
LUIS MARTÍN ESTUDILLO

DESTRUCCIÓN DEL PERSONAJE Y DIFUMINACIÓN DEL SUJETO LÍRICO: LORCA, VALENTE, NOVO

University of Iowa

Resumen

Este artículo aborda la recreación poética de las subjetividades de personajes que se nos muestran como víctimas de la represión o de los abusos infligidos por parte del poder, ejemplificados en piezas de los autores españoles Federico García Lorca, José Ángel Valente y Olga Novo. Los poemas estudiados cuestionan el papel del lenguaje en esos procesos, exhibiendo disonancias explicables como formas de negativa autorial a reintegrar en el discurso hegemónico la expresión de una experiencia traumática originada por los agentes que sostienen dicho discurso. Tal disrupción lingüística se manifiesta en el correlato entre la descomposición del personaje y la violencia ejercida sobre el lenguaje del poema.

palabras clave: sujeto poético, poder, violencia, García Lorca, Valente, Novo

Abstract

This article deals with the poetic representation of the broken subjectivities of characters who were victimized by different embodiments of power. Poems by Spanish authors Federico García Lorca, José Ángel Valente and Olga Novo are analyzed as examples of works which question the role of language in repressive practices.

These poems show linguistic traits that can be explained as forms of the authors' reluctance to reintegrate the expression of traumatic experiences into the same discourse sustained by the victimizers. Such disruption supports the correlation between the characters' degradation and the poets' violence on standard language usage.

keywords: poetic subjectivity, power, violence, García Lorca, Valente, Novo

No es arriesgado afirmar que la lírica se ha construido históricamente en torno a la exploración estética del yo y la configuración filosófica, social y sentimental de este para sí mismo y para el mundo en un momento determinado, que es lo que aquí entiendo por *subjetividad*. Nuestra comprensión del género puede beneficiarse de un acercamiento crítico a este constructo, al tiempo que la poesía se revela como un objeto de estudio idóneo para aprehenderlo. A tal respecto, Giorgio Agamben ha afirmado que la poesía llega a ser “un laboratorio en el que todas las figuras conocidas de la subjetividad están, por así decirlo, dislocadas, alteradas, transformadas” (1996: 51). Dicho de otra manera, la lírica nos ayuda a concebir las numerosas torsiones de una realidad, la del yo, que se diría infinitamente mutable, aunque no falten los modelos normativos, aquellos que se nos quieren presentar como definidores de una subjetividad “normal”, “correcta” o “aceptable”, los cuales a su vez engendran otros contrarios. Por otra parte, parece claro que el abandono, relegamiento o cuestionamiento del yo es una de las más definitorias marcas de modernidad en la lírica europea. Pienso que es más apropiado hablar de un sujeto *alírico* o difuminado que de una “voz diseminada” (Scarano *et al.* 1994) para enfatizar precisamente la disipación del mismo –o, como sugiere Pietro Taravacci (2012) siguiendo a Baudelaire, su “evanescencia”– más que su mutación en otro yo con entidad semejante. En cualquier caso, este alejamiento del modelo triunfante que supuso el sujeto poético petrarquista –aquél que se sitúa en el centro del mundo y del discurso como un ente sin fisuras perceptibles– tiene causas e implicaciones tanto estéticas como epistémicas y sociales. Los orígenes de esta crisis de la concepción del yo poético pueden trazarse hasta el Barroco, cuando la subjetividad se expresa y se examina mediante unos fundamentos artísticos que resultaron rompedores en el momento de su aparición y que hoy siguen siendo productivos (Martín Estudillo 2007).

En lo tocante a la producción poética contemporánea, heredera en sus aspectos más transgresores de aquellas pulsiones barrocas que Mallarmé supo recoger e instalar en el centro mismo de la modernidad, cabe observar que la disipación del yo que advierten desde distintos ángulos pensadores egregios del último medio siglo como Roland Barthes, Michel Foucault, Jacques Derrida y el antes citado Agamben, o artistas como Francis Bacon y Andy Warhol (cuyo interesante trabajo en esta línea es examinado por Estrella de Diego [2011]), tiene un correlato lírico insoslayable. El que nos habla en muchos de los mejores poemas escritos en el último siglo es un yo menesteroso. Su precariedad ontológica, frecuentemente asociada a un decir fragmentario, confuso o hasta incoherente, presenta no pocos desafíos interpretativos y sugestivas conexiones con problemas de toda índole intelectual. Pero se trata también e indefectiblemente de una poesía inserta en

su tiempo histórico, cuya razón de ser va más allá del mero juego verbal o de la “desaparición” autorial. Partiendo de esta premisa historicista podemos ensayar nuevos acercamientos que la iluminen.

Aunque sin obviar la existencia de esta precaria subjetividad, desde la crítica se ha tendido a privilegiar las manifestaciones líricas que nos hablan de o desde un yo que se diría aislado de una situación social determinada. La fragilidad de los sujetos poéticos que aparecen en tantos poemas se explica a menudo relacionándola con vaguedades como “la condición humana”, “la hostilidad de la vida en la gran urbe”, etc., quizás no incorrectas, pero sí insatisfactoriamente explicativas. En este artículo quisiera alejarme de esa propensión para centrarme en un aspecto poco estudiado de este fenómeno estético que responde a ciertas claves políticas algo más concretas. Se trata de la recreación poética de las subjetividades de personajes que se nos muestran como víctimas de la represión o de los abusos infligidos por parte del poder. Un poder que no se limita a las instituciones con las que se suele identificar (el Estado o la Iglesia, por citar dos de las más significativas), sino que también se constituye en formaciones quizá menos palmarias pero igualmente influyentes en el orden social, como el patriarcado, la educación reglada o las versiones del capitalismo que condicionan nuestras vidas hoy día. Como sugirió Barthes, el poder es plural, como los demonios.

Los poemas a los que me refiero enfatizan la existencia de unas vivencias individuales que quedan ofuscadas en muchas consideraciones acerca de fenómenos sociopolíticos como la tortura, la represión de la disidencia, o la persecución de las minorías. La intensa naturaleza de experiencias como estas para quien las sufre tiende a disiparse al hablarse de ellas en términos generales, algo por otro lado probablemente insalvable cuando se las estudia desde disciplinas como la sociología o se las combate desde el activismo cívico. Pero esta difuminación del drama personal que se inscribe en los cuerpos de las víctimas no es solo achacable a las prácticas discursivas de las ciencias sociales, cuyos regímenes disciplinarios precisan de la generalización y hasta requieren del enmascaramiento de las especificidades para proteger a quienes han sufrido. También en las artes se han conocido acercamientos a estas problemáticas que han relegado la perspectiva del *yo* para darle protagonismo al *nosotros* como forma de expresar el alcance colectivo de las mismas. Por el contrario, en poemas como los que aquí contemplaremos se trata de enfatizar la individualidad del personaje sufriente, así como, en menor grado, la identidad de los responsables de las vejaciones. Esta poesía aparece como una respuesta contraria a la despersonalización o reificación a la que se somete a las víctimas de la violencia institucional tanto desde estudios bien intencionados como por parte de los agentes represivos. Y con frecuencia se enfrenta a esas

prácticas de despersonalización con un aligeramiento del peso del yo lírico, algo que en última instancia tiene un objetivo de carácter ético, como ha señalado Évelyne Lloze:

Le pronom de première personne devient ainsi le plus souvent dans le poème contemporain une sorte de matrice dialogique avec à l'arrière-plan [...] un moi traversé d'absence, qui se désaffirme et s'estompe pour non seulement redonner voix à cet autre, à ces autres qui l'habitent, mais surtout par parvenir à mettre en place ce qu'il faut de vacance pour rendre effectif et sensible cet espace d'intersubjectivité qu'il tente de provoquer, espace qui éclaire et fait tant sens parfois qu'il transmue la poésie en "lieu d'une éthique" possible (2012: 22)

La dimensión ética que esta apertura de la subjetividad lírica favorece podría entenderse en términos del debate en torno a la literatura comprometida que tanta importancia tuvo en la segunda mitad del siglo pasado. Pero sería muy reductivo ver estos poemas como simples antecedentes o epígonos de esa poesía "social" que en los años cincuenta y sesenta clamaba abiertamente contra diversas formas de injusticia (sobre el compromiso en la poesía española posmoderna, cfr. Bagué Quílez: 2006). Si bien es indudable su compromiso con la dignidad de las personas, nada tienen de panfleto político. Más que en la denuncia explícita contra el abuso de autoridad, su fuerza estriba principalmente en el comentario que contienen acerca del papel del lenguaje en la constitución del poder, por un lado, y en su resistencia al mismo, por otro. Con frecuencia, estos poemas exhiben una tenacidad formal, una disonancia, que puede entenderse como la negativa autorial a reintegrar en el discurso hegemónico la expresión de una experiencia traumática originada por los agentes que sostienen ese mismo discurso. Pero esta disrupción lingüística no siempre se manifiesta de una manera clara, llevándose a cabo el correlato entre descomposición física del personaje y violencia sobre el lenguaje mediante mecanismos más sutiles. Se cultiva un decir a menudo complejo e inestable, capaz de servir como un instrumento de crítica social tanto o más certero que otros textos en principio más directa e inequívocamente políticos.

Mediante un lenguaje calculadamente transgresor de los discursos y las formas de subjetividad normativas, esta escritura trata de cuestionar la versión de la historia que el poder busca fijar como cierta. Sus autores son en buena medida conscientes de que la misma materia prima con la que intentan responder a las fuerzas de la tradición está a su vez irremediablemente inserta en las dinámicas sociales. Buscan desnaturalizar el lenguaje y apuntan hacia la falaz necesidad de ese orden que funda, un lenguaje que al mismo tiempo que lo constituye oculta

que tal orden no es algo generado espontáneamente; antes bien, queda instituido como producto de determinados intereses. El dismantelamiento de la retórica de los órdenes de control simbólico precisa de un tratamiento desautomatizador del lenguaje, así como de la pulsión emocional intersubjetiva –de origen obviamente no impersonal, pero tampoco necesariamente ceñido a la sensibilidad exacerbada del poeta– que sustenta a la lírica. Siguiendo las claves que he esbozado, a continuación ofrezco una lectura de textos de tres autores españoles que se han aproximado de formas muy diferentes a la colisión entre el sujeto y un poder que lo destruye. Dos son poemas de escritores indiscutiblemente canónicos, Federico García Lorca y José Ángel Valente. En el tercer caso, me asomo a la escritura de Olga Novo, una poeta gallega cuyas propuestas me parecen –dentro de su marcada individualidad– ilustrativas de una renovada visión del asunto.

El primero de estos poemas que trataré, obra de Valente, es el que exhibe una mayor distancia entre el yo poético y la violencia institucional ejercida contra el sujeto. En este caso, el hablante lírico no es la víctima en que se centra la pieza, el personaje histórico Anne de Chantraine, joven acusada de brujería (sobre cuya efímera existencia noveló la belga Françoise Mallet-Joris en *Anne ou le théâtre*, una de las narraciones incluidas en su *Trois âges de la nuit*, de 1968), sino un observador que empatiza con ella trayendo hasta el presente la historia de su tortura y ejecución. El tema de la anulación del ser es una preocupación central en la obra de Valente, como ha señalado acertadamente Jacques Ancet. Teniendo eso en cuenta, y sumándose a otros comentaristas del poeta como Jorge Machín Lucas, Ancet ha relacionado la escritura de este autor con la mística y la problemática de la muerte del sujeto (1996: 17-8). Esos acercamientos tienden a dar relevancia a aspectos que podríamos caracterizar como metafísicos. En el poema expuesto aquí, esa lectura puede complementarse con una interpretación sociohistórica ligada a la destrucción material del individuo a manos del poder y la exploración lingüística de este fenómeno. Es una posibilidad que no debiera extrañarnos ya que, aunque de un tiempo a esta parte se ha puesto un especial énfasis en la labor de reflexión ontológica llevada a cabo por Valente, también ha sabido apreciarse la enorme importancia que tiene la vertiente ética de su obra (Sánchez Robayna 1992: 19), yendo, eso sí, más allá de su inicial adscripción a un realismo social que el poeta rápidamente superó. El poema, carente de título y aparecido en el “*collage* paródico” –como lo llama Sánchez Robayna (2006: 33)– de 1969 *Presentación y memorial para un monumento*, reza así:

La hoguera ardió dos días en las afueras de la aldea
y al alba del tercero

se dispersaron a los cuatro vientos
 las cenizas de Anne de Chantraine,
 quemada, pero
 con estrangulación previa,
 por el verdugo de Namur,
 por bruja, el año
 de mil seiscientos veinticinco
 y a los veintidós de la difunta,
 que se había entregado
 a Satanás,
 según confesó con todos los detalles
 impuestos de antemano por el tribunal,
 de acuerdo
 con el feliz catálogo de engendros diabólicos parido
 por los santos dominicos teutones
 Enrique Krämer y Jacobo Sprenger,
 expertos en la lucha
 contra la subversión maligna,
 la infiltración perversa de orientales
 y otras lacras
 que han revuelto y revuelven
 los sacrosantos reinos de la grande Europa.

Y allí hecha de paja y de maderos
 que colocó la propia víctima,
 sometida a lo largo del proceso
 al natural estímulo del agua
 hirviendo y al *tormentum insomniae*,
 ardió la hoguera hasta el amanecer del tercer día
 y se esparció en el aire
 el cuerpo consumido
 de Anne de Chantraine,
 como otros tantos en aquellos tiempos. (Valente 2006: 273-74)

La situación de la hoguera en la que se quema a la joven apunta a la liminalidad del proceso. Los lindes de la aldea son también los márgenes de la comunidad, lugar en el que tanto simbólica como físicamente se emplaza a Anne, hasta que su cuerpo calcinado se disipa y desaparece como realidad material, pero no lingüís-

tica. La diáfrasis de la preposición *por*, en sus sentidos agencial “por el verdugo de Namur”, y causal “por bruja”, hace converger el motivo oficial del ajusticiamiento con las fuerzas que lo legitiman. Esto resalta la inocencia de la joven, identificada más adelante como “víctima”, frente al supuesto personaje diabólico que presentan los que la ajustician con una implacable –y falsaria– racionalidad que se apoya tanto en la teología como en la tortura. El poema no los identifica, pero queda claro que el poder se manifiesta en su mayor crudeza por medio de su capacidad para destruir al sujeto física y moralmente. Con todo, no lleva a cabo su control de una forma enteramente cínica, como nos enseñó Foucault en *La voluntad de saber* y Valente ilustra en estos versos. Su eficacia y aceptación dependen en buena parte de que sea capaz de justificar retóricamente sus acciones, algo que Valente toca al aludir al armazón teológico y jurídico con el cual los guardianes de la ortodoxia validan el espantoso tratamiento al que someten a Anne de Chantraine. Frente a ello, el texto alza una voz que en este caso no se queda en la mera soflama de poemas más abiertamente políticos; la estrategia es distinta, pues antes que mover el ánimo del lector busca revelar la mendacidad del discurso oficial con que se justifica la represión. En su temprano ensayo *Ideología y lenguaje*, Valente aseveraba (siguiendo a Henri Lefebvre) que “la corrupción del lenguaje público, del discurso institucional, falsifica todo el lenguaje. Sólo la palabra poética, que por el hecho de ser creadora lleva en su raíz la denuncia, restituye al lenguaje su verdad” (2008: 78). En la conclusión de ese mismo texto, y a pesar de que el autor gallego esté reflexionando acerca de *Las palabras de la tribu* –abordando pues la dimensión comunitaria del lenguaje literario– Valente se molesta en recalcar que “la imposición del discurso institucional o la corrupción del lenguaje como fruto de la cristalización ideológica amenazan los últimos reductos de la identidad personal” (2008: 81). Lo que le interesa en último término es el impacto negativo que esa presión –que rebosa lo lingüístico– tiene sobre la subjetividad.

La voz que narra y denuncia el suceso reflejado en la pieza juega con la posición de autoridad de aquellos a la que se enfrenta. Su propia fuerza queda apoyada en la distancia irónica con la que habla de los verdugos de Anne, el uso de tecnicismos latinos, el sarcasmo y la hinchazón retórica puntual que parodia el discurso de la Iglesia. La temática y su focalización del poema remiten inevitablemente a las prácticas historiográficas de la Escuela de los Anales (que estaba en su momento de mayor predicamento académico cuando Valente compone la pieza) y los intereses del autor por la tradición de heterodoxia que siempre ha existido al margen de la “recta doctrina”.

Tanto en el íncipit como al final del poema el atemporal observador que nos hace llegar el relato y análisis de la destrucción de Anne insiste en que fue “al

alba”, “al amanecer”, el momento en el cual los restos calcinados de la joven se dispersaron por el aire. En una terrible vuelta de tuerca a la relación con la corporeidad y la lozanía amorosa que caracteriza a la tradición poética de la “albada”, de conocido origen provenzal, aquí la salida del Sol no trae consigo la separación de los amantes, sino la descomposición del ser causada por el odio. La imagen inaugural de la hoguera se repite al final del poema, dándole una circularidad que enfatiza el carácter cíclico de la Historia. Ello queda resaltado asimismo por la reiteración del momento y la aseveración “han revuelto y revuelven”, algo que se complica si se tiene en cuenta la significación a menudo positiva del fuego y de la ceniza para Valente (que en *Variaciones sobre el pájaro y la red* la entiende como ente del que la palabra renace), o si se añade a la ecuación el sentido de las cenizas en la obra de Paul Celan, que ejerció sobre la del gallego una fundamental influencia. A tal respecto, resulta muy sugerente el ensayo de Jacques Derrida citado en la bibliografía (2000), especialmente sus páginas 181-3, en las que el pensador se adentra en la *Aschenglorie* de Celan, notando que las cenizas son “the figure of annihilation without remains, or without a readable or decodable archive” (2000: 182). Aunque, obviamente, una cosa son las palabras asociadas al fuego, y otra bien distinta los cuerpos en la pira, la memoria de estos solo trascenderá su trágico destino por medio de la poesía. Es una negación de la idea de progreso: poco se ha avanzado desde ese siglo XVII, parece decirnos Valente, cuando más de tres centurias después en la misma “sacrosanta Europa” mencionada en el poema y a manos de otros teutones, se quemaba a millones de personas con abundante aparato racionalizador para justificarlo. *Presentación y memorial para un monumento* se abre, precisamente, con un poema puesto en boca de un nazi que reflexiona brevemente acerca de cómo llego a concluir que “combatiendo al judío / cumpliré santamente la obra del Señor”.

Hay que distinguir, pues, entre dos valores fundamentalmente distintos de la difuminación del yo en la obra de Valente, que podríamos simplificar en uno que sería “metafísico” y otro “materialista”. El primero se interesa ahistóricamente por la reintegración espiritual del individuo en un ente más vasto. En un libro posterior, *No amanece el cantor*, Valente lo condensaría así: “Ser sólo del olvido, dices. Cuerpo que se confunde con el aire. No tienes nombre, tenuemente borrado, al fin”. El segundo, que centra aquí nuestra atención, contiene una profunda reflexión histórica y, por ende, ética. En contraste con esa vindicación de la anomia recién citada, en un poema como el que comento la voz lírica registra el nombre de la víctima y también de los victimarios indirectos, inductores intelectuales de la quema de Anne. Krämer y Sprenger son los autores del *Malleus Maleficarum* o “martillo de brujas”, tratado acerca de la brujería escrito a finales del siglo XV que

alcanzó una enorme popularidad en la Europa de la temprana modernidad, determinando en buena medida la construcción imaginaria y legal de estas prácticas y su persecución (Broedel 2003: 8). La poesía de Valente queda aquí consignada como instrumento que azuza la memoria de lo que se ha intentado borrar: la responsabilidad de unos y el sufrimiento de otros en la violencia que a menudo existe tras la disolución de un yo.

Este comentario sobre la caza de brujas engarza con la preocupación existente en el trasfondo de muchos de los poemas en los que se nos presenta la destrucción física y moral de un individuo: la represión a manos del poder de ciertos colectivos no necesariamente minoritarios –no lo es el de las mujeres– por distintos medios y en diferente grado. El tormento corporal es una realidad no por oculta menos relevante dentro de esta problemática. Su existencia no pasa desapercibida para la sensibilidad de autores como los abordados en este artículo, que la incorporan a su reflexión sobre el abuso de poder a pesar de ser un tema cuyo tratamiento estético entraña no pocas dificultades. Si en el poema de Valente la tortura aparecía tangencialmente, mencionada como de pasada por un hablante poético consciente de que debería bastar con registrar fríamente los hechos para despertar la indignación del lector, en la siguiente breve y poco comentada pieza de Federico García Lorca el tormento ocupa un lugar central, aun cuando se aborde de forma elíptica.

“Canción del gitano apaleado”

Veinticuatro bofetadas.
 Veinticinco bofetadas;
 después, mi madre, a la noche,
 me pondrá en papel de plata.

Guardia Civil caminera,
 dadme unos sorbitos de agua.
 Agua con peces y barcos.
 Agua, agua, agua, agua.

¡Ay, mandor de los civiles
 que estás arriba en tu sala!
 ¡No habrá pañuelos de seda
 para limpiarme la cara!

La pieza de Lorca, fechada el 5 de julio de 1925, fue incluida en su *Poema del cante jondo* (1931) y, según Francisco García Lorca, fue añadida a este libro con otros materiales para que el volumen alcanzara un número aceptable de páginas (Miller 1978: 66). La “Canción” presenta una brillante estetización de las dificultades expresivas de una subjetividad doblemente dañada: físicamente, por la tortura a la que es sometido el individuo, y moralmente, por la impunidad de la que se benefician quienes ejecutan, ordenan y amparan el tormento. Al hablar de estetización no debemos entender que ello conlleve un vaciado de la grave dimensión política y humanitaria del tema. Dicho de otra manera, el tratamiento artístico de una realidad como la tortura no implica necesariamente un acercamiento instrumental a una práctica abusiva cuya representación se presta fácilmente al sensacionalismo o la trivialización cuando se aborda sin la sensibilidad y el rigor de los que García Lorca sí hace gala en estos versos.

El poema toma forma en lo que podríamos denominar un peculiar dialogismo implícito y con gran economía de medios. De forma extremadamente sucinta, captando así aspectos de una situación comunicativa perversa y materialmente rayana en lo insostenible, Lorca explora los contornos de una subjetividad puesta al límite de la confrontación entre una víctima y sus torturadores. Huelga decir que una circunstancia como la recreada en la pieza, en la que se fuerza a que la víctima “cante” en el sentido de “descubrir o confesar, generalmente bajo presión” (la quinta acepción que el *Diccionario* de la Real Academia Española registra para ese verbo) está radicalmente alejada del ideal de un diálogo, en el que los participantes compartirían unos principios básicos de respeto mutuo. Inmerso forzosamente en esta situación, el yo poético clama al superior jerárquico de quienes lo torturan en la tercera estrofa, el “mandor”. Se trata de un rango ficticio obviamente derivado de *mandar* en el que se aúnan la idiosincrasia lingüística calé y cierta mofa de una superioridad jerárquica (subrayada por el gitano al señalar su elevación y posesión espacial: se encuentra “arriba en [su] sala”) que no está acompañada de altura moral. Menos concluyentes podemos ser acerca de la adscripción de los versos 1, 2, 7 y 8, que recrearían el flujo de conciencia del gitano o nos presentarían una voz ajena que completa el registro verbal de la atroz acción. Este dialogismo queda reforzado por la disposición de la “Canción” dentro del libro: está incluida en la “Escena del teniente coronel de la Guardia Civil” y seguida por el “Diálogo del Amargo”, dos composiciones en las que Lorca juega con la presentación propia del texto dramático (con pluralidad de personajes, acotaciones, etc.)

La “Canción del gitano apaleado” arranca marcada por dos numerales: veinticuatro y veinticinco. Por un lado, estos enlazan el poema con el texto inmedia-

tamente anterior (lo acontecido en el “Cuarto de Banderas” de la “Escena”), en la que el teniente coronel aludía a sus veintitrés condecoraciones: “Tengo tres estrellas y veinte cruces”, y a las “veinticuatro borlas moradas” del cardenal arzobispo de Toledo. En la “Canción” resuenan esas cifras, como resuena el batir de las bofetadas que recibe el gitano; al fin y al cabo, en una composición tan marcadamente musical como una “canción” no puede obviarse la sonoridad, que aquí es la de las siniestras dependencias inferiores del cuartel. Por otro lado, “veinticinco” resulta el ciframiento de un exceso. La docena es una unidad de medida popular, carente de funcionalidad científica pero con claros y numerosos usos en la vida cotidiana, que van desde los meses del año hasta la venta de productos como los huevos. Las dos docenas, que son también las horas del día, quedan rebasadas en el segundo verso. El vigésimo quinto es el golpe definitivo; dicho de forma también folklórica y asociable a lo que sigue, es la gota que colma el vaso.

El agua es el elemento central del poema. De los diez sustantivos que aparecen en la segunda estrofa, seis son “agua”. La cuestión de la cantidad no es baladí: la repetición en *ostinato* del elemento es clave para la comprensión de la escena. Es el agua que permite la vida a la que trata de aferrarse el gitano, quien la solicita apelando a la piedad de sus captores; y también el agua que simboliza la libertad anhelada, cuando es la del mar: “con peces y barcos”. Pero acaba por mutarse en el agua destructora que, perversamente usada por la Guardia Civil, puede acabar con la existencia del apaleado.

Con su significante gutural, la dramática aliteración del sonido tónico /ag/ con el que comienza la palabra refuerza sensorialmente la idea de que estamos asistiendo al tormento de la “toca” (como se le llamaba antiguamente) o del “submarino”, término que se utiliza hoy día para denominar a las técnicas de tortura que, en esencia, someten a la víctima a formas de ahogamiento en este líquido. Tras esto, el agua ya no podrá borrar las señales del crimen, pues está contaminada por el uso abyecto que los guardias le han conferido. Ni con esta ni con ningún otro medio: “no habrá pañuelos de seda” conseguirá el “mandor” ni hacer desaparecer las señales de tortura que marcan el rostro del gitano. La necesidad de lavar el cuerpo para borrar una culpa ha sido llamada “efecto Macbeth” (Zong y Liljenquist 2006: 1451-2) por la famosa escena en la que la sonámbula Lady Macbeth intenta deshacerse de la sangre de su víctima, el rey Duncan, que tiñe sus manos. Lorca, sofisticado lector, no tendría que pensar siquiera en la asesina shakesperiana, pues la asociación entre pureza corporal y espiritual está presente en expresiones y rituales tan comunes en su contexto cultural como el bautismo.

La sensación de ahogo se enfatiza en el poema con una sintaxis carente de fluidez. Mediante esta se evoca un balbuceo casi afásico, asociable al efecto destructor

que la tortura tiene sobre el discurso y el mundo de sus víctimas, como argumenta Elaine Scarry (1985) en un libro que, a pesar sus problemas conceptuales y de historización, ha tenido una notable influencia en los estudios posteriores sobre el tratamiento literario de la tortura. Por su parte, Darius Rejali subraya que estas dificultades expresivas tienen sus peores consecuencias políticas no en “the gap between the brain and the tongue, but between victims and their communities, a gap that is cynically calculated, a gap that shelters a state’s legitimacy” (2007: 31). El gitano encontrará cuidado y consuelo en unos brazos maternos, al abrigo del ámbito más privado, el familiar; y es que si el Estado perpetra esos crímenes, en último término es porque la comunidad en su conjunto los consiente, especialmente cuando sus víctimas son sujetos marginalizados; en este caso, hasta un extremo que llega a la absoluta difuminación de su entidad como ser social. La “Escena” que precede a la “Canción” incluye ya dos líneas definitivas a tal respecto: a la pregunta del Teniente Coronel “¿Y qué es un gitano?”, este le contesta “Cualquier cosa”, bien consciente de lo poco que vale su existencia a manos de los guardias. Si a su pertenencia a una minoría marginada se le suma su falta de medios económicos (no es una opción la rica seda), parece inevitable su condena a la invisibilidad. Nótese, además, que la deshumanización –entendiéndose esta como degradación de la dignidad humana– que la tortura provoca no es unidireccional. Casi privado de lenguaje, ultrajado, el que sufre la tortura es violentamente alejado del ideal de la persona humana; y a ojos de la moral, el torturador también pierde sus caracteres humanos: se convierte en un monstruo.

La tortura es producto de una política y una lógica cuya autoría resulta, en última instancia, difícilmente trazable. En el poema de Lorca, como en el de Valente, se nos oculta la identidad de los responsables directos de la atrocidad, y esta se ensaña en el cuerpo de la víctima, cuya reificación incluye el borrado de su nombre; es, sencillamente, “el gitano apaleado”. Pero su cuerpo torturado, brutalmente presente a pesar de no ser siquiera mencionado, constituye la prueba más patente del crimen, ante el que no cabe idealización alguna.

Desde las tempranas observaciones de Melchor Fernández Almagro, que subrayaba en 1928 la dimensión mítica de la lucha entre “la navaja y el máuser”, emparentando el antagonismo entre gitanos y guardias civiles con las peleas entre “dioses y titanes” (García Lorca 1978: 103), mucho se ha escrito acerca de la “idealización” o “mitificación” del mundo gitano que Lorca lleva a cabo. Creo que es necesario matizar este juicio, el cual asume una abstracción del colectivo que va en detrimento del peso de la singularidad de la experiencia histórica y material (y *biopolítica*, podría añadirse) de los individuos que el poeta recrea. En el poema que nos ocupa, la atención queda focalizada en la materialidad del cuerpo ator-

mentado y la dañada subjetividad de la víctima, que queda sumida en la anomia y la impunidad de sus victimarios.

También la atención a lo corporal y una visión del mundo que revela una perspectiva agudamente consciente de cómo ha sido construido en detrimento de las mujeres señalan temáticamente la poesía de Olga Novo, poeta gallega nacida en 1975. Novo cultiva en sus versos una reflexión sobre el cuerpo que sirve también como el *locus* de un pensamiento marcadamente histórico, aunque se trate de una historicidad ajena a las pautas que dictan las cronologías más consabidas. Las marcas que distinguen esa corporeidad están en buena parte causadas por las dinámicas que condicionan la vida social, especialmente las que sustentan más directamente la hegemonía masculina. La escritura de Novo presenta esas tensiones con los ropajes de lo telúrico, pero una lectura atenta puede discernir tras los mismos los contornos del devenir histórico. “Temos unha memoria da pel como temos unha memoria cultural que nos conforma”, ha declarado la propia poeta. Esta genealogía que rastrea las conexiones entre lo biológico y lo político para expresar cómo se conforma una subjetividad es, a mi entender, el eje de buena parte de la poderosa producción lírica de esta autora.

En los versos de Novo asistimos a un esfuerzo por transgredir los límites impuestos por las instituciones patriarcales a través de lo onírico y lo irracional, dos pulsiones que la autora celebra y cultiva tanto como fuente de expresividad, como de oposición a unas normas condonadas milenariamente. Por estos medios, la poeta se cuida de presentar a las mujeres como meras víctimas del poder: su escritura da fe de una voluntad de resistencia y superación que, al igual que las fuerzas a las que se oponen, buscan realzar su legitimidad aludiendo a una longevidad que se podría decir transhistórica, pues va más allá de las épocas convencionalmente marcadas. Tampoco puede desprenderse de su lectura un discurso que reclame únicamente lo *visceral*—concepto con el que intento aunar su interés por lo corporal y lo irracional— en detrimento total de lo intelectual. Su atención al universo simbólico que ha llegado a convertirse en canónico se aprecia tanto en su asimilación de la tradición vanguardista como en las no escasas alusiones a personajes y obras de la historia cultural que se dan en su obra.

La poeta gallega muestra ser bien consciente del peso que la cultura tiene en la conformación de las reglas que, escritas o no, ordenan una realidad a la que los cuerpos regresan ineludiblemente tras sus excursiones más allá de lo racional. Es un universo simbólico cuyo prestigio social tiende a ocultar el papel que ha jugado y juega en la consolidación de situaciones de violencia social como las que durante siglos han sufrido mujeres o pobres. Pero, conforme vengo apuntando, Novo no lo rechaza categóricamente. En un poema como “29 de xaneiro do 2002”, el

sujeto se apodera de la alta cultura porque esta misma no es solo un instrumento de perpetuación y legitimidad de las élites (como “capital simbólico”, en términos de Pierre Bourdieu), sino que también contiene numerosos ejemplos de una heterodoxia que podría verse como una genealogía a la que se incorpora mediante la lectura y la escritura. El comienzo del texto (que el lector interesado puede encontrar íntegro en la página de internet recogida en la bibliografía) dice así:

Querida mamá: estou aprendendo a ladrar.

une saison en enfer. repite conmigo Une-Saison-En-Enfer.
 trinta xeracións de meu analfabetas Eu estou aprendendo a ladrar.
 marcar un nunca territorio coa epiglote
 coma un cadelo coma un can de palleiro
 escadelearme ata volver en min en can entón pronuncio
 Walt Walt
 Walt Whitman mamá.

La voz poética intenta recuperar su conexión con un linaje fundamentalmente femenino del que se siente desgajada por ser la primera que se apropia de la “alta cultura” tras una larga sucesión de antepasados que habían permanecido ajenos a ella, dedicados a duros trabajos manuales en el campo. Debe, para ello, aprender un lenguaje nuevo para ella, un “ladrar” con el que se reintegrará en un universo físico y simbólico que gira en torno a la relación entre el cuerpo y la tierra:

ben o sei ben sei eu todo
 que para eu aprender este ladrado
 á fin fixeron falla
 mil mulleres lavando a reo no río de Saá
 e mil arando e dúas mil cosendo e cinco mil
 apañando cozas e garabullos no medio do monte e Ti
 sobre todo ti plantando pinos nun serragoto inmenso
 desaprendendo canto es
 esfuracando as túas dúbidas.

Pero tampoco puede ni quiere renunciar a esas nuevas regiones a las que ha accedido mediante la educación formal, y que ya forman parte de su particular manera de ver el mundo: así, en su amor resuena “o troupeleo dos chocallos uncontrautro uncontrautro / da novena sinfonía de Gustav Mahler”, asocia los

sueños incumplidos de su madre a “unha escultura delicada de Brancusi”, o “ladra”, con todo, dentro del horizonte de expectativas de la poesía lírica contemporánea, escribiendo poemas como este mismo. Estos dos linajes que conforman su subjetividad se han rechazado mutuamente a lo largo de la historia. Su encuentro genera tensiones que se manifiestan expresivamente en una serie de imágenes de animalización y de degradación física, algunas de las cuales aparecen como consecuencia de pulsiones autodestructivas.

ás veces sinto a dor sedimentándose
 lámina
 por
 lámina
 coma a pizarra:
 é un esguince emocional chantado na caluga
 e para ladrar así ás veces é preciso chorar iodo
 abrir os xeonllos cunha gadaña ata ver o sol tan preto
 a tres centímetros do iris

La destrucción del otro o del propio yo perceptible en estos poemas resulta de la violencia física y simbólica que generan las múltiples dinámicas de exclusión presentes en cada uno de sus contextos históricos, tanto de producción como referenciales. Su correlato estético es arriesgado. Plantea, por un lado, el problema de hablar por otros, ponerles voz a quienes han visto mermadas o anuladas sus capacidades de expresión, en un ejercicio que puede ser visto positivamente en términos de empatía, vindicación y solidaridad o, por el contrario, como un elemento más de las posturas de poder que impiden que estos sujetos hagan trascender sus propias experiencias. Por otro lado, la línea que separa esta literatura del sensacionalismo puede resultar especialmente borrosa cuando se abordan temas como estos, en los que la violencia ejercida sobre el cuerpo puede despertar el interés morboso de los lectores. Evitar un utilitarismo que explote el dolor ajeno como mero ingrediente estético requiere de una sensibilidad alerta y de una exploración muy consciente del instrumental poético con el que se trabaja. Cuando esto se da, como creo que es el caso con los poemas aquí analizados, nos encontramos ante poesía de gran valor tanto por su calidad artística como por su peso político. Nos permite, además, adentrarnos en el complejo problema de la subjetividad desde el privilegiado observatorio de este constructo que es la poesía lírica. En su ensayo sobre lírica y sociedad (*Rede über Lyric und Gesellschaft*, aparecido originalmente en 1957), Theodor W. Adorno argumentaba que la

poesía más abiertamente política no es la que mejor penetra en las contradicciones de la colectividad. Antes bien, veía el mayor valor del género para la dilucidación de la relación entre sujeto y sociedad en aquellos poemas más vueltos sobre el propio lenguaje. En ellos, por medio de prácticas que revelan y subvierten las convenciones que anquilosan ese mismo lenguaje para beneficio del poder establecido, el “sujeto se convierte en más que un mero sujeto” y la poesía se revela como “expresión subjetiva de un antagonismo social” (45). Poemas como los aquí contemplados, que denuncian y analizan las regulaciones que intentan contener la heterogeneidad de las posibilidades que tiene el yo para ser en el mundo, también abren las puertas a nuevas formas de mirar e imaginar la subjetividad.

Bibliografía citada

- ADORNO, THEODOR W. (2001), “On lyric poetry and society”, *Notes to Literature*, trad. Shierry W. Nicholsen. New York, Columbia University Press: vol. I 37-54.
- AGAMBEN, GIORGIO (1996), “No amanece el cantor”, *En torno a la obra de José Ángel Valente*, ed. Jacques Ancet et al. Madrid, Alianza: 47-58.
- ANCET, JACQUES (1996), “La voz y el dolor”, *En torno a la obra de José Ángel Valente*, ed. Jacques Ancet et al. Madrid, Alianza: 17-22.
- BAGUÉ QUÍLEZ, LUIS (2006), *Poesía en pie de paz. Modos del compromiso hacia el tercer milenio*, Valencia, Pre-Textos.
- BROEDEL, HANS PETER (2003), *The Malleus Maleficarum and the Construction of Witchcraft: Theology and Popular Belief*, Manchester-New York, Manchester University Press.
- DERRIDA, JACQUES (2000), “A self-unsealing poetic text: poetics and politics of witnessing”, trad. Rachel Bowlby, *Revenge of the Aesthetic. The Place of Literature in Theory Today*, ed. Michael P. Clark. Berkeley-Los Angeles, University of California Press: 180-207.
- DIEGO, ESTRELLA de (2011), *No soy yo*, Madrid, Siruela.
- FOUCAULT, MICHEL (1980), *La voluntad de saber (Historia de la sexualidad I)*, Madrid, Siglo XXI Editores, 1980.
- GARCÍA LORCA, FEDERICO (1978), *Poema del cante jondo. Romancero gitano*, eds. Allen Josephs; Juan Caballero. Madrid, Cátedra.
- LLOZE, ÉVELYNE (2012), “Éléments de réflexion sur la configuration énonciative dans la poésie française contemporaine”, *Présences du sujet dans la poésie française contemporaine (1980-2008). Figurations, configurations et postures énonciatives*, ed. Elisa Bricco. Saint-

- Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne: 21-31.
- MACHÍN LUCAS, JORGE (2010), *José Ángel Valente y la intertextualidad mística postmoderna: del presente agónico al presente eterno*, Santiago, Universidade de Santiago de Compostela.
- MALLET-JORIS, FRANÇOISE (1968), *Trois âges de la nuit*, Paris, Grasset.
- MARTÍN ESTUDILLO, LUIS (2007), *La mirada elíptica. El trasfondo barroco de la poesía española contemporánea*, Madrid, Visor.
- MILLER, NORMAN C. (1978), *García Lorca's Poema del Cante Jondo*, London, Támesis.
- NOVO, OLGA, “29 de xaneiro do 2002”, [05/10/2013] <http://www.barcelonareview.com/47/s_on.htm>
- REJALI, DARIUS (2007), *Torture and Democracy*, Princeton–Oxford, Princeton University Press.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, ANDRÉS (1992), “Presencia e independencia”, *José Ángel Valente*, ed. Claudio Rodríguez Fer. Madrid, Taurus: 17-20.
- , (2008), “Introducción”, José Ángel Valente, *Obras completas. I: Poesía y prosa*, ed. Andrés Sánchez Robayna. Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores: 9-55.
- SCARANO, LAURA; ROMANO, MARCELA ROMANO; FERRARI, MARTA (1994), *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*, Buenos Aires, Editorial Biblos / Universidad Nacional de Mar del Plata.
- SCARRY, ELAINE (1985), *The Body in Pain: the Making and Unmaking of the World*, New York, Oxford University Press.
- TARAVACCI, PIETRO (2012), “Presencia y evanescencia del yo lírico: desde Valente a Trapiello (pasando por Talens)”, *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, vol. V: *Moderna y Contemporánea*, eds. Laura Silvestri; Loretta Frattale; Matteo Lefèvre. Roma, Bagatto Libri: 561-71.
- VALENTE, JOSÉ ÁNGEL (2008), *Obras completas. I: Poesía y prosa. II: Ensayos*, ed. Andrés Sánchez Robayna, recopilación e introducción de Claudio Rodríguez Fer. Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- VÍDAL VILLAVERDE, MANUEL, “Olga Novo: A verdadeira poesía é sempre revolucionaria pola súa beleza irreductible”, [05/10/2013] <<http://www.galiciahoxe.com/mare/gh/olga-novo-verdadeira-poesia-sempre-revolucionaria-pola-sua-beleza-irreductible/idEdicion-2011-04-25/idNoticia-662460/>>
- ZONG, CHEN-BO; Liljenquist, Katie (2006), “Washing away your sins: threatened morality and physical cleansing”, *Science*, 8 September, 313/5792: 1451-1452.

