

Introducción

Literatura, censura y mercado

Women should break out the snare of silence.
Hélène Cixous: “The Laugh of Medusa”

Desde una aproximación sociológica, Vicenç Furió ha estudiado el proceso de reconocimiento de los artistas y afirma que, con frecuencia, hay oscilaciones en el desarrollo de su reputación póstuma. Entre otros ejemplos, cita a Caravaggio, desconocido en el siglo XVIII y hoy uno de los artistas más aclamados; o a Goya, famoso entre sus contemporáneos, pero rechazado por la academia en el siglo XIX (Furió 2012: 83). Destaca especialmente el caso del Greco, a quien Federico de Madrazo, director del Prado en 1880, le hubiera gustado impedir que se exhibieran sus obras en dicho museo porque le parecían caricaturas (Furió 2012: 12, 25). Todos estos artistas, rebeldes en su época, son ahora reconocidos como iconos. Más próximos a nosotros, Furió resalta *Les demoiselles d'Avignon*, de Picasso, o el famoso urinario de Marcel Duchamp, que rompieron las normas estéticas y cuyas contribuciones artísticas tardaron décadas en ser apreciadas. Hoy nadie cuestiona que sean dos obras muy influyentes del arte contemporáneo

(Furió 2012: 23). Por el contrario, a algunos de los artistas que gozaban de gran fama durante esos períodos ya no los recuerda nadie. Estos vaivenes sobre la calidad de las obras y la estimación del prestigio artístico de sus autores ayudan a entender que no se trata de un proceso fijo, que los gustos y los criterios para entrar en el canon cambian. Para Furió, la valoración de un artista y su obra no es algo absoluto e incuestionable desde sus comienzos, pero tampoco es cierto que sea relativa y subjetiva (Furió 2012: 13). No existen las historias de cenicientas, viene a afirmar este experto, pues a pesar de esas oscilaciones, los nombres posteriormente reconocidos gozaron en vida de cierta notoriedad y de contactos que supieron valorar el nivel de creatividad de su obra (Furió 2012: 13). Como Pierre Bourdieu, Furió se interesa por los distintos parámetros y agentes que intervienen en el proceso de reconocimiento de un artista y su obra. Los poetas viven con frecuencia un proceso similar, con vaivenes en la apreciación de su nombre y su producción. La obra de Gustavo Adolfo Bécquer, hoy uno de los poetas más leídos, solo la conocían los más íntimos cuando falleció. Y cuando se publicaron sus *Rimas* fueron, en palabras de Marta Palenque, “zaheridas, criticadas y burladas” e incluso se hacían de ellas remedos humorísticos (2009: 167)¹. En cambio, fueron las partituras musicales de sus poemas que se interpretaban en los salones las que le llevaron a la fama (Palenque 2009: 167). Semejante suerte siguió Rosalía de Castro, cuya obra tanto en castellano como en gallego, tardó en alcanzar popularidad y necesitó, además, del apoyo de escritores reconocidos como Azorín o Juan Ramón Jiménez para ser apreciada. En este estudio, me intereso por el proceso de reconocimiento de Gloria Fuertes y su obra poética que, con el paso de los años, ha sido eclipsada en España por el éxito de su producción infantil y, sobre todo, por su posterior celebridad mediática. Para ello, vuelvo a sus inicios y me centro en sus colecciones tempranas, *Antología y poemas del suburbio* (1954), *Aconsejo beber hilo* (1954) y *Todo asusta* (1958), publicadas durante las primeras décadas de la dictadura de Franco bajo el control

1. Para más información sobre la suerte que corrieron las distintas ediciones de la obra de Bécquer, véase el artículo de Felipe Ménguez Rodríguez, “La propiedad literaria de las obras de Gustavo Adolfo Bécquer”.

de la censura, así como su antología ... *Que estás en la tierra* (1962), publicada por Seix Barral. Juntas trazan la aparición de una de las voces femeninas más importante de la poesía española contemporánea.

La producción inicial de Fuertes irrumpe en el represivo panorama de los años cincuenta bajo el franquismo, caracterizado tanto por la marginación que sufrió la mujer, como por las restricciones preceptivas a la producción cultural, especialmente a la femenina. Su voz surge desafiante contra ese doble silencio impuesto como mujer y como poeta. Sus versos rechazan con formas innovadoras la vuelta al clasicismo que fomentaba la cultura oficial y sus mensajes originales reclaman libertades y derechos especialmente sobre el género, que la conectan con la modernidad. Sin embargo, con el paso de los años, su reputación como poeta ha sufrido profundas oscilaciones que van desde el reconocimiento por Seix Barral, que la distingue como la poeta femenina más destacable del medio siglo, hasta el olvido de su obra literaria ahogada por el éxito de su voluminosa producción infantil y la popularidad de sus intervenciones en televisión. Hoy pocos recuerdan que fue Jaime Gil de Biedma, el poeta más señalado de la segunda mitad del siglo xx, con el apoyo de la prestigiosa editorial catalana, quien dio a conocer a Fuertes. Estudiar sus comienzos ayudará a redescubrir su obra y valorar su contribución a la poesía española.

Las primeras colecciones de Fuertes sufrieron de maneras diferentes las imposiciones represivas franquistas y, en ese sentido, ejemplifican el arduo proceso de escribir durante la posguerra que afectó, de manera especial, a las escritoras. De ahí la importancia de situar estas obras en su contexto ya que, como sostiene Michel Foucault en su discusión sobre el *episteme*, permite entender las trabas y los límites impuestos a un discurso en un segmento determinado de la historia (Foucault 1972: 192). Estas obras revelan las restricciones impuestas por razones de género y clase social durante el franquismo, contestadas de manera imaginativa por la poeta en sus versos. Además, estas obras juntas muestran la transformación que vivió el mercado editorial durante ese período. *Antología y poemas del suburbio* y *Todo asusta* fueron víctimas indirectas de la coerción censoria, ya que, por su contenido, la poeta se vio forzada a publicarlas en el extranjero. La tercera, *Aconsejo beber*

hilo, consiguió el imprescindible permiso de publicación y vio la luz en Madrid, en una editorial pequeña que tuvo una vida muy efímera, pero algunos poemas fueron expurgados y otros sufrieron numerosas tachaduras, como puede verse en el informe de la censura que hemos rescatado del Archivo General de la Administración (AGA), reproducido en el apéndice. La solicitud del permiso de publicación obligatorio, conocido por el eufemismo de ‘consulta previa’, iba acompañada del manuscrito original, lo que ha permitido recuperar los poemas suprimidos que no han sido publicados hasta ahora. El informe, en el que el censor califica los poemas de Fuertes como producto de una “mente enferma” (apéndice: figura 3), es una muestra más de la persecución que sufrían en ese momento las escritoras, incluyendo las poetisas. El estudio de este y otros documentos evidencian el poder de los censores, reflejan su visión misógina del género femenino y de su obra, y atestiguan sus manipulaciones del texto original.

La publicación de dos colecciones de Fuertes en el extranjero y una tercera en una pequeña editorial hizo que, en su momento, pasaran desapercibidas al gran público y a la crítica. Por consiguiente, a finales de los años cincuenta, seguía siendo una poeta prácticamente desconocida. De hecho, *Antología y poemas del suburbio* y *Todo asusta* tardarían en llegar al mercado español como colecciones completas. No lo hicieron hasta 1975, cuando las incluyó en *Obras incompletas*, ingenioso título que recoge sus obras publicadas hasta ese momento, editadas por ella para Cátedra². Cátedra, el sello editorial más destacado de la literatura, reconocía así el impacto de la poeta madrileña en las letras españolas.

-
2. Algunos no han captado el título irónico de *Obras incompletas* (1975). Como se afirma en la contraportada, recoge “la producción poética de Gloria Fuertes publicada hasta el momento”. Es decir, se trata de la edición de las obras completas todavía inconclusas porque, en el momento de su publicación, la poeta seguía escribiendo. Tampoco incluye su primera colección, *Isla ignorada*, de la que la propia autora confesó no disponer de una copia. Todas las citas de los poemas de las colecciones tempranas de este estudio están tomadas de *Obras incompletas*. A fin de identificar a qué obra pertenece cada poema, he optado por omitir la referencia a *OI* e incluir solo el título abreviado de la obra junto a la página. Únicamente cuando cito la introducción, empleo la abreviatura (*OI*).

El lanzamiento de las primeras colecciones de Fuertes, entre 1954 y 1962, coincide con un momento importante de la dictadura, cuando arranca un cambio progresivo que va desde el fin de la autarquía y la opresión, impuesta a base de prohibiciones y consignas, a la modernización cultural. En ese proceso ejercieron una función capital los esfuerzos de un grupo de escritores comprometidos, junto a unas editoriales afines, empeñadas en abrir la cultura a los dictámenes del lector y del libre mercado. A muchas de estas empresas independientes les movía también la oposición política al Régimen y, entre ellas, destaca Seix Barral, que se convirtió en la editorial de vanguardia. De ahí que, contempladas desde el punto de vista de la producción editorial durante la mitad del siglo, la publicación de esas obras fuerteanas ejemplifica la transformación que estaba viviendo el mercado, desde la represión hacia la apertura.

Estas tres obras de Fuertes muestran una nueva concepción de la poesía que refleja preocupaciones ético-sociales y una disidencia ideológica que se expresa con formas innovadoras. Es una aproximación a la literatura que compartían los gestores de Seix Barral. Fuertes es la única mujer que figura en los dos proyectos de poesía promovidos por la editorial catalana. Aparece en la nómina de la antología *Veinte años de poesía española* (1960), de José María Castellet, así como en la exclusiva colección Colliure, donde se publica ... *Que estás en la tierra* (1962), una selección antológica preparada por Jaime Gil de Biedma, que incluye muchos de los poemas que la censura le había forzado a publicar en el exterior. Amparados bajo el sello de Seix Barral y el prestigio de Castellet y Gil de Biedma, los versos que Fuertes había tenido que dar a conocer fuera de España circulan impresos en el mercado nacional bajo una nueva envoltura. La inclusión de Fuertes en los dos proyectos barralianos y el apoyo de quienes participaron en ellos sitúan a la poeta, a una mujer, en el epicentro de quienes luchaban por la modernización de la vida intelectual del país.

El lanzamiento de ... *Que estás en la tierra* marca un cambio fundamental en el reconocimiento de la poeta y en la recepción y apreciación de su obra. La editorial catalana avaló la producción de Fuertes y, empleando la terminología de Bourdieu, se convirtió en su agente

de consagración. Con el respaldo de Seix Barral, Fuertes pasó a formar parte de su ambicioso proyecto de transformar la literatura y el mercado editorial.

El fin de la Guerra Civil y la declaración de la autarquía, con sus medidas económicas proteccionistas y el aislamiento del exterior, estuvo acompañada, como mantiene Carolyn Boyd, de la autarquía intelectual (1999: 96). En el plano cultural, la autosuficiencia se caracterizó por promocionar la exaltación de la victoria, imponer los valores ultraconservadores del Régimen y extirpar cualquier forma de modernización contaminante, como reacción a los logros de la República. Estos esfuerzos estaban acompañados por un control estrecho de la vida artística e intelectual. Su propósito era imponer una visión autoritaria por medio de la censura y controlar las influencias que pudieran llegar de fuera. De acuerdo con Michael Richards, la autarquía, más que una opción económica, fue un intento de aislar a España para proteger la ideología de los vencedores e imponer una cultura de represión a los vencidos (1998: 2). El Gobierno franquista mantenía especial vigilancia sobre la industria editorial como estrategia de poder. Entre otros medios, creó el Instituto Nacional del Libro Español (INLE) como brazo para custodiar este sector, controlaba la Editora Nacional que imprimía las obras de escritores afines al Régimen, apoyaba a las revistas afiliadas y sostenía una censura férrea.

A finales de los cuarenta se empezó a hacer patente el fracaso de este sistema. Como señalan Jordi Gracia y Domingo Ródenas, la publicación de novelas como *Nada* (1945) de Carmen Laforet, *La colmena* (1951) de Camilo José Cela, la colección de poesía Adonais o las primeras publicaciones de los poetas Gabriel Celaya, Blas de Otero o José Hierro, a las que hay que añadir *Hijos de la ira* (1944) de Dámaso Alonso y *Sombra del paraíso* (1944) de Vicente Aleixandre, apuntaban hacia un nuevo giro en el panorama literario (2011: 84, 86). Durante la década siguiente, según Sebastian Balfour, el Gobierno optó por el desmantelamiento de la autarquía y el cambio hacia una tímida libe-

realización económica, aunque mantuvo la represión, el control cultural, la propaganda y la censura (2000b: 278). Hartos del ambiente de la victoria oficial y de su visión hegemónica, los nuevos escritores y poetas impulsaron la evolución intelectual del país, apoyados por revistas intrépidas, recitales públicos, editoriales privadas, nuevas colecciones y premios literarios. España seguía siendo una dictadura, pero culturalmente se estaba iniciando el camino hacia la modernización. Fuertes es la poeta femenina con mayor presencia dentro de ese movimiento renovador.

Entre otros críticos, Michael Mudrovic ha resaltado la figura de Fuertes como la más destacable, aunque también la más polémica, de la generación de poetas españolas que emerge después de la guerra, entre las que se cuentan Carmen Conde o Ángela Figuera, entre otras (2008: 24). Sin embargo, como reconoce María Payeras, a pesar de la existencia de muchas voces y de una producción notable, las poetas españolas de las primeras décadas de la posguerra siguen siendo ignoradas o apreciadas de forma injusta, como evidencia en su estudio reciente, y su presencia todavía no está recogida debidamente en las historias de la literatura (2009b: 23). Siguiendo las tesis de Geraldine Nichols, para Payeras esta marginación responde a prácticas patriarcales de exclusión, a que se reduzcan al mínimo sus méritos de manera claramente discriminatoria, a que se atribuyan sus éxitos al azar o, lo que es peor, se haga de ellos un arma descalificatoria, reduciendo sus textos a productos de fácil consumo (2009b: 23). Un ejemplo claro de estas prácticas restrictivas, según Payeras, es el caso de Gloria Fuertes, a quien se ha desacreditado injustamente debido a su propio éxito (2009b: 23).

En España, Fuertes todavía sigue siendo conocida por muchos como la escritora de los niños y no como una de las poetas más importantes del siglo xx. Desde los comienzos, escribió literatura infantil³, y cuenta con una extensa obra que no forma parte de esta investigación. Esta faceta ha sido estudiada, entre otros, por Mary Makris que ha detectado preocupaciones comunes en ambas producciones y resaltado su capacidad de

3. Otras poetas de la época se dedicaron igualmente a escribir literatura infantil, como Ángela Figuera.

conectar con todo tipo de público (2011: 222). Esta producción infantil, además de permitirle ganarse la vida escribiendo y abandonar otras ocupaciones, le dio una gran fama, pero esa enorme popularidad terminó por ensombrecer su producción literaria. Inmortalizada por sus programas para niños y sus apariciones regulares en televisión en los años setenta, que continuaron esporádicamente en las siguientes décadas, así como por las imitaciones que de ella hicieron humoristas como Martes y Trece⁴, y por el éxito de ventas de sus numerosas colecciones infantiles, su obra literaria, con la que inició su trayectoria profesional y logró hacerse un nombre como poeta, no ha tenido la misma suerte y ha quedado oculta en un segundo plano, a pesar del volumen de ventas. Como afirma Makris, su literatura infantil ha tenido un efecto negativo en su reputación como poeta “seria” (2011: 221). Douglas Benson y Jasmina Arsova consideran, además, que las imitaciones distorsionadas de los humoristas y las parodias crueles de su persona y su poesía tuvieron un efecto adverso, lo que explica que sea ignorada todavía por algunos miembros de la comunidad intelectual española (Benson 2000: 211; Arsova 2011: 59). Como muestra, Elvira Lindo, en una nota publicada en *El País* con motivo del fallecimiento de Fuertes en la que admite con honestidad no haber leído su obra literaria, comenta que la enorme celebridad y el personaje creado por la propia poeta llegaron casi a reducirla a una caricatura⁵; si bien Lindo reconoce haber oído a Celaya y a otros escritores hablar con deferencia sobre su obra inicial. De ahí la necesidad de recuperar su obra temprana y apreciar su contribución literaria para distinguirla de la imagen populista que ha terminado por eclipsarla en España, no así en el extranjero⁶.

Asimismo, hay que considerar su posible marginación del canon por su lesbianismo, tema que han estudiado Alberto Acereda y, sobre

-
4. Una pareja de humoristas españoles, integrada por José María Yuste y Millán Salcedo, que se hicieron muy famosos con sus imitaciones de personajes públicos en televisión, incluyendo a Gloria Fuertes. Intervinieron durante varios años en los programas de Nochevieja, con enorme éxito de audiencia, en los que incluían parodias burlescas de ella y su poesía.
 5. Véase el obituario en <http://elpais.com/diario/1998/11/28/cultura/912207601_850215.html>.
 6. Trato el tema del reconocimiento de Fuertes en el extranjero en la Conclusión.

todo, Elena Castro⁷. Desde una aproximación *queer*, Castro analiza la presencia de una voz lesbiana en la producción de Fuertes y su esfuerzo por abrir un espacio a la identidad lésbica. Pero los estudios de Castro se centran especialmente en *Historia de Gloria* (1980) o *Mujer de verso en pecho* (1995), publicadas después de la muerte de Franco, aunque aparezcan algunas pocas referencias en obras anteriores publicadas durante el tardofranquismo y recogidas en *Obras incompletas* (Castro 2011: 82)⁸. También el estudio de Acereda se basa sobre todo en la producción de las últimas colecciones de la poeta (2002). Durante las primeras décadas de la posguerra, marco histórico de esta investigación, el lesbianismo era un tema tabú, ignorando así su existencia. La censura, que reprimió con recelo cualquier referencia a la sexualidad, solo toleró ligeras alusiones a la homosexualidad siempre que fueran tema secundario y tratado con humor, como recogen las normas para la instrucción de censores de cine, aprobadas durante la guerra y vigentes durante la posguerra, que hemos encontrado en los archivos de Alcalá (AGA 21/00719). En los años cincuenta, los de mayor represión franquista, la situación del homosexual se agravó al incluirlo como criminal en la Ley de vagos y maleantes de 1954, que estuvo en vigor hasta 1970, cuando fue sustituida por la de Ley de peligrosidad social.

Por último, volviendo a las causas que han llevado a algunos a menospreciar la obra de Fuertes, Araceli Iravedra ha estudiado el rechazo del canon de los poetas vinculados con la poesía social, con la que algunos críticos identifican la producción fuerteana (2013). Benson coincide con esta afirmación y señala el desprecio que esta clasificación despierta en los estudios de la poesía española (2000: 210-211).

-
7. Castro cuenta con varios estudios sobre Fuertes y la identidad lesbiana: “Lesbian Identity: (Dis)appearing Act in Gloria Fuertes’ Poetry” e “Identidad lésbica: ausencia y presencia en la poesía de Gloria Fuertes”, así como *Poesía lesbiana queer. Cuerpos y sujetos inadecuados*. Acereda también trata el tema del “amor prohibido” y la marginalidad (“Gloria Fuertes: del amor prohibido a la marginalidad”).
 8. Sin embargo, a finales de los sesenta, el control censorio sobre normas de moral sexual fue menos estricto, lo que explica algunas referencias al lesbianismo incluidas en *Obras incompletas* de Fuertes, estudiadas por Castro y Acereda.

Estas reacciones negativas sobre la obra de Fuertes contrastan drásticamente con la excelente recepción que han tenido sus versos en las editoriales y colecciones más prestigiosas del país que, casi desde los comienzos de su trayectoria, le abrieron sus puertas: Seix Barral, El Bardo⁹ y Cátedra. Su extensa producción literaria de doce libros de poesía, más un volumen que recoge su obra publicada hasta 1975 editada por la misma autora en Cátedra, junto a varias colecciones póstumas dadas a conocer por la editorial Torremozas, han tenido y siguen gozando de una excelente recepción. El número de ediciones de algunas de estas obras, especialmente de *Obras incompletas*¹⁰, la convierten sin lugar a dudas en la poeta española del siglo xx con más obras vendidas. Además, varias antologías preparadas por Jaime Gil de Biedma, Francisco Ynduráin y José Luis Cano, respectivamente, tres firmas de indudable prestigio, han contribuido a dar a conocer sus versos¹¹. En el panorama de la poesía femenina española reciente, todas estas publicaciones constituyen un volumen impresionante que, además, ha sido respaldado por editoriales y antólogos de reconocido renombre.

Partiendo de una aproximación multidisciplinar, el propósito de este estudio es situar las obras tempranas de Fuertes en el cruce entre la creación literaria, el poder franquista y el mercado literario. En la primera parte, se examina la historia cultural de la censura, sus normas ambiguas y sus procedimientos, deteniéndome especialmente en la censura de obras literarias. Se destaca el tradicional vacío de las poetas en el canon, así como la persecución que sufrieron las escritoras, fruto de la visión conservadora de la mujer que tenía el franquismo, para analizar, después, el efecto que tuvo la censura en las obras de

9. Fuertes también contará con el apoyo de El Bardo, la colección más pujante de poesía en los setenta, como comentaré luego. Asimismo, también fuera de España ha contado con el respaldo de editoriales de gran reputación, como informo en la Conclusión.

10. En la actualidad, *Obras incompletas* cuenta con 20 ediciones.

11. Selecciones de su producción figuran en otras antologías importantes como la de José Francisco Ruiz Casanova, la *Antología Cátedra de Poesía de las Letras Hispánicas*, publicada por dicha editorial.

Fuertes. La revisión de las normas represivas y las formas de operar del órgano censorio establecen el marco histórico-político de privación de la libertad de expresión y el clima amenazante de la imposición del silencio en la España franquista. Esa imposición afectaba al proceso creativo a un nivel externo, prohibiendo una obra o forzando a publicarla fuera del país, pero también dentro del texto mismo. Adaptando una expresión de Roger Chartier, a la mano del autor hay que añadir las heridas metafóricas que inflige el censor en el texto, con sus mutilaciones y sus tachaduras, que llegan a alterar el producto creativo. Aunque la rebeldía de Fuertes le lleva a incumplir de manera desafiante algunas de las imposiciones de los censores y, de hecho, en ocasiones no elimina un poema expurgado, no acepta una tachadura, o altera de forma ingeniosa su orden para confundir a quienes tenían que aprobar los cambios antes de publicarse la obra.

Conocedora de las normas restrictivas, Fuertes resiste a la mordaza del silencio y la amenaza del lápiz rojo desde el mismo acto creativo, el poema. El análisis de algunos poemas seleccionados puestos *vis a vis* junto a las disposiciones represivas o las consignas de la Oficina de Propaganda permiten trazar el mapa de su resistencia. Una resistencia que tiene como protagonista fundamental a la mujer. Para ello, emplea varias estrategias. La poeta reescribe el símbolo femenino de la muerte, lo que le permite explorar la Guerra Civil y sus consecuencias, silenciadas por el poder. A la vez, su reescritura del símbolo le sirve para ofrecer una concepción desacralizada de la muerte, pero también un modelo transgresor femenino.

Muchos de los poemas de estas colecciones tienen que ver con los temas de género y clase, sus vivencias y la privación de sus derechos en un contexto represivo. Basándome en las ideas de Foucault sobre el poder y el discurso confesional —que Fuertes emplea como arma para revertirlo—, y en las tesis de Shoshana Felman y Dori Laub sobre el testimonio, muestro cómo muchos de sus versos recogen experiencias transgresoras —de mujeres a las que se les niega el derecho a escribir, que malviven o sobreviven al trauma de la guerra—, y convierte sus poemas en lugares de asalto al silencio gubernamental. Aplicando la terminología de Wendy Brown, son contrahistorias que, juntas,

componen una insurrección contra la autoridad. En su resistencia al discurso franquista, la poeta no solo se sirve de la palabra y de los significados, también hace uso de la irracionalidad de las imágenes, del verso libre que, además de renovar la poesía, utiliza para desautorizar al poder. Asimismo, desdeña las formas poéticas tradicionales y encapsula sus versos en formas inusitadas que acentúan la carga ideológica de su mensaje. Para ello se sirve de formas inspiradas en la cultura popular, tanto oral como escrita, así como otras de la retórica oficial, que adopta como vehículos para dar voz a los marginados. Sus relatos orales, de frases incompletas, llenos de exclamaciones, de alusiones y de elipsis, muestran una realidad fragmentada. Sorprende también el tono, entre humorístico y burlón, impropio de la poesía, así como la variedad de discursos que Fuertes entreteje en sus versos. Algunos de estos rasgos muestran la influencia neo-dadaísta del Postismo, grupo de vanguardia durante la posguerra, que dejó una huella surrealista en su obra. Ese tono surrealista sorprendió al censor responsable del informe de *Aconsejo beber hilo* y que, molesto, remarca su falta de cordura. Pero esa aparente locura era otra estrategia para poder publicar sus poemas y hacer llegar su mensaje.

Fuertes no se limita a resistir al poder desde el texto escrito y la palabra impresa y emplea estrategias contrahegemónicas para hacer circular sus obras en España. Por medio de maniobras performativas, da lectura en recitales públicos a poemas que había tenido que publicar en el extranjero. Usa la voz, el gesto corporal y la *performance* para conectar en directo con el público al que lee sus poemas y transmite sus mensajes. El estudio detenido de los programas de esos recitales demuestra que muchos de los versos que leía en público procedían precisamente de las colecciones que había tenido que publicar en el extranjero. De esta manera, sus versos circulaban de forma subversiva en el espacio nacional.

Si como poeta debía enfrentarse a los obstáculos políticos que imponía la dictadura, como mujer tropezó con trabas que todavía dificultaban más esa trayectoria. Hélène Cixous recuerda que tradicionalmente las mujeres han sido relegadas al silencio, y las anima a quebrar esa trampa y encontrar su puesto en la sociedad mediante la escritura

y el habla (1976: 881). Fuertes rompe el silencio en ambos frentes. Es una de las primeras poetas de la posguerra que, con su pluma y su voz, desbroza el camino inhóspito al que tenían que enfrentarse las mujeres que querían acceder a la vida creativa e intelectual bajo el franquismo. No es la única poeta española de su época, pero el panorama interior había sido diezmado por el exilio, con nombres importantes como Ernestina de Champourcín o Concha Méndez, empujadas a marcharse por la guerra, a las que siguieron otras que tuvieron que expatriarse, como Concha Zardoya, o quienes se quedaron en España, pero permanecieron en la sombra como María Victoria Atencia. O muchas otras que escribían pero que permanecían, como describe Payeras, en las márgenes del canon (2013: 8). A lo largo de su trayectoria, Fuertes comparte sus esfuerzos con otras poetas, como hace al crear la tertulia femenina “Versos con faldas”, que organizaba lecturas de poesía escrita por mujeres, en un intento por establecer la cohesión entre ellas, dar visibilidad a sus obras y, en definitiva, a la creación femenina.

Por último, desde la concepción del capital simbólico de Bourdieu, sitúo la producción literaria de Fuertes en el marco de los importantes cambios que se produjeron en el mercado editorial en la mitad del siglo xx, y estudio sus efectos en la construcción social de su reputación y su reconocimiento como poeta. A finales de los cincuenta y comienzos de los sesenta, la firma catalana Seix Barral decidió hacer frente al control cultural de Madrid y a su autoritarismo editorial proyectando una revolución literaria que afectó sobre todo a la narrativa, pero también, aunque en menor grado, a la poesía. Como apunta Mario Santana, Seix Barral se propuso salir de la autarquía intelectual e incorporarse a la economía de mercado, algo que en el caso de la narrativa alcanzó implicaciones internacionales (2000). En poesía, esta batalla nació bajo el impulso de José María Castellet, Carlos Barral y su equipo de asesores. Promovían la literatura del realismo comprometido, estimularon una nueva poesía y apostaron por un mercado editorial para este género promovido por la iniciativa privada. A todos ellos les urgía, como afirma Xavier Folch, una herencia literaria y una tradición truncadas, así como el afán de lucha contra “la mediocridad

impuesta por un régimen político ganador de una guerra siniestra” (2001: 27).

Aunque algo mayor en edad, Fuertes sintonizaba y compartía experiencias con los poetas jóvenes del medio siglo, aunque fue excepcional que la acogieran porque era una agrupación que no se caracterizó por su carácter inclusivo respecto a las poetas. Como ellos, Fuertes repudiaba la visión franquista de la victoria y los valores hegemónicos del Régimen e, igualmente, estaba dando a conocer su producción en medios que se alejaban de la cultura oficial.

Seix Barral era una empresa privada empeñada en acabar con la autarquía intelectual franquista y crear un mercado editorial sometido a los dictados del libre mercado y no a las órdenes del poder central. Tanto *Veinte años*, como la colección Colliure aspiraban a renovar la poesía española, formar un nuevo canon abierto a los ignorados por la cultura oficial, a los poetas de la periferia, a las poetas, y crear un nuevo mercado. Para Fuertes, figurar en ambos proyectos supuso que su nombre pasara a formar parte del catálogo de la editorial más prestigiosa y del nuevo movimiento literario que apoyaba la firma. Además, le facilitó la inclusión en una plataforma integrada por poetas masculinos, en la que figuraban muchos de los nombres más importantes de la literatura española.

Sostiene Noël Valis que la dictadura hizo muy difícil la separación entre la literatura y las condiciones histórico-políticas del franquismo (1995: 3). De acuerdo con esta crítica, “los efectos contaminantes de la historia y la ideología quemaron como un ácido a la escritura y el arte de la época” (Valis 1995: 3). Como otros poetas, Fuertes cuestiona las preocupaciones estéticas asociadas tradicionalmente con la poesía y muestra la frontera borrosa que existe entre la creación artística y el contexto social. Además, los obstáculos franquistas a la libertad de expresión llevaron a los poetas a comprometerse, a alzar su voz contra quienes controlaban la cultura. Por eso, la España triunfadora que acallaba a los perdedores forzó a la literatura, en general, y a la poesía, en particular, como afirma Andrew Debicki, a olvidarse de

intereses estéticos y escapistas, a abandonar la búsqueda de una poesía pura y la experimentación lingüística, objetivos que habían interesado a los poetas antes de la guerra, para preocuparse por los problemas originados por las condiciones del momento (1999: 187). De acuerdo con este crítico, esto llevó a los poetas, incluso a aquellos como Alonso o Aleixandre que habían formado parte de la vanguardia, a producir una poesía más emotiva y existencialista, pero también más comprometida con temas sociales y preocupada por el Otro (Debicki 1999: 187). Jo Labanyi resalta el papel vital que desarrolló la poesía en ese momento de cambio político. Para esta crítica, la emergencia de una oposición intelectual desarrolló la subversión desde la alta cultura durante la represión franquista por distintos medios, especialmente por la poesía social (Labanyi 2002: 7).

La imposición ideológica del Régimen llevó a una contradicción paradójica que hizo de la poesía un reducto crítico. Considerada un género elitista, hubo varios factores que contribuyeron a hacer del verso un arma de resistencia durante la primera etapa de la dictadura. La ignorancia de muchos de los censores y el escaso índice de lectores que suele contar este género literario hicieron que los responsables del lápiz rojo actuaran con más benignidad a la hora de censurar versos. Además, como afirma Ángel González, los censores no estaban entrenados para entender la ironía y los dobles sentidos de la poesía (1980: 20). Todo ello permitió convertir a este género en el espacio desde donde subvertir las prohibiciones censorias. Como alega Labanyi, la censura fue más tolerante con las formas cultas (1999: 211). La poesía se convirtió en un vehículo especialmente apto para transmitir la protesta ya que la disidencia podía consentirse en un género minoritario (Labanyi 1999: 211). En el fondo, como comenta esta crítica, los censores eran conscientes de que, al ser un género elitista, no era una gran amenaza (Labanyi 1999: 214). La poesía de Fuertes, a caballo entre lo culto y lo popular, capaz de dotar de extraordinaria fuerza creativa a lo ordinario, según Debicki, así como de dar nuevo significado a expresiones del habla coloquial y a construir sus poemas con novedosas formas de escritura, presenta un nuevo modo de hacer poesía, pero también de resistencia (1999: 194).