.
1.976 *Antología de la nueva poesía española*, Barcelona, Lumen.

BROWNE, P.E.

- 1.997 *El amor por lo (par)odiado: La poesía de Gloria Fuertes y Ángel
González*. Madrid, Ed. Pliegos.

CABALLERO BONALD, J.M.

- 1.963 "Crónica de poesía: Gloria Fuertes que estás en la tierra", *Ínsula*,
nº 203

CANO, J.L.

- 1.969 "Gloria Fuertes, poeta de guardia", *Ínsula*, nº 269
1.969 "La poesía de Gloria Fuertes", entrevista, *Ínsula* nº 270
1.976 "Humor y ternura en la poesía de Gloria Fuertes", *Antología de la
nueva poesía española*, Barcelona, Lumen.
1.977 *Antología de la nueva poesía española*, Barcelona, Lumen.
1.980 "Gloria Fuertes: 'Historia de Gloria'", *Ínsula*, nº 406, pág. 8
1.991 *Vida y poesía de Gloria Fuertes*, Madrid, Ed. Torremozas.

- DEBICKI, A. P.
1.986 *Poesía del conocimiento: la generación española de 1.956-1971*
Madrid, Ediciones Júcar.
- FERRO, M.
1.992 *Escritores en Madrid*, Madrid, Comunidad de Madrid.
- GARCÍA DE LA CONCHA, V.
1.973 *La poesía española de postguerra. Teoría e historia de sus movimientos*, Madrid, Editorial Prensa Española.
- GARCÍA LÓPEZ, A.
1.973 "Gloria Fuertes: sola en la sala", *La Estafeta Literaria*, nº 515,
mayo, Madrid.
- GARCÍA-PAGE, M.
1.986 "Un artificio fónico recurrente en la lengua poética de Gloria Fuertes: la paronomasia", *Revista de Literatura*, nº 48.
1.987 *La lengua poética de Gloria Fuertes*, Madrid, Ed. Universidad Complutense.
1.993 "Texto paremiológico y discurso poético (el ejemplo de Gloria Fuertes)", *Paremia*, nº 1.
- GONZÁLEZ MARTÍN, J.P.
1.970 *Poesía Hispánica 1.939-1.969*, Barcelona, El Bardo.
- GONZÁLEZ MUELA, J.
1973 *La nueva poesía española*. Madrid, Edicions Alcalá.
- GONZÁLEZ RODAS, P.
1.980 "Introducción" a *Historia de Gloria*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- GRANDE, F.
1.969 *Apuntes sobre poesía española de postguerra*, Madrid, Taurus.
- LUEGO VICENTE, A.
1.979 "Gloria Fuertes, obras incompletas", *La Estafeta Literaria*, nº 582,
Madrid.
- MIR JORDANO, R.
1.998 "Correspondencia de 'Arquero de poesía' (1.951-1.953) con Gloria Fuertes, Antonio Gala y Julio Mariscal Montes", *El arca del Ateneo*, Córdoba.
- MIRÓ, E.
1.966 "Ridruejo, Gloria Fuertes, Félix Grande", *Ínsula* nº 235
1.970 "Gloria Fuertes, Poesía", *Ínsula* nº 288
1.973 "Poesía. Gloria Fuertes. Concha Lagos", *Ínsula* nº 334

- MONJE MARGELÍ, P.
1.986 *El lenguaje poético de Gloria Fuertes*, Universidad de Barcelona, Delegación de Tarragona, Tesis de Licenciatura inédita, dirigida por el Dr. D. José M^a Fernández Gutiérrez.
- NIEVA, F.
1.995 "Prólogo", *Mujer de verso en pecho*, Madrid, Cátedra
- NÚÑEZ, A.
1.969 "Encuentro con Gloria Fuertes", *Ínsula*, nº 270
- PERSIN, M.
1.987 "Humor as Semiosis in the Poetry of Gloria Fuertes". *Recent Spanish Poetry and the Role of the Reader*. Lewisburg: Bucknell U P, 1.987.
- PORPETTA, P.
2.004 "Preámbulo", *Poemas del suburbio. Todo asusta*. Madrid, Torremozas,
- SANTIAGO de CHITARRINI, O. B.
1.982 *La poesía de Gloria Fuertes*, Universidad Católica de Córdoba (Argentina), Tesis de licenciatura dirigida por la Dra. Lila Perrén de Velasco.
- VILLAR, A. del
1.976 "Gloria Fuertes, poeta para todo (y de guardia)", *Estafeta Literaria*, nº 580, Madrid.
- YNDURÁIN, F.
1.974 *Gloria Fuertes, Antología Poética, 1.950- 1.969*, Barcelona, Plaza y Janés.

Bibliografía sobre el humor

- AGUIRRE, J.L., BENET, V., CARREÑO, A.
1.999 *Vanguardia y humorismo: la otra generación del 27*.
- ACEVEDO, E.
1.966 *Teoría e interpretación del humor nacional*, Madrid, Editora Nacional.
- ARELLANO, I.
1.984 *Posía satírico burlesca de Quevedo*, Pamplona, Ediciones de la Universidad de Navarra.
- BEINHAUER, W.
1.973 *El humorismo en el español hablado*, Madrid, Ed. Gredos.

- BERGSON, H.
1.986 *La risa* (1.913), Madrid, Ed. Espasa Calpe.
- BOOTH, W.C.
1.985 *Retórica de la ironía*, Madrid, Taurus.
- CARREÑO, A.; AGUIRRE, J.L.; BENET, V.J.:
1.998 *Vanguardia y humorismo: la otra generación del 27*. Castellón, Publicacions de la Universitat Jaume I.
- CASARES, J.
1.961 *El humorismo y otros ensayos*. Madrid, Espasa Calpe
- FERNÁNDEZ DE LA VEGA, C.
1.983 *O segredo do humor*, Vigo, Ed. Galaxia.
- FREUD, S.
1.993 *El chiste y su relación con el subconsciente* (1.905), en *Obras Completas VIII*, Buenos Aires, Amorrortu editores.
- GARANTO, J.
1.983 *Psicología del humor*, Barcelona, Herder.
- GARCÍA PAVÓN, F., REBES, M.D..
1.966 *España en sus humoristas*, Madrid, Taurus
- GONZÁLEZ RODAS, P.
1.980 "Introducción" a *Historia de Gloria*, Madrid, Cátedra.
- GOYANES CAPDEVILA, J.
1.932 *Del sentimiento cómico en la vida y en el arte*, Madrid, Ed. Aguilar.
- GREIMAS, J.A.
1.973 *Semántica estructural*, Madrid, Gredos.
- GROTJAHN, M.
1.957 *Psicología del humorismo*, Madrid, Ed. Morata.
- HODGART, M.
1.969 *La sátira*. Madrid, Guadarrama.
- JANER MANILA, G.
1.991 *L'educació de l'home que riu*. Barcelona, Fundació Serveis de Cultura popular. Editorial Alta Fulla.
- KAYSER, W.
Lo grotesco, Buenos Aires, Ed. Nova s.a.
- KOREMBLIT, B. E.

- 1984 *El humor: una estética del desencanto*, Buenos Aires, Ediciones Tres Tiempos, S.R.L.
- LIPPS, Th.
1.923 *Los fundamentos de la estética*, Madrid, Biblioteca Internacional de Psicología Experimental, Daniel Jorro Editor.
- LUJÁN, N.
1.973 *El humorismo*. Barcelona, Salvat.
- MARTÍN CASAMITJANA, R. M^a
1.999 *El humor en la poesía española de vanguardia*, Madrid, Ed. Gredos.
- MÄRZ, FRITZ
1.976 *El humor en la educación*, Salamanca, Ed. Sígueme.
- MIKES, G.
1.975 "Humor sin fronteras", *Correo de la Unesco*, vol. de abril.
- MONTES GIRALDO, J.J.
1.969 "Semántica y humorismo" en *Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, nº 2, mayo-agosto.
- PIRANDELLO, L.
1.968 "El humorismo" en *Ensayos*, Madrid, Guadarrama
- PLESSNER, H.
1.960 *La risa y el llanto*, Madrid, Revista de Occidente
- SCHWARTZ, L.
1.986 *Metáfora y sátira en la obra de Quevedo*. Madrid, Taurus.
- SEGOVIA SÁEZ, V.
1.985 *Poesía y humor*, Paisaje Editorial.
- SERRA MASANA, J.
1.972 *Análisis de la comicidad*, Barcelona, Gráficas Gálvez.
- SERRANO VÁZQUEZ, M.C.
1.991 *El humor en las greguerías de Ramón. Recursos lingüísticos*. Secretariado de publicaciones de la Universidad de Valladolid.
- URMENETA, F. De
1.969 "Sobre estética humorística", en *Revista de ideas estéticas*,
- VÁZQUEZ DE PRADA, A.

- 1.976 *El sentido del humor*. Madrid, Alianza Ed.
- VEGA, CELESTINO F. DE
1.963 *O segredo do humor*, Vigo, Ed. Galaxia
- VILAS, S.
1.968 *El humor y la novela española contemporánea*. Madrid, Ed Guadarrama.
- YNDURÁIN, F.
1.974: "Para una función lúdica del lenguaje" en *Doce ensayos sobre el lenguaje* (VVAA), Madrid, Fundación March.

Bibliografía sobre la poesía española de postguerra

- ALONSO, D.
1.969 *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos.
- ASUNCE ARRIETA, J.A., SERNA ARNAIZ, M.
1.997 *La poesía de postguerra I*, Ediciones Júcar.
- AUB, Max
1.969 *Poesía española contemporánea*, México, Era.
- BALBÍN DE LUCAS, R.
1.965 *Poesía castellana contemporánea*. Madrid, Rialp.
- BALMASEDA, E.
1.991 *Memoria de la infancia en la poesía española contemporánea*. Ed. Instituto de Estudios Riojanos.
- BARRAL, C.
1.953 "Poesía no es comunicación", *Laye* nº 23.
- BATLLÓ, J.
1.974 *Poetas españoles contemporáneos*, Barcelona, Lumen.
1.977 *Antología de la nueva poesía española*, Barcelona, Lumen.
- BENITO DE LUCAS, J.
1.981 *Literatura de la postguerra: poesía*. Madrid, Cincel.
- BRINES, F.
1.977 *Antología de la nueva poesía española*, Barcelona, Lumen.
1.994 *Escritos sobre poesía española contemporánea*. Ed Pre-Textos, Letras Hispánicas.

- CANO, J.L.
1.974 *Poesía española contemporánea. Generaciones de postguerra.* Madrid, Guadarrama.
- CASTELLET, J.M^a.
1.966 *Un cuarto de siglo de poesía española (1.939-1.964)*, Barcelona, Seix Barral
- DEBICKI, A. P.
1.986 *Poesía del conocimiento: la generación española de 1.956-1971* Madrid, Ediciones Júcar.
- DEBICKI, A
1.989 *Ángel González*, Madrid, Ediciones Júcar
- DÍAZ DE CASTRO, F. J.
1.997 *Poesía española contemporánea.* Universidad de Málaga.
- DÍAZ PLAJA, G. B.
1.975 *Vanguardismo y protesta*, Barcelona, Libros de la Frontera.
- DIEGO, G.
1.991 *Poesía española contemporánea.*
- ESPADAÑA
1.977 *Revista de poesía y crítica (1.944-1.951)*, Ed. facsímil Espadaña Editores, León.
- FUENTES, M.
1.994 *La poesía de la revista **Escorial** (1.940-1950)*. Tesis doctoral. Director: Dr. José M^a Fernández Gutiérrez, Tarragona, U.R.V.
- GARCÍA DE LA CONCHA, V.
1973 *La poesía española de postguerra. Teoría e historia de sus movimientos*, Madrid, Editorial Prensa Española
1.987 *La poesía española de 1.935 a 1.975 (2 vols.)* Madrid, Ed. Cátedra.
- GARCÍA HORTELANO, J.
1.978 *Grupo poético de los años 50*, Madrid, Taurus
- GONZÁLEZ MARTÍN, J.-P.
1.970 *Poesía hispana (1.939-1.969)*, Barcelona, El Bardo.
- GONZÁLEZ MUELA, J.
1973 *La nueva poesía española.* Madrid, Edicions Alcalá.

GRANDE, FÉLIX

1.970-A *Apuntes sobre poesía española de postguerra*, Madrid, Taurus.

1.970-B *Carlos Edmundo de Ory. Poesía. 1.945-1.969*, Madrid, Edhasa.

HERNÁNDEZ, A.

1.978 *Una promoción desheredada: La poética del 50*. Madrid, Zero

JIMÉNEZ, J.O.

1.972 *Cinco poetas del tiempo*, Madrid, Ínsula

1.998 *Diez años decisivos en la poesía española contemporánea, 1960-1970*, Madrid, Ediciones Rialp

JIMÉNEZ MARCOS, L.

1.961 *Nuevos poetas españoles*, Madrid, Ágora.

LUIS, L. de

1.969 *Poesía social. Antología de Leopoldo de Luis (1.939-1960)*

Ed. Júcar

1.965 *Antología de la poesía social*. Madrid, Alfaguara

1.997 *Poesía de postguerra*. Ed. EPISTEME.

MANTERO, M.

1.966. *Poesía española contemporánea. Estudio y antología, 1.939-1.965*, Barcelona, Plaza Janés.

MARTÍNEZ RUIZ, F.

1.971 *La nueva poesía española. (Antología crítica)*, Madrid, Biblioteca Nueva.

MARRA - LÓPEZ, J.M.

1.961 "La colección Colliure. Poesía de compromiso", *Ínsula* nº 183.

1.965 "Una generación poética", *Ínsula* nº 221.

MEDINA, R.

1.996 *Surrealismo en la poesía española de postguerra*.

Ed. Visor.

MILLÁN, R.

1.954 *Veinte poetas españoles*, Madrid, Ágora.

OLIVIO JIMÉNEZ, J.:

- 1.998 *Diez años decisivos en la poesía española contemporánea (1.960-70)*, Ed. Rialp.
- ORY, E. de
1.970 *Carlos Edmundo de Ory. Poesía 1.945- 1.969*. Barcelona, EDHASA.
- PAYERAS Grau, M.
1.985 *Poesía española de postguerra*. Ed Prensa Universitaria.
- PÉREZ GUTIÉRREZ
1.979 *La generación de 1.936. Antología poética*, Madrid, Taurus
- PONT, J.
1.987 *El postismo*, Barcelona, Ed. El Mall.
- PRAT, I.
Estudios sobre poesía contemporánea. Madrid, Ed.Taurus.
- PROVENCIO, P.
1.988 *Poéticas españolas contemporáneas: 2 vols.* Madrid, Ed. Hiperión.
- RIBES, F.
1.968 *Antología de la nueva poesía española*, Barcelona, Lumen
1.963 *Poesía última*, Madrid, Taurus.
- RIERA, C.
1.989 *La escuela de Barcelona. El núcleo poético de la generación de los 50*. Barcelona, Ed. Anagrama.
- RUBIO, F.
1.975 *Las revistas poéticas españolas 1.939-1.975*, Madrid, Turner
- RUBIO, F. ; FALCÓ, J.L.
1.981 *Poesía española contemporánea (1.939-1.980)*, Madrid, Ed. Alhambra Longman.
- RUIZ SORIANO, F.
1.996 *Poesía de postguerra. Vertientes poéticas de la primera promoción*. Ed. Literatura y Ciencia.
- SERNA A., M.; FRANCO, V., ASUNCE A., J.A.:
1.997 *La poesía de postguerra, (2 vols.)*, Madrid, Ed. Júcar.

SIEBENMANN, G.
1.973 *Los estilos poéticos en España desde 1.900*, Madrid, Gredos.

VILLENA, J. A. DE
1.994 "El postismo en los días de Venecia", *Laterata, Diciembre*,
págs.21- 25

VIVANCO, L.F.
1.971 *Introducción a la poesía española contemporánea*, Madrid,
Guadarrama.

ZARDOYA, C.
1.961 *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos.

Bibliografía sobre metodología y otros aspectos de la investigación

ALONSO, D.
1.952 *Poesía española: Ensayo de métodos y límites estilísticos*.
Madrid, Gredos.

1.964 *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos.

ARELLANO, I.
1.984 *Poesía satírico-burlesca de Quevedo*. Pamplona, Publicaciones
de la Universidad de Navarra.

AZNAR, E.; CROS, A.; QUINTANA, L.
1.990 *Coherencia textual y lectura*. Barcelona , I.C.E.-HORSORI.

BARTHES, R.
1982 *El placer del texto y lección inaugural*. México D.F.Siglo Veintiuno
Editores

BALLY, Ch.
1.967 *El lenguaje y la vida*. Ed. Losada.

BERENQUER, A.
1.977 "Génesis postista del teatro de Arrabal", en su edición de
PIC-NIC, El triciclo, El laberinto. Madrid, Cátedra.

BERNÁRDEZ, E.
1.995 *Teoría y epistemología del texto*, Madrid, Espasa Calpe.

BIERBISCH, M.

1.971 *El estructuralismo: Historia, problemas, métodos.* Barcelona, Tusquets.

BLANCO AGUINAGA y otros

1.979 *Historia social de la literatura española.*(tomo III), Madrid, Castalia.

BLOOMFIELD

1.964 *El lenguaje.* Lima, Univ. de San Marcos

BOUSOÑO, C.

1.968 *La poesía de Vicente Aleixandre,* Madrid, Gredos.

1.976 *Teoría de la expresión poética,* Madrid, Gredos, 2 vols.

CALSAMIGLIA, H.; TUSÓN, A.

2.002 *Las cosas del decir,* Barcelona, Ariel Lingüística

CANO, J.L.

1.992 *Historia y poesía,* Madrid, Anthropos, Ed. Del Hombre.

CIRLOT, J. E.

1.949 *Diccionario de ismos.* Barcelona, Argos

1.985 *Diccionario de símbolos.* Barcelona, Ed. Labor

COHEN, J.

1.969 *La estructura del lenguaje poético.* Madrid, Gredos.

COLLARD, A.

1.971 *Nueva poesía. Conceptismo, culteranismo en la crítica española.* Madrid, Castalia.

1.971 *Nueva poesía. Conceptismo y culteranismo en la crítica española* Madrid, Ed. Castalia.

COROMINAS, J.

1.954: *Diccionario crítico-etimológico de la lengua castellana,* II Madrid, Ed. Gredos.

COROMINAS, J. Y PASCUAL, J.A.

1.987: *Diccionario crítico-etimológico castellano e hispánico,* Madrid, Ed. Gredos, 5 vols.

COSERIU, E.

1.967 *Teoría del Lenguaje y Lingüística General,* Madrid, Gredos.

- CHOMSKY, N.
1.970 *Aspectos de la teoría de la sintaxis*, Madrid, Aguilar.
- DÍAZ PLAJA, G.
1.975 *Vanguardismo y protesta*. Barcelona, Libros de la Frontera.
- FERRATÉ, J.
1.962 *La operación de leer y otros ensayos*. Barcelona, Ed Seix-Barral
- FRIEDRICH, H.
1.974 *Estructura de la lírica moderna*, Barcelona, Seix Barral.
- FRYE, N.
1.977 *Anatomía de la crítica*, Caracas, Monteávila.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R.
1.975 *ISMOS*, Madrid, Guadarrama
- GREIMAS, A. y otros.
1.971 *Semántica estructural. Investigación metodológica*, Madrid, Gredos.
1.976 *Ensayos de semiótica poética*. Barcelona, Planeta.
- GUILBERT, M.
1.976 *La créativité lexicale*, París, Larousse.
- HADLICH, R.
1.973 *Gramática transformativa del español*, Madrid, Gredos.
- HALLIDAY, M.K.A.
1.978 *El lenguaje como semiótica social. La interpretación social del lenguaje y del significado*, Mexico, Fondo de Cultura Económica,
1.982
- HJELMSLEV, L.
1.972 *Ensayos lingüísticos*, Madrid, Gredos.
1.973 *El lenguaje*, Madrid, Gredos.
1.971 *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos.
- HINTIKKA, J.
1.977 *Lógica, juegos de lenguaje e información*. Madrid, Tecnos
- JAKOBSON, R.
1.970 *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix Barral.
- KOFLER, L.

- 1.972 *Arte abstracto y literatura del absurdo*, Barcelona, Ed. Barral.
- LAPESA, R.
1.959 *Historia de la lengua española*, Madrid, Escelicer
- LAUSBERG, H.
1.976 *Elementos de retórica*. Madrid, Gredos.
- LE GUERN, M.
1.977 *La metáfora y la metonimia*. Madrid, Cátedra.
- LEVIN, S.
1.974 *Estructuras lingüísticas en la poesía*. Madrid, Cátedra.
- LOTMAN, Y.
1.978 *Estructura del texto artístico*. Madrid, Itsmo.
- LOZANO, J.; PEÑA-MARÍN, C.; ABRIL, G.
1.998 *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid, Cátedra.
- MAINER, J.C.
1.983 *La edad de plata (1.909-39)*, Madrid, Cátedra.
- MARTÍ, A.
La perceptiva retórica española en el Siglo de Oro. Madrid, Ed. Gredos.
- MARTÍNEZ, J.A.
1.975 *Propiedades del lenguaje poético*. Oviedo, Archivum.
- MOLINA TENOR, R.:
1.971 *Función social de la poesía*. Madrid, Ed. Guadarrama.
- ORTEGA Y GASSET, J.
1.970 *La deshumanización del arte*, Madrid, Revista de Occidente.
- PAGNINI, M.
1.976 *Estructura literaria y método crítico*. Madrid, Cátedra.
- POTTIER,
1.993 *Semántica general*, Madrid, Gredos.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F.

- 1.969 *Lingüística estructural*, 2 vol, Madrid, Ed. Gredos,
- RODRÍGUEZ ARANGO, A.
1.975 *Estructura y elementos de la poesía contemporánea*, Palencia,
Publicaciones de la Tertulia Literaria "Jorge Manrique"
- ROMERO GUALDA, M.V.
1.978-79 "Hacia una tipología del neologismo literario", *Anales de la
Universidad de Murcia*, XXXVII, nº 4., pp. 145-154.
- SAUSSURE, F.
1.967 *Curso de Lingüística General*, Trad. y prólogo de Amado Alonso.
Buenos Aires, Losada.
- SCHOPENHAUER, A.
1.960 *El mundo como voluntad y como representación*, Buenos Aires,
Ed. Aguilar.
- SPILLNER, B.
1.979 *Lingüística y Literatura*, Madrid, Gredos.
- STUBBS, M.
1.983 *Análisis del discurso*. Madrid, Alianza Editorial
- SUÁREZ MARIMÓN, A.
1.981 *La renovación poética del barroco*. Madrid, Cincel.
- TORRE. G. de
1.962 *La aventura estética de nuestra edad y otros ensayos*, Barcelona,
Seix Barral.
- ULLMAN, S.
1.967 *Semántica: Introducción a la ciencia del significado*, Madrid,
Aguilar
1.977 *Lenguaje y estilo*. Madrid, Aguilar.
-

: