

Nueva York, Buenos Aires, Santiago de Compostela:
Apoteosis, ruina y restitución periférica de la ciudad
en la lírica hispánica del siglo XX
(O. Girondo, J.L. Borges, F. García Lorca, J. Hierro y L.G. Tosar)¹

JAVIER GÓMEZ-MONTERO

Los procesos de globalización y localización que han afectado a las sociedades modernas durante el siglo XX dejaron también una huella ostensible en el conjunto de las literaturas hispánicas. Si en las tradiciones culturales secularmente minorizadas en el Estado español (como la catalana, la gallega y la vasca) la idea de una identidad nacional se fraguó durante la segunda mitad del siglo XIX en el marco de la 'Renaixença', el 'Rexurdimento' y el movimiento 'fuerista', una característica común de la conciencia histórica de modernidad ya en los albores del siglo XX en España y Argentina fue la construcción de paradigmas de una identidad cultural para un Estado que, por motivos y circunstancias históricas diferentes, aún carecía del horizonte simbólico común a la colectividad respectiva y necesario para forjarla. En ese sentido, tanto la crisis del 98 en España como la celebración del Centenario de la Independencia argentina en 1910 propiciaron en los ámbitos intelectuales respectivos procesos literarios que auspiciaban la invención o consolidación de una tradición cultural específica e inconfundible plasmada sea en mitos colectivos (como el Cid o el Gaucho, la Pampa o Castilla y su paisaje), sea en intentos de definir el carácter nacional a la sombra de conceptos esencialistas como el 'criollismo' o el 'alma española'. *En torno al casticismo* de M. de Unamuno (1895) y *El payador* de L. Lugones (1916) pueden considerarse como textos fundacionales de los discursos identitarios modernos en las literaturas española y argentina, y resulta altamente significativo que ambos textos proyecten la reflexión identitaria en una mitología literaria enraizada en espacios no urbanos.

El prurito substancialista de ambos escritos, cuya impronta discursiva no tardó en perpetuarse en otros ensayos posteriores como *La España invertebrada* de J. Ortega y Gasset (1912) o en la *Radiografía de la Pampa* de E. Martínez Estrada (1933) y en conceptos como la 'España eterna' o la 'Argentina invisible', llegó a adquirir una dimensión ontológica en ideas como la de la soledad metafísica del criollo, descrita por el joven Borges (p.ej. en el prólogo a *El tamaño*

¹ El presente texto se remonta a una conferencia impartida el 23.9.1999 en Colonia en el marco del Seminario, organizado por Christian Wentzlaff-Eggebert, "Europa y América Latina entre globalización y localización: lejanías y proximidades" (Centro de Estudios sobre España, Portugal y América Latina, ASPLA, Universidad de Colonia, 16.-25.9.1999).

de mi esperanza, 1926), o en el hidalgo castellano que retrata Azorín en "Una ciudad, un balcón" (*Castilla*, 1913) e, incluso, en la interpretación orteguiana de Don Quijote (*Meditaciones sobre el Quijote*, 1914). Sin duda, se puede asimilar ese rebrote de los discursos identitarios en las literaturas española y argentina a los esfuerzos por fundamentar en una tradición cultural propia e inconfundible un Estado moderno y de inspiración liberal; no obstante, las manifestaciones apuntadas revelan asimismo, y a nivel colectivo, una obsesión de centramiento histórico, ontológico y estético, que respondería a la crisis de la sociedad finisecular. De ahí que, en una perspectiva más amplia, los discursos identitarios finiseculares en su vertiente literaria quepa también considerarlos como un exponente más de la obsesión de mismedad inherente a la Modernidad, que obliga al individuo a compensar – cuanto menos estéticamente – el descentramiento ontológico que, en realidad, lo desgarran.

El precario desarrollo económico de España y Argentina en el siglo XIX las mantuvieron en gran medida al margen de los procesos de modernización e industrialización que entonces sufrieron las principales ciudades de Europa y Norteamérica, así que sus capitales no podían compararse con París, el primer emblema de la Modernidad decimonónica. En la obra de Baudelaire (en *Les Fleurs du Mal*, *Le Spleen de Paris* y en su ensayo sobre Constantin Guys, *Le peintre de la vie moderne*) se inaugura un paradigma, fijado a su vez críticamente por Walter Benjamin, en el que la ciudad se convierte en una cifra ambivalente de la Modernidad, cuya cartografía estética ha sido bien estudiada por Karlheinz Stierle y que en la literatura española quizá conozca su primera síntesis en *El mal poema* de Manuel Machado (1909). Pero si entonces ni Madrid ni Barcelona pudieron competir con París ni tampoco, en las primeras décadas del siglo XX, con la nueva cifra de la Modernidad en que pronto se erigió Nueva York, el auge económico de los países rioplatenses auspició su trepidante modernización que, ya muy pronto, dejó una profunda huella en la literatura argentina. Así, las manifestaciones literarias de un discurso estético que celebra y critica la Modernidad a un tiempo se harán esperar casi hasta la irrupción de las Vanguardias históricas que, tanto en Buenos Aires como en Madrid y Barcelona, la afirmarán frenéticamente. A partir de ese momento brotan los primeros elogios incondicionales del progreso industrial y de las grandes urbes como centros de esa civilización moderna, ya evidentes tanto en las Vanguardias argentinas como en el Ultraísmo madrileño. Pero, al mismo tiempo, en los primeros decenios del siglo, la ciudad también servirá de escenario en donde se proyecten las obsesiones ontológicas del sujeto moderno.

1 Apoteosis de la Modernidad: Lecturas de Buenos Aires y Nueva York (O. Gironde, J.L. Borges y J.R. Jiménez)

Aunque generalmente se considere el *Lunario sentimental* de L. Lugones (1909) como el brote inaugural de la metrópolis bonaerense en la lírica argentina, serán los *Veinte poemas para ser escritos en el tranvía* (1922) el poemario clave de la Vanguardia argentina en que se esboza una topografía urbana donde se celebren las ambivalencias de la ciudad como emblema de los procesos de modernización. Los *Veinte poemas* se inscriben, junto al posterior volumen de González Lanuza *Prismas* (1924) en un amplio mapa textual muy contrastado al que pertenecen también, p.ej., *Versos de la calle* de A. Yunque (1924) y *Ocre* de A. Storni (1925). Si en la topografía urbana bonaerense de *Ocre* se constituye un sujeto estrangulado por un tedio autodestructor y en la de *Prismas*, por el contrario, impera un humanitarismo solidario, en su conjunto los cuatro volúmenes construyen con referentes urbanos el espacio

antropológico definitorio de la Modernidad a comienzos de siglo. En particular, la vocación cosmopolita de los *Veinte poemas* queda reflejada no sólo en los múltiples lugares de redacción de los poemas, sino también en la polifacética contextualización del discurso que, al mismo tiempo, bascula entre Buenos Aires, París, Madrid u otras ciudades europeas. La degradación lúdica de un ámbito urbano dominado por los adelantos técnicos se plasma paradigmáticamente en el poema en prosa "Apunte callejero" en el que la voz lírica retiene primeramente un momento banal de la vida cotidiana:

En la terraza de un café hay una familia gris. Pasan unos senos bizcos buscando una sonrisa sobre las mesas. El ruido de los automóviles destiñe las hojas de los árboles. En un quinto piso, alguien se crucifica al abrir de par en par las ventanas.²

Un desabrido 'voyeur' centra su percepción en un escenario intrascendente y deformado irónicamente en el que las metáforas se basan en estrategias desmitificadoras que afectan a tres posibles concreciones de lo sublime: el erotismo, la naturaleza y la religión. Esos tres paradigmas son sometidos a una elaboración grotesca que excluye cualquier forma de romantización y de apropiación subjetiva. Así, el poema concluye con un delirio absurdo en el que, lejos de interiorizarse la experiencia, la estampa burguesa esbozada sufre un proceso de excrementación imaginativa:

Pienso en donde guardaré los quioscos, los faroles, los transeúntes que se me entran por las pupilas. Me siento tan lleno que tengo miedo de estallar... Necesitaría dejar algún lastre sobre la vereda.

Al llegar a una esquina, mi sombra se separa de mí, y de pronto, se arroja entre las ruedas de un tranvía.

Las estrategias desmitificadoras alcanzan también al mismo concepto de persona, desdoblado lúdicamente en el yo y su sombra. El desenlace irónico del poema confirma que el espacio urbano, con sus signos de progreso, es un lugar que no permite identificación alguna entre el hombre y la naturaleza y que tampoco apuntala la mismedad de la persona, sino todo lo contrario: el escenario urbano trazado es una cifra de radical desidentificación personal. El poema, por tanto, retiene irónicamente la cara y la cruz de la urbe moderna como espacio artificial alienante pero, al mismo tiempo, escenario y punto álgido de un proceso civilizatorio irreversible.

Aunque pueda parecer contradictorio, la poesía de Vanguardia argentina – íntimamente vinculada a los discursos identitarios como sus homólogas latinoamericanas, según resalta Jorge Schwartz³ – también concibió la capital bonaerense en términos elegiacos y, así, los poemarios de J.L. Borges publicados entre 1923 y 1929 son el testimonio de una lectura paradójica de la ciudad, pues propone – en oposición a la visión de superficie de la urbe contemporánea en Gironde – una invención nostálgica de la ciudad perdida. Ello no pone en entredicho la conciencia vanguardista de Borges quien, aún en Madrid, había participado con entusiasmo en la aventura ultraísta; sin duda, su invención de Buenos Aires responde a un programa poético fraguado paulatinamente y en contraste dialéctico con el paradigma urbano de Gironde y el ruralismo utópico de Güiraldes. Así, sus primeros poemas (los no

² Gironde 1989:36.

³ Schwartz 1991:25-63.

incluidos en *Fervor de Buenos Aires* de 1923 o los luego suprimidos en la profunda revisión a que fue sometido el libro) contenían numerosas alusiones a la fisonomía contemporánea de Buenos Aires (como en el poema "Ciudad", exhumado por C. Wentzlaff-Eggebert en 1991). En posteriores ediciones quedó del moderno centro urbano sólo una tenue huella, siempre de carácter negativo: "No las ávidas calles, / incómodas de turba y de ajeteo"⁴, "esta numerosa Buenos Aires"⁵ e incluso el tranvía que aparece en los cuatro versos finales de "Dulcia linquimus arva" apuntala una mitología nostálgica del arrabal entendida en oposición al centro bullicioso y burgués retratado por O. Girondo:

Soy un pueblera y ya no sé de esas cosas,
soy hombre de ciudad, de barrio, de calle:
los tranvías lejanos me ayudan la tristeza
con esa queja larga que sueltan en las tardes.⁶

Llama la atención la impronta autobiográfica de la escritura poética cuyo estatuto ficcional, no obstante, reconoció el propio Borges repetidamente. Semejante estrategia de enunciación textual opera una poetización de Buenos Aires que apunta a la construcción de un símbolo aún no existente en la literatura argentina como subraya Borges en "Después de la metáfora" de *Inquisiciones* (1925): "Añadir provincias al Ser, alucinar ciudades y espacios [...]. Buenos Aires no ha recabado en su inmortalización poética".⁷ Esa ontologización del espacio redundante en un centramiento estético del sujeto e implica la inscripción de la escritura en el contexto de los discursos identitarios contemporáneos lo que, a su vez, explica el consciente acriollamiento del texto en las primeras ediciones mediante el recurso a usos lingüísticos ajustados al habla coloquial y familiar rioplatense.

La opción específica por la que aboga durante los años veinte la lírica de Borges en el marco de las vanguardias bonaerenses será la sustitución del centro urbano alienante por el 'arrabal', por el barrio periférico forjado a base de manzanas, calles, almacenes, patios, compadres y malevos cuya entidad simbólica lo erige en una auténtica mitología subjetiva de identidad, en un ideograma o espacio antropológico e imaginario. El poema "Fundación mítica de Buenos Aires" (1929) se erige así en emblema de un recentramiento estético que permite al sujeto fundar imaginariamente la ciudad al margen de la historiografía oficial:

¿Y fue por ese río de sueñera y de barro
que las proas vinieron a fundarme la patria?
[...]
Fue una manzana entera y en mi barrio: en Palermo.

Una manzana entera pero en mitá del campo
Expuesta a las auroras y lluvias y suestadas.
La manzana pareja que persiste en mi barrio:
[...]
A mí se me hace cuento que empezó Buenos Aires:
La juzgo tan eterna como el agua y el aire.⁸

⁴ "Las calles", en: Borges 1996:17 (v. 3-4).

⁵ "Amanecer", en: Borges 1996:38 (v. 27).

⁶ Borges 1996:68 (v. 30-33).

⁷ Borges 1994c:31.

⁸ Borges 1996:81 (v. 1-2, 16-19 y 33-34).

La invención poética de Buenos Aires se apoya en una estrategia imaginativa paralela a la de Juan Díaz de Solís y sus secuaces: igual que éstos – según dejan constancia las descripciones fabulosas de las crónicas renacentistas – descubrieron "un mar que tenía cinco lunas de anchuras / Y aun estaba repleto de sirenas y endriagos / Y de piedras imanes que enloquecen las brújulas"⁹, en el poema borgeano, el sujeto de la enunciación va a forjar su propia patria, su barrio, su Palermo. Así, el 'barrio' constituye un espacio subjetivo de identidad en que se cifra todo Buenos Aires y lo suplanta. Al rechazo irónico de su crónica fundacional (como ya apuntó E. Carilla en 1984¹⁰), que significa el "pasado ilusorio"¹¹ de la ciudad, corresponde la invención de Palermo con los referentes reconocibles de esa mitología individual borgeana: la 'esquina', el 'almacén rosado', la 'cigarrería', el 'corralón', el 'organito' se erigen, entre otros, en los elementos figurativos constituyentes de ese ideograma del 'arrabal' o de las 'orillas' que el discurso poético variará una y otra vez como espacio nostálgico de identidad. El largo alcance de la mitología borgeana del arrabal alcanza su expresión quizá más significativa en el poema liminar de *Fervor de Buenos Aires*.¹² Las 'orillas' de la ciudad, que un solitario y melancólico 'flâneur' – o, explícitamente, "único espectador"¹³ – colma de significado, se erigen en el espacio discursivo de identidad por excelencia gracias al potencial de subjetivación de la memoria que proyecta en ellas la idea de un origen individual:

Las calles de Buenos Aires
Ya son mi entraña.
No las ávidas calles,
incómodas de turba y de ajeteo,
sino las calles desgastadas del barrio,
casi invisibles de habituales,
enternecidas de penumbra y de ocaso
y aquellas más afuera
ajenas de árboles piadosos
donde austeras casitas apenas se aventuran,
abrumadas por inmortales distancias,
a perderse en la honda visión
de cielo y de llanura.
Son para el solitario una promesa
porque millares de almas singulares las pueblan,
únicas ante Dios y en el tiempo
y sin duda preciosas.
Hacia al Oeste, el Norte y el Sur
se han desplegado – y son también la patria – las calles;
ojalá en los versos que trazo
estén esas banderas.¹⁴

El poema niega conscientemente el horizonte imaginario acotado desde Lugones (p.ej. en "Luna ciudadana") hasta Girondo y, en este sentido, dicción, figuración y semántica textuales responden a una ecendrada voluntad de resublimación bajo cuyos augurios la voz enunciativa

⁹ Borges 1996:81 (v. 10-12).

¹⁰ Carilla 1989:13-34.

¹¹ Borges 1996:81 (v. 31).

¹² "Las calles", 1923.

¹³ "Caminata", en: Borges 1996:43 (v. 23).

¹⁴ "Las calles", en: Borges 1996:17.

construye un territorio subjetivo de pertenencia. Las calles, el ocaso, los árboles son signos de identificación entre el sujeto poemático y el arrabal objeto de representación. En la “honda visión” (v. 12) plasmada en el texto convergen ciudad y llanura, tierra y cielo, patria y escritura; y así, la dilatación del arrabal hasta el infinito confiere al espacio urbano una marcada irrealidad sugerida también mediante la declarada continuidad entre patria, calles, banderas y escritura que, a un tiempo, se convierten en una única cifra de identidad.

Con respecto al universo referencial de la ‘mitología de las orillas borgiana’ – esencial también en relatos como “Hombre de esquina rosada” o “El Sur”, y que parte del poema “En el barrio” de Carriego, recogido en la *Antología poética argentina* de 1941 reunida por Borges y que él mismo desarrolla ampliamente en su estudio *Evaristo Carriego* de 1930 – es decisiva la substancialización del espacio urbano así como su esencialización gracias a la memoria, que se convierte así en un órgano de subjetivación que transforma la urbe en las “sentenciosas calles del Sur” que liberan al hombre de “la prolijidad de lo real”¹⁵, según apuntan dos versos del poema “La noche que en el Sur lo velaron”. Esta metáfora exterritorial del ‘Sur’ formula, en términos muy elementales, una conciencia de identidad en la escritura poética cuya manifestación es la apropiación explícita de un espacio y un tiempo personales según expone el final del poema “Arrabal”:

Esta ciudad que yo creí mi pasado
es mi provenir, mi presente;
los años que he vivido en Europa son ilusorios,
yo estaba siempre (y estaré) en Buenos Aires.¹⁶

Si antes el espacio urbano se había abierto hasta el infinito, ahora se somete también el tiempo a una estructura cíclica. Esta tendencia hacia la desintegración de lo real se radicalizará progresivamente hasta adquirir una consistencia incluso metafísica cuando Borges, más adelante, refuncionalice su mitología del arrabal para convertirla en referente de sus ‘juegos con el tiempo y el infinito’ propios de su obra más madura. Y así, en “La noche cíclica” (poema fechado en 1940), Buenos Aires constituye el punto de partida para una meditación sobre el tiempo, ya entendido como negación de la cronología lineal y como conjunción cíclica de un momento presente con la eternidad:

Pero sé que una oscura rotación pitagórica
Noche a noche me deja en un lugar del mundo.
Que es de los arrabales [...]
Allí está Buenos Aires.¹⁷

Si bien el contraste entre las lecturas de Buenos Aires llevadas a cabo por O. Gironde y J.L. Borges en los años veinte no pueda parecer mayor, no obstante, cabe concluir que la vanguardia argentina descubre la ciudad como espacio irrevocable de la Modernidad. Ambos discursos poéticos representan dos polos opuestos entre los que se mueve la poesía moderna a comienzos de siglo: la preservación de un horizonte definido por las obsesiones ontológicas del sujeto o bien su destrucción irónica mediante estrategias desublimadoras. En ambos casos, Buenos Aires se convierte en un referente válido que pone de manifiesto la ambigüedad inherente a la representación literaria de semejantes espacios urbanos. En ese sentido y curiosamente,

¹⁵ Borges 1996:89 (v. 37 y 40).

¹⁶ Borges 1996:32 (v. 16-19).

¹⁷ Borges 1996:241 (v. 15-17 y 21).

mientras que las Vanguardias históricas celebran Madrid y Buenos Aires como encrucijada de los procesos de modernización, la literatura española no ofrece ejemplo comparable a la lectura nostálgica de la ciudad perdida como la que efectúa Borges a propósito de la metrópoli rioplatense. En su lugar, ni Madrid ni Barcelona sino Nueva York fue la ciudad que se convirtió en la poesía española en un hito en el que primeramente se proyectaron las aspiraciones de centramiento ontológico características de la poesía moderna. Así, en *Diario de un poeta recién casado* de Juan Ramón Jiménez,¹⁸ Nueva York será sólo casi un pretexto para articular sus obsesiones de totalidad y dar expresión estética a un sujeto aferrado a sus aspiraciones de transcendencia:

¡New York, maravillosa New York! ¡Presencia tuya, olvido de todo!¹⁹

Todo dispuesto ya, en su punto,
para la eternidad.
¡Qué bien! ¡Cuan bello!
¡Guimalda cotidiana de mi vida,
reverdecida siempre por el método!²⁰

Y mis ojos, enredándose por sus ramas, son flor suya, y con él ven la noche alta, solo yo como él, que ha encendido, igual que mi corazón su sangre, su aceite puro, a la eterna realidad invisible de la única y más alta – y siempre existente – primavera.²¹

En el último de estos apuntes líricos, fechados entre el 17 de marzo y el 2 de abril de 1917, el sujeto lírico se identifica con el árbol tranquilo, y así la ciudad cobra los visos de una naturaleza, en cuya visión armónica se proclama la unión extática entre el hombre y el mundo. La palabra poética, en la que el protagonista lírico se centra estéticamente, expresa una síntesis de presencia y eternidad: conciencia y experiencia del mundo se corresponden sin fisura alguna con la palabra. Para J.R. Jiménez Nueva York sirve de metáfora mediante la que el sujeto se erige en el centro del universo gracias a su lenguaje, tal y como retiene el poema “Canción”, fechado el 27 de abril de 1917: “¡Yo sólo vivo dentro / de la primavera! / ¿Los que la veís por fuera / qué sabéis de su centro?”²² En este sentido, así pues, el sujeto se sitúa en el centro de un círculo que viene a ser metáfora de la perfección (o deseo de perfección) en cuanto que esa figura geométrica es siempre idéntica a sí misma, alrededor de un centro siempre el mismo. En *Les Métamorphoses du cercle* Georges Poulet ya bosquejó una arqueología de ese motivo poético en la tradición occidental, centrándose en la literatura francesa del siglo XIX y prolongándola hasta J. Guillén (1961). Sus poemas “Perfección del círculo” o “Las doce en el reloj” (“Era yo, / centro de aquel instante / de tanto alrededor, / quien lo veía todo / completo para un dios.”²³) son muestras fehacientes de la vitalidad del apuntado afán de mismidad que J.R. Jiménez metaforiza en Nueva York y que puede interpretarse como un exponente más del proyecto ontológico de la Modernidad.

La celebración de Nueva York en el *Diario de un poeta* es sólo un punto de partida para otras numerosas lecturas de la ciudad en la poesía española del siglo XX, como por ejemplo

¹⁸ Jiménez 1979.

¹⁹ “De Boston a New York”, en: Jiménez 1979:304.

²⁰ Jiménez 1979:315.

²¹ “El árbol tranquilo”, en Jiménez 1979:354.

²² Jiménez 1979:363.

²³ Guillén 1987:485 (v. 14-18).

la que ofrece F. García Lorca que será bien distinta y se inserta en esa corriente crítica de una Modernidad que niega sus propios fundamentos afrontando la crisis de aquel sujeto transcendental y criticando violentamente los espacios construidos por el hombre en aras del progreso y de la emancipación, pero que acaban desterrando al hombre y su sociedad de la Naturaleza. Producto de la estancia de García Lorca en Nueva York en 1929-30 será no sólo el poemario *Poeta en Nueva York* sino también el drama *El Público* en donde se plasma trágicamente la fragmentación, disolución y masoquista destrucción del sujeto. Acto seguido confrontaré esa lectura lorquiana de Nueva York con otras imágenes de Nueva York que propone el reciente poemario de José Hierro (*Cuaderno de Nueva York*, gestado a principios de los noventa, 1998). Los 70 años que separan ambos volúmenes suponen la lenta despedida de la civilización moderna de sí misma y de su obsesión de centramiento del sujeto. El proyecto ontológico de la Modernidad ha legado al siglo XXI no más que sus ruinas, y es justo en esta perspectiva donde, partiendo de la pérdida de la conciencia de identidad y manifiesta en *Poeta en Nueva York*, quisiera situar la aventura de la escritura poética de José Hierro.

2 Ruinas de la Modernidad: lecturas de Nueva York (F. G. Lorca y J. Hierro)

La obra lírica de García Lorca supone un documento excepcional de la dignidad y miseria del proyecto moderno de un sujeto autónomo y su representación poética. En los textos del *Romancero gitano* y en *Poeta en Nueva York* (cuya cualidad estética aconseja desactivar los eventuales referentes miméticos del texto) asistimos a la construcción de dos mitologías, dos cosmos figurativos autosuficientes en los que se proyecta una conciencia individual, sus ansias de miseria y los conflictos que la experiencia de su pérdida lleva consigo. De hecho, en el polifacético decurso de la escritura lorquiana asistimos a la construcción simultánea de un paradigma utópico de autorrepresentación subjetiva y su envés: su fracaso y destrucción. Así, mientras que la mitología gitana alberga en sí los signos de una apoteosis de autoafirmación subjetiva,²⁴ el referente urbano neoyorquino sirve de transcurso para dar testimonio de las ruinas de aquel proyecto de emancipación del sujeto. Debo renunciar a desarrollar esas ideas – que recientemente expuso en toda su complejidad M. von Koppenfels – y me limitaré a recordar que *Poeta en Nueva York* sitúa al lector ante una conciencia escindida del entorno urbano. El poema inaugural (“Vuelta de paseo”) lo expresa inapelablemente:

Asesinado por el cielo.

Entre las formas que van hacia la sierpe
y las formas que buscan el cristal,
dejaré crecer mis cabellos.

Con el árbol de muñones que no canta
y el niño blanco con el rostro de huevo.

Con los animalitos de cabeza rota
y el agua harapienta de los pies secos.

Con todo lo que tiene cansancio sordomudo
y mariposa ahogada en el tintero.

Tropezando con mi rostro distinto de cada día.
¡Asesinado por el cielo!²⁵

“Vuelta de paseo” subvierte el tópico de la “Promenade sentimentale” (acuñado por el poema de Verlaine así titulado y, ya en la tradición hispánica, los paseos machadianos). El mundo exterior se transforma en una pesadilla en que los elementos figurativos aparecen distorsionados, incompletos, mutilados. Así las calles, los edificios, los árboles y la fauna, toda expresión de vida es negada sin paliativos: el agua seca, la mariposa ahogada. La voz y la escritura son también evocadas como ausencia. Todo ello y el intento fallido de enraizarse en ese espacio apuntan al tema central del poema: la pérdida de identidad, tanto la del mundo material como la de la persona, “mi rostro distinto de cada día” que se corresponde con el “rostro de huevo” del niño, carente de todo rasgo distintivo o reducido a una máscara despersonalizada. En el texto, el sujeto se constituye como la negación de sí mismo. Más que a una fragmentación y multiplicación del yo o a la disociación entre el hombre y la ciudad, asistimos a una autopercepción como máscara vacía y carente de cualquier signo de individuación. Así pues, el poema culmina en una doble enajenación del sujeto: en su asesinato por los dioses y en el destierro de su espacio, aquel espacio artificial (urbano) que el hombre mismo, en aras del progreso, había erigido en su entorno vital. Si el poema “An die Götter Griechenlands” de F. Schiller anunciaba la huida de los dioses de la tierra, ahora los dioses de Grecia parecen regresar para sentenciar al hombre.

De hecho, en “Vuelta de paseo” parece culminar el proceso de extrañamiento entre individuo, sociedad y lenguaje (que P. Geyer analiza en la obra de Jean-Jacques Rousseau como exponente fundacional del sujeto moderno²⁶) y en el que la Modernidad literaria recaba constantemente incidiendo en aquella escisión entre el hombre y el mundo, entre el yo y la naturaleza, el origen y el lenguaje que Hegel denominó “Entzweiung”. La escisión entre el yo poético y la ciudad (evidente en casi cada poema del libro lorquiano) supera con creces el planteamiento de Baudelaire quien había dignificado la urbe (Paris) como el espacio característico de la Modernidad. El ‘flâneur’ se distanciaba de la masa, pero se sumía en ella y obsesivamente observaba los signos del presente celebrando la artificialidad de la moda como manifestación de una estética de lo nuevo. Baudelaire estilizaba la marginalidad de su ‘spleen’ como un dandismo. Y aunque Baudelaire en *Rêve parisien* también esboce una fantasmagoría de paisajes industriales, el poema de Lorca, por el contrario, acota las ruinas de todo programa de estetización de la realidad. Más bien en sintonía con G. Apollinaire – quien en “Lundi, rue Christine” tematizaba la incomunicación definitiva de los espacios públicos o en “Zone” manifestaba el desarraigo del sujeto en una capital deshumanizada (según resalta H.R. Jauf²⁷) – para Lorca Nueva York se ha convertido en un espacio apto para escenificar la “Danza de la muerte” como ha subrayado Gumbrecht en 1998²⁸:

El mascarón. ¡Mirad el mascarón!
¡Qué ola de fango y de luciérnagas sobre Nueva York!
[...]

²⁵ García Lorca 1989:111.

²⁶ Geyer 1997.

²⁷ Jauf 1989.

²⁸ Gumbrecht 1998:820-822.

²⁴ Gómez-Montero 1999, donde ejemplifico estas cuestiones mediante un análisis del “Romance del emplazado”.

El mascarón. ¡Mirad el mascarón!
 ¡Cómo escupe veneno de bosque
 por la angustia imperfecta de Nueva York!²⁹

Lorca rechaza la ciudad como un espacio producto de la sociedad moderna, denuncia su orden dictatorial e infrahumano. Su "Nueva York (Oficina y denuncia)" plasma el mundo pervertido de la industria, los bancos y el comercio. A su vez, Lorca descubre la fisonomía multicultural de la megalópolis dignificando a los pueblos de color, asentados en Harlem, y a los jóvenes obreros del Bronx. A partir de estas minorías, la voz poética proclamará la utopía de una nueva civilización cifrada en "la llegada del reino de la espiga" anunciada por "un niño negro" a los "blancos del oro"³⁰. Esta "Oda a Walt Whitmann" culmina, por tanto, con la sustitución intencional del orden presente por una civilización futura (y eventual) capaz de reestablecer la armonía del origen. Esa utopía hace a nuestros ojos aún más trágica la visión lorquiana de Nueva York y la expulsión del individuo de un universo caótico creado en aras del progreso y la civilización.

Por el contrario, la Nueva York de José Hierro se asienta lacónicamente en las ruinas de todo orden utópico, niega el futuro y hace converger origen y presente en una totalidad que resulta ser una cifra de la incomunicación. Si la Nueva York de Lorca era aún un caso extremo de deshumanización que rivalizaba con otras opciones utópicas (también expresadas, p.ej., en el último texto del poemario, "Son de negros en Cuba"), para José Hierro Nueva York es una pantalla que le permite diagnosticar el fracaso de la Modernidad y su proyecto civilizatorio de emancipación. La fractura fundamental tematizada como un preludio en "Después de miles, de millones de años", el texto liminar del poemario, apunta a la experiencia del lenguaje. El poema plantea, además, una dimensión antropológica en la reflexión sobre el lenguaje que enlaza con la crisis del lenguaje propia del discurso poético de la Modernidad. Esa ciudad en que se escuchan infinitud de idiomas aparece como una Nueva Babel en la que el exceso de lenguaje no obvia la incapacidad humana de descifrarlo:

Después de miles, de millones de años,
 mucho después
 de que los dinosaurios se extinguieran,
 llegaba a este lugar.
 Lo acompañaban otros como él
 (como él, probablemente, algo enconados).

A partir de onomatopeyas,
 de monosílabos, gruñidos,
 desarrolló un sistema de secuencias sonoras.
 Podría así memorizar sucesos del pasado,
 articular sus adivinaciones,
 pues el presente – él lo intuía – no comienza ni finaliza
 en sí mismo, sino que es punto de intersección
 entre lo sucedido y lo por suceder,
 llama entre la madera y la ceniza.

²⁹ García Lorca 1989:139 y 141.

³⁰ García Lorca 1989:224.

Los sonidos domesticados decían
 mucho más de lo que decían
 (originaban círculos concéntricos
 – como la piedra arrojada al agua –
 que se multiplicaban, se expandían,
 se atenuaban hasta regresar a la lisura y el sosiego):
 y todos percibían su esencia misteriosa
 que no sabían descifrar.³¹

El sistema más elemental de comunicación desarrollado por el hombre se ha hecho cada vez más complejo, más opaco, y ahora se ve reducido a su función meramente pragmática, a una autorrepeticion incesante de sí mismo y carente de significación. El lenguaje ("los sonidos misteriosos") es ajeno a sí mismo, a su "esencia misteriosa", a su dignidad óptica y epistemológica, base de la creación poética en la poetología protorromántica. Los versos siguientes declaran la exterioridad de un lenguaje inaprensible para un sujeto en sí mismo hablante y para quien, no obstante, la cadena de significaciones se ha roto definitivamente, y con ello ha sido abolida también la más elemental vinculación con la naturaleza:

Con reverencia temerosa
 escuchaban mensajes tan incomprensibles
 como los de la llama, la ola, el trueno
 [...]
 Nadie comprendió entonces sus palabras.
 Por eso andan, ahora, las palabras
 pasando por los vientos,
 ávidas de que alguno las recoja
 siglos después de pronunciadas.
 Y aquí están aguardando que alguno las escuche,
 aquí donde confluyen Broadway y la Séptima Avenida.³²

La impronta poetológica del poema es innegable. Recoger esas voces ancestrales que perviven en el presente sería la función del poeta. Así, el acto poético queda emplazado como la "crónica de este instante en que estoy evocándolo", en sí mismo significativo y que enlaza con la idea de un origen irrecuperable. Por tanto, el poema escenifica la presencia de ese origen como un acontecer que generan las palabras. La epifanía del origen se plasma en un discurso poético que es consciente del carácter contingente del lenguaje y del estatuto ficcional (o desiderativo) de la realidad que construyen los signos lingüísticos. Así pues, el vacío del lenguaje, la incomunicación y la desmemoria colectiva conforman el núcleo temático del poemario. La agonía de la tradición poética se decanta en la constante banalización de fragmentos de versos citados una y otra vez (de J. Manrique, de Bécquer, del propio Lorca) que se ahogan en el caótico monólogo de una voz superviviente entre tanta nada: "Las palabras son ascuas. / Todo es en este instante / desolación, herrumbre, acabamiento".³³

Quizá sea el largo poema "Cantando en Jiddish" el testimonio más espeluznante de la pérdida colectiva de la memoria y, con ello, de la degradación del lenguaje en la megalópolis

³¹ Hierro 1999:11-12.

³² Hierro 1999:12.

³³ "Adagio para Franz Schubert", en: Hierro 1999:95.

de la Modernidad. El poema asume motivos lorquianos, y en cierta medida se trata de otra "Vuelta de paseo" reapareciendo la fantasmagórica jungla urbana de 1929. Pero en esa textura "de acero y cristal", donde resuenan "innumerables horas desandadas / hacia su fin, hacia su origen", el canto en jiddish se confunde en la conciencia con un architexto formado a base de despojos: el "Ubi sunt" manriqueño, "el hombre sincero de donde crece la palma" y la muerte "cara al sol" de los *Versos sencillos* de José Martí, el "en otro cielo, en otro reino extraño" del soneto LXVI de las *Rimas* de Lope de Vega sobre el transfondo de iconos de Warhol y Rothko. Sobre la base de ese caos de impresiones simultáneas, el texto esboza una alegoría de la desmemoria a partir de la rememoración de Buchenwald en el canto poético ("he aprendido a no recordar" es el leit-motiv), y aun en esa penuria, el poema ansía rescatar la memoria de Occidente invocando el decurso de una civilización en ruinas y entregada a su potencial autodestructor:

[...] Y las palabras
que balbucean, o garrapatean, se disuelven,
emergen en el palimpsesto
los signos anegados, las palabras primeras
– raspadas, desvanecidas, espectrales –
que daban testimonio de sucesos,
crónicas desoladas y sombras,
que ya no quieren recordar,
que ya no saben descifrar.

Viejos, cegatos, acurrucados en la desmemoria
como el niño en los brazos de la madre,
no tienen fuerza para desafiar, para enfrentarse
con los signos antiguos que relatan historias
de las que fuimos protagonistas y memorialistas.

Rescato ahora, desentierro ahora,
pasado medio siglo,
los signos desvaídos y resucitados. Dibujan
– ¡y con qué nitidez! –
filas interminables de niños, de mujeres, de viejos
hambrientos, esqueléticos, desamparados,
rebaños resignados, sacrificados funcionariamente
en el ara del dios Gas. Convertidos en nube
en el horno del dios Fuego. ¡Mein Gott!
Y zumba el canto salmodiado
en nuestra lengua cómplice.
Estaba todo aquí dormido bajo el texto evidente.

Me asfixiaría si ahora no cantase
el canto aquél. Me llegan con nitidez las notas
agazapadas en el pergamino. Las recupero.
Recupero sonos, palabras olvidadas.
Me asfixiaría si no las cantase ahora.³⁴

³⁴ Hierro 1999:48-49.

Para José Hierro, por tanto, Nueva York proclama la pérdida del lenguaje y de la memoria, pero aún la voz poética reivindica un hálito de significación a pesar de brotar desafinada: "Y canto con voz ronca – yo sé que desafino – / ante el racimo de supervivientes, de sordos. / Canto yo, el mudo, el ensimismado". En realidad, toda la obra de José Hierro (desde 1950) gravita sobre el agotamiento de los paradigmas de la Modernidad; pero si bajo la dictadura franquista su obra propiciaba una lectura en clave hispánica, *Cuaderno de Nueva York* traslada el drama de la existencia a un contexto global que incluye, además, la crisis de la civilización occidental, aún más agudizada en la segunda mitad del siglo XX. Sus textos se decantan como un discurso crítico de la Modernidad todavía aferrado a sus obsesiones de significación. En este sentido "Rapsodia en Blue" entabla un diálogo explícito con el poema lorquiano "Nueva York (Oficina y denuncia)", pero con la contraria intención de constatar la persistencia de la vida, la paradógica supervivencia de sus ruinas:

El cementerio entre los rascacielos
no radia *nuevas de la muerte*.
[...]
Aquí no ha muerto nadie nunca.
[...]
Aquí la muerte es la desconocida,
la inmigrante ilegal: se la deporta
a su país de origen".³⁵

En este sentido se pueden considerar ambas obras como un ciclo: el del desabrimiento y el de la despedida de las obsesiones de la Modernidad cifradas por Lorca y Hierro en la megalópolis por excelencia del siglo XX.

Esas ruinas expresan lacónicamente un adiós a las utopías de la Modernidad y testimonian la imposibilidad de su reconstrucción. En un poema de 1950 ("Con las piedras, con el viento") las ruinas del Deseo celebraban su macabra apoteosis en un círculo de lo imperfecto: "(El círculo / se ha cerrado. Nos retiene, / sin remedio, en su recinto) / [...] / El terso sueño / se ha roto. Ya no hay caminos".³⁶ La lectura de Nueva York de José Hierro puede considerarse como la cifra última de ese "sueño roto" ya avistado radicalmente y en términos absolutos en este temprano poema. Para Hierro, Nueva York se convierte en el paradigma de urbe infrahumana: Nueva York está en todas partes, todas las ciudades de este fin de siglo son Nueva York.

Su voz no es, ni mucho menos, la única que retiene ese estado de conciencia generalizado de la tardía Modernidad, y así resulta altamente sintomática la reaparición de Nueva York en otro poeta contemporáneo a Hierro cuya lectura de esta ciudad parte precisamente de la experiencia de sus ruinas y de la inutilidad de todo intento de reconstrucción. Para José María Fonollosa (1921-1991), un autor catalán de expresión castellana, Nueva York es la ciudad del hombre 'tout court'. Su permutabilidad, virtualmente prolongable al infinito, se decanta también en su obra poética fundamental, conservada en un manuscrito único con 236 poemas escritos entre 1947 y 1985 y titulado originariamente *Ciudad del hombre: Nueva York*, pero rebautizado en *Ciudad del hombre, Barcelona* tras el regreso del poeta a su ciudad natal tras

³⁵ Hierro 1999:16-17.

³⁶ Hierro 2001:147.

una larga estancia en La Habana (1951-1961). Por tanto, y sin cambiar un ápice los poemas, el autor alteró sus títulos sustituyendo las calles neoyorkinas por calles barcelonesas; así se antologaron 97 poemas del manuscrito en 1990, si bien bajo otro título (*Ciudad del hombre, New York*, 1990), mientras que otros 82 textos se reunieron en el volumen *Ciudad del hombre, Barcelona* (1998). Sólo los títulos son diversos: calles de Nueva York, calles de Barcelona que constan también en un índice que resulta ser un callejero de ambas ciudades. El dato más significativo es que en ambas series de poemas los temas sean exactamente los mismos y podrían cifrarse en un canto de cisne a las ruinas del proyecto de emancipación mediante la razón que había inaugurado la Modernidad. Ambas ciudades – emblemas de todas las urbes – han perdido así la ansiedad de identidad y su significación específica hasta resultar un espacio intercambiable en que se verifica la autoaniquilación del sujeto. Como ejemplo de ello valga un breve texto titulado “Water Street” que, aunque como toda la colección no pasará a la historia literaria, es sintomático de lo expuesto:

El mundo nos resulta ajeno, inhóspito.
 Debiera ser destruido por completo.
 Construir un mundo nuevo sin sus ruinas.
 Y estrenar una vida diferente.
 Pero al pasar el tiempo el nuevo mundo
 Tampoco hallarán propio nuevos hombres.
 También ellos querrán un mundo nuevo.
 Mejor fuera destruirlo y no hacer otro.³⁷

El sujeto ha perdido todo su fuelle y prescinde autorregenerarse en el contexto de una Modernidad que ya no es capaz de concebir ningún mundo más allá de su propia destrucción. En ese hiato de nihilismo y ruinoso desolación (predominante en la lírica escrita en castellano y que afecta a una visión eminentemente negativa de la ciudad) se asientan, no obstante, ciertas estrategias reconstructivistas visibles en las literaturas minorizadas en la península ibérica asimilables a los discursos postmodernos de la actualidad.

3 Restitución postmoderna de la ciudad periférica: lectura nostálgica de Buenos Aires y Santiago de Compostela como espacios de la memoria (L. G. Tosar y vuelta a J.L. Borges)

En las ruinas de la Modernidad ha germinado la llamada literatura postmoderna, que entiendo marcada por un aliento básicamente postutópico. En los últimos dos decenios, y ya desde esa óptica ruinoso y postutópica, se pueden rastrear el replanteamiento de sus mismas obsesiones ontológicas y ciertas tentativas de reconstrucción de identidad y de recodificación significativa del lenguaje poético. En ese marco cobra gran importancia una tendencia visible en las literaturas periféricas de la península ibérica que hoy en día han resurgido con derecho propio. Como muestra de ellas analizaré tales cuestiones en el discurso poético del escritor gallego Luís G. Tosar que, como autor doblemente “periférico” en cuanto que gallego y nacido en Buenos Aires, propugna la construcción de espacios hábiles para un recentramiento del sujeto y para un replanteamiento de las obsesiones de identidad a que, a pesar de los pesares y por lo menos como un sueño, la postmodernidad sigue aferrado.

³⁷ Fonollosa 1990:19.

Los poemas de Luís G. Tosar situán ese espacio identitario a caballo entre Santiago de Compostela y el barrio Palermo de Buenos Aires, y así acotan un mapa transatlántico de identidad. Pero, dado que esa cartografía de la capital rioplatense remite explícitamente a la mitología nostálgica de Buenos Aires forjada por J.L. Borges, su trayectoria poética permitirá replantear los discursos identitarios de las literaturas minorizadas en España en una perspectiva globalizadora. Además (en *A caneiro cheo / Clavijera de agua*, 1986), la voz poética de Luís G. Tosar aparece inicialmente anclada en el particularismo y obsesionada por su enraizamiento telúrico en un territorio mítico, y que en su totalidad explota el paradigma de identidad propio de las letras gallegas de los siglos XIX y XX. Cualquiera de las “Cinco códeas no mesmo abrete” que abren el primer libro de Luís G. Tosar ilustran este obsesivo aferrarse a un sueño de identidad:

Códea última

Matando cantos como días mata a propia terra,
 ireille dando tempo e norte a este fachico
 de febras de palabras con xeito de poema.
 Afincado no cadullo máis firme e duro,
 agutañarei a modo polas veas dos meus silencios,
 sendo por veces cachoeira ou escuma na fervenza
 e moitas outras un fontelo que se estiñe nos agostos.

Valéndome dun abrete lizgairo nas estremas,
 aproveitarei de présa o fuxidío empardecer
 para tocar cun fío de prata a docísima alborada,
 a que ecoa en azul o ton dos meus montes amados.
 Xa canso de andar atrás dun corpo polos ermos,
 sentarei á beira destes sonhos, sen máis compañía
 có sosego da luz nas mans acugaladas de fartura.³⁸

El dispositivo restitutivo del discurso poético de L. G. Tosar apunta fundamentalmente a una reapropiación personal de un territorio y de una tradición literaria mediante la memoria y estrategias polifónicas de autoafirmación discursiva. Lo llamativo es que semejante voluntad de recentramiento estético hunda sus raíces en una voluntad de periferia de alto voltaje hermenéutico: el proyecto de la Modernidad ha pasado también factura a sus capitales históricas de las que apenas ha sobrevivido el legado de sus ruinas (París, Nueva York o, sus pálidas variantes: Madrid y Barcelona). El vacío que han dejado esos centros tradicionales, la abolición de esos espacios como referentes de identidad, propicia la constitución de mitologías vinculadas a territorios marginales donde el sujeto busca reinstalarse. En el discurso poético de Luís G. Tosar, radica aquí la significancia de espacios postutópicos como Santiago de Compostela, el barrio Palermo de Buenos Aires y “O longo lagarto verde” que es la isla de Cuba, ciudades todas decisivas en la biografía del autor, pero sobre todo signos de identidad o, por lo menos, referentes significantes de un deseo de identidad que se aferra a los débiles vestigios de una conciencia de autopertenencia que sobreviven gracias a la memoria.

³⁸ Tosar 1997:20.

Santiago de Compostela constituye un mito colectivo fundacional de los discursos identitarios en la literatura gallega ya desde Rosalía de Castro, y así, durante la dictadura franquista, el nacionalismo gallego y sus discursos literarios la erigieron en emblema de resistencia y de una utopía independentista.³⁹ Tosar somete ese paradigma a una revisión postutópica desmonologizándolo: de modo semejante a como Rosalía de Castro replicaba en "A gaita gallega" al escritor santanderino Ventura Ruíz de Aguilera ("no acierto a deciros / si canta o si llora"): "qu'eu podo decirche: non canta, que chora"⁴⁰, el poema "¿Ulos derrotados en Compostela?" contradice el "En Compostela estamos / moitos xa para sempre derrotados" de Xosé Luís Méndez Ferrín⁴¹ del año 1976 que pienso fue la cifra exacta de las inquietudes de toda una generación de intelectuales gallegos vapuleados durante el franquismo:

É mais levadeira a dor e devece o abatemento
cando chego dos mil pasos perdidos do país
e tocan en min os sinos e campás de Compostela.
Vaime guiando calquera porta, sinal ou referencia,
e pónome a andala dun xeito vivo e coa elegancia
que me cede un meu amigo poeta aínda no desterro.
[...]

Poñede as figuras necesarias buligando sen parar,
reparede nos rostros dos mozos máis románticos
e se tedes vagar polas tardes e limpeza nos ollos,
endexamáis seredes derrotados nesta Compostela.⁴²

Este diálogo abierto supone, en definitiva, una autocercioración discursiva, la actualización de una tradición literaria propia. Una vehemente voluntad de autoafirmación acierta a rescatar un punto periférico y lo resemaniza para que el sujeto reocupe ese territorio de identidad. En la lírica de Tosar Santiago de Compostela adquiere una gran carga emotiva gracias a un lenguaje del deseo que se articula isotópicamente en torno a un eje de experiencia resacralizada que escenifica el retorno subjetivo a un origen atemporal:

Cidade, os teus ollos de onte
foron o espello roto
onde puiden mirarme,
conságroche hoxe unha oración eterna.
Polas reixas forxadas e nos ingres,
con canos de prata e cruces negras,
en cada lousa prohibida,
na aberta amiga,
no engado que brilla e se proclama.

Volver a Compostela desde dentro
coa forma da palabra rezumando,
voltar cara ó silencio do granito
cando a vida é verdade e nunca chega.

³⁹ Gómez-Montero: 2001b.

⁴⁰ De Castro 1995:281 y 283.

⁴¹ Méndez Ferrín 1989:56.

⁴² Tosar 1997:82 y 84.

Todo o que dorme na nostalgia
é harmonía do lume en homenaxe,
un retorno á fraguiza que nos pecha,
que nos leva e se revolve na memoria.
Pouco ten mudado,
nada cambia
o ritmo da sombra por baixo das torres.
Santiago é un rostro sorrindo
na máxica bóveda das estrelas.⁴³

No obstante, el texto alberga dos hiatos significativos que indican el estatuto postutópico del discurso poético: Compostela aparece bajo la forma de un "espello roto" que se constituye en el fanal de una vida que nunca alcanza ser verdad. Además, la negación es la estructura dominante de los enunciados; la negatividad del discurso se manifiesta así tanto en la expulsión de la ciudad del presente y su inscripción en el pasado o en una dimensión atemporal del Deseo ("onte/oración eterna") como en el motivo del retorno que determina la segunda estrofa ("volver", "voltar", y más tarde propiamente "retorno"). Las imágenes del Deseo son el fruto de la nostalgia y el recuerdo que se erigen en las instancias estéticas generadoras del modelo de identidad propuesto. Por tanto, el texto se inscribe en un momento posterior a la pérdida de la identidad, una vez ya desestabilizada la conciencia, y desde una óptica descentrada que recurre a elementos discursivos identitarios como una memoria cultural y una tradición literaria específicas: el significado de la ciudad en el subconsciente colectivo, la dicción y ritmo sublimes, la figuración sacral, la proyección cósmica del espacio, los referentes urbanos cargados de significación, el gesto nostálgico del lenguaje poético... – todos esos procedimientos de representación contribuyen al recentramiento del texto en un discurso identitario preexistente que colma los hiatos antes aludidos. Y es en ese vacío justamente donde la voz poética inscribe una narración identitaria postutópica acerca de Santiago de Compostela y donde se consuma la restauración del sujeto, como también retiene el primer poema de ese mismo volumen *Campás de recalada* (1992) cuyo referente es la misma urbe:

Nada está lonxe, nada foxe,
nada é baleiro e triste nos costados.
Altas as torres e con xente van ás rúas.
– endoza o canto e debece o abatemento –
tocan por min as túas campás de recalada.⁴⁴

Ahuyentando los fantasmas de la nostalgia y partiendo de un "espello roto", el sujeto se ha instalado en el punto donde confluyen el origen y el presente. El discurso poético diseña entonces una mitología que hace accesible el origen a la memoria individual proyectándolo en el espacio de infancia y juventud que, en otro poema, ya no se cifra en Santiago de Compostela, sino en el barrio Palermo de Buenos Aires:

Palermo de Buenos Aires

Fuxo nas alas desta noite convulsiva
Para atoparte en cada cruce de memoria

⁴³ Tosar 1997:222.

⁴⁴ Tosar 1997:198.

Pois fúcheste esvaíndo pouco e pouco
 – barrio meu dos quince anos –
 [...]

 Débome a ti, principio do camiño,
 á túas esquinas con *almacenes* rosados,
 e ábrolle cancha a *chamullos* doutro tempo
 para acabar pedindo vez
 na rolda dos teus cantores e malevos.
 Facede sito no patio adornado con *malvones*;
 son o cantor ausente moitos anos,
 e aínda que as palabras amadas desta lingua
 agochen hoxe o meu acento *lunfa*,
 eu sonvos aquel *pibe* que naceu nunha *cortada*,
 o mesmo corazón que medrou nun *conventillo*.

Palermo é un medo vello sentido moitas veces,
 un *guapo* que nos fere por dentro co coitelo [...].⁴⁵

La afirmación de la identidad se fundamenta en un procedimiento de enunciación (“son o cantor”) que imbrica expresiones específicas del español hablado en Argentina – o, más en concreto, del porteño – en el texto gallego (“eu sonvos aquel *pibe* que naceu nunha *cortada*”). La voz poética se sitúa conscientemente en la tradición de los ‘cantores’ nostálgicos de Buenos Aires (“os teus cantores”), entre quienes sería difícil obviar a J.L. Borges en cuyo poema “Benarés” de *Fervor de Buenos Aires* la voz poética se definía con el mismo término (“la ciudad que canto”⁴⁶). Resulta también evidente que no sólo la enunciación nostálgica es un rasgo común a los poemas de Tosar y Borges, incluso la cartografía de Buenos Aires o, cuanto menos, del barrio Palermo se corresponden. Cabe, por tanto, concluir que “Palermo de Buenos Aires” recurre al referente borgeano de representación cuyos signos (patios, esquinas, etc.) son rescatados en el discurso poético: si el verso “as túas esquinas con *almacenes* rosados” remite explícitamente a “Calle con almacén rosado” de *Luna de enfrente*, éstos y otros términos como ‘barrio’, ‘tango’, ‘calesita’ son referentes constitutivos de la representación en “Fundación mítica de Buenos Aires” de *Cuaderno San Martín*. De acuerdo con la mitología bonaerense de Borges, el Palermo de Tosar se transforma en un “guapo” con ‘cuchillos’ (“coitelos”), en un semillero de “malevos” y en campo de cultivo de “tangos” y “milongas” que, en su conjunto, remiten también a la poesía borgeana de madurez desde *El otro, el mismo* hasta *Para las seis cuerdas*. Estructuralmente, lo que reviste aun más importancia, ambos discursos poéticos se asimilan en el gesto autobiográfico de la escritura: “los versos de mi vida” de “Calle con almacén rosado”⁴⁷ corresponden al verso final del autor gallego, “Heite sacar á luz entranto eu teña vida”. Éste, a su vez, especifica su discurso mediante otros referentes circunscritos a la emigración gallega en Buenos Aires como “conventillo”, “potreros”, “accento *lunfa*”, “*cortada*”...⁴⁸ Así, el texto “Palermo de Buenos Aires” autocerciora su estatuto identitario mediante una doble referencia discursiva conformada tanto por un elemento

⁴⁵ Tosar 1997:122 y 124.

⁴⁶ Borges 1996:40 (v. 27).

⁴⁷ Borges 1996:57.

⁴⁸ v. 20-22 y 30.

autobiográfico como por la re-lectura del barrio ya entendido como un ideograma poético de filiación borgeana. De esta manera, la escritura tosariana de la memoria, tras una capa de superficie aparentemente ingenua, implica un complejo acto de autoconstitución dado que la invención del sujeto se dinamiza gracias a esa doble referencia discursiva que determina la voz elegíaca y los motivos poéticos. Mediante esas estrategias intertextuales el discurso poético consigue compensar la incertidumbre de todo tipo de vivencia personal como ponen de manifiesto los siguientes cuatro versos:

Quizais non sexa marzo no teu Xardín Botánico,
 quizais non houbo trenzas nin rosas concebidas,
 pero esta noite eu deixo medrar a miña voz
 para alcanzar Palermo con versos de nostalxia.⁴⁹

En el gesto nostálgico de la enunciación se teje una mitología identitaria en la que el referente urbano se inscribe como signo de autoposición. Sin embargo, el recuerdo no es capaz de borrar las disonancias que persisten tras el deseo de identidad que enuncian los versos, y así los tres versos finales del poema retienen de nuevo un hiato en la reconstitución del sujeto:

Barrio grande, tamén hoxe embazado pola néboa,
 ti es o único anaco da memoria verdadeira:
 heite sacar á luz entranto eu teña vida.⁵⁰

Palermo es, por tanto, el último fragmento de verdadera memoria. En definitiva, el resultado de la voluntad estética de recentramiento es producto de un lenguaje del Deseo que no oculta el reconocimiento de una conciencia no idéntica a sí misma, puesto que la visión de la memoria es un acto de resistencia contra la negatividad condensada en estos últimos versos. Aun así, el recuerdo forja un reducto de identidad o digamos que suplanta su carencia escenificando huellas de una identidad deseada y restituida en la escritura poética. La doble referencia urbana de la mitología identitaria (Buenos Aires y Santiago) manifiesta a su vez su exterritorialización en el sentido de que recaba al mismo tiempo en diferentes espacios y que además, sobre todo en el poemario *Cantos da terra meoga* (1996), se hace extensible a un referente cubano al que el discurso poético se asimila incorporando no sólo motivos poéticos (como en *Remol das travesías*, 1989) sino también formas de la música popular cubana.

En la escritura de la memoria tosariana, al fin y al cabo, Buenos Aires y Santiago de Compostela se confunden y convergen en una única intención de identidad. El órgano que genera las imágenes identitarias es una memoria que resacraliza ambos espacios urbanos gracias a la impronta discursiva de una voz poética que asume los rasgos performativos de una doble tradición literaria: la de un discurso cultural minorizado, como es el de la literatura gallega, y las representaciones urbanas de la lírica borgeana, fruto también de una sublimación de la memoria que, por su parte, tampoco era ajena a prácticas enunciativas sacralizadoras como evidencian dos versos de “Curso de los recuerdos” cuyo motivo central es el jardín de la casa paterna: “Jardín, yo cortaré mi oración / para seguir siempre acordándome”.⁵¹

⁴⁹ Tosar 1997:124.

⁵⁰ Tosar 1997:124.

⁵¹ Borges 1996:85.

Sin embargo, en Tosar la escritura poética está marcada por un claro impulso postutópico que es el márchamo de su respuesta periférica a la pérdida de identidad, a la erosión del potencial de autodeterminación subjetiva innato al proyecto de la Modernidad y a la destrucción de sus utopías. Mediante las estrategias polifónicas descritas, el discurso poético ha logrado reocupar el vacío abierto por las ruinas de la Modernidad, y así Palermo de Buenos Aires y Santiago se afirman como focos marginales e intencionales de identidad. Esa conciencia trágica es también definitoria para los modelos identitarios que proponen discursos culturales tradicionalmente minorizados en la península ibérica, pero la escritura poética de Luís Tosar es capaz de activar un lenguaje del deseo cuyo resultado es la revelación de unas huellas perdidas y de un 'encanto' de identidad ("no engado que brilla y se proclama"⁵²) que brota en la escritura.

Al mismo tiempo, la memoria ha ensanchado el concepto desmonologizado de territorio confiriéndole un estatuto metafórico. El espacio natural de identidad es, en realidad, el lenguaje y, así, la 'reconquista' de su potencial significativo apunta al acto mismo de la escritura de modo que la elección del idioma gallego con su tradición literaria apuntala esa intención de identidad por la que el discurso poético en sí se convierte en el espacio de significación más elemental donde convergen lenguaje, territorio y origen. Aquí se decanta actualmente la significancia del idioma como baluarte de la identidad en los discursos literarios minorizados de la península ibérica.

En su conjunto, los textos de Luís G. Tosar reivindican un estatuto identitario híbrido que plantea también una dialéctica conflictiva entre particularismo y globalización. Su escritura poética puede considerarse como un exponente de "nuestra posmoderna Modernidad" – según la expresión de W. Welsch⁵³ –, y como el eslabón más reciente de la tradición jalonada por Gironde, Borges, Lorca y Hierro. En la proliferación actual de los particularismos dentro de esas tradiciones culturales de inspiración nacional se revela una ansiedad postutópica de periferia y pluralidad. La mundialización de la vida pública y del mercado (también literario), la tecnologización de la sociedad y las Artes, han acarreado paradójicamente no sólo un individualismo exacerbado, sino también una apoteosis de los particularismos que, especialmente en España, ha supuesto también rebrotes nacionalistas o la reconversión postutópica de los nacionalismos decimonónicos. Y en volandas de estos procesos sociales y políticos, ha cobrado inusitada importancia de nuevo la cuestión de la identidad tanto a nivel individual como colectivo. Actualmente, una de sus palpables manifestaciones es, dentro de un Estado como el español, la reivindicación de diferentes nacionalidades culturales, como las ya apuntadas y justificadas por una lengua, una tradición y un territorio específicos. En el caso de L. G. Tosar, y de tantos otros autores enraizados en un discurso cultural minorizado en España,⁵⁴ la renuncia a codificar en clave histórica o política la metáfora del territorio identitario es significativa, tanto más cuanto que estos aspectos fueron largo tiempo definitorios de los discursos identitarios de la literatura gallega desde el siglo XIX y aún bajo el franquismo; esa inhibición permite una lectura hermenéutica que incide en la transcendencia de una identidad que se sustrae a toda banalización ideologizante. La autoafirmación estética del sujeto al margen de los discursos canónicos pasa aquí por un recentramiento simbólico. El sujeto subsiste hoy en día en la periferia. Allí está más a gusto, bien lejos de los campos minados de la Modernidad y sus centros históricos, como Nueva York.

⁵² Tosar 1997:222.

⁵³ Welsch 1991.

⁵⁴ Gómez-Montero 2001c:IX-XXVII y 325-341.

Bibliografía:

- Alazraki, Jaime (1976): *Jorge Luis Borges*. Madrid, Taurus.
- Alazraki, Jaime (1983): *La Prosa Narrativa de Jorge Luis Borges*. Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica.
- Alazraki, Jaime (1987): *Critical Essays on Jorge Luis Borges*. Boston, Massachusetts, G. K. Hall & Co.
- Annick, Louis (1997): *Jorge Luis Borges: œuvre et manœuvres*. Paris, L'Harmattan.
- Barrenechea, Ana María (1984): *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Benjamin, Walter (1974): "Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus". En: *Gesammelte Schriften*, t. 1, 2. *Abhandlungen*, ed. H. Tiedemann y W. Schweppenhäuser. Frankfurt/M., Suhrkamp, p. 509-704.
- Bloom, Harold (ed.) (1986): *Jorge Luis Borges*. New York, Chelsea House.
- Borges, Jorge Luis (1994a): *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires, Seix Barral.
- Borges, Jorge Luis (1994b): *El tamaño de mi esperanza*. Barcelona, Seix Barral.
- Borges, Jorge Luis (1994c): *Inquisiciones*. Barcelona, Seix Barral.
- Borges, Jorge Luis (1996): *Obras Completas*, t. 1 (1923-1949). Barcelona, Emecé Editores.
- Borges, Jorge Luis (1997): *Obras Completas*, t. 2 (1952-1972). Barcelona, Emecé Editores.
- Cahiers de l'Herne: Jorge Luis Borges*. Paris, 1964.
- Cañas, Dionisio (1994): *El poeta y la ciudad. Nueva York y los escritores hispanos*. Madrid, Cátedra.
- Carilla, E. (1989): "Realidad y mito en las literaturas hispánicas: dos poemas de fundaciones (Borges y Pessoa)". En: Wentzlaff-Eggebert, C. (ed.): *Realität und Mythos in der lateinamerikanischen Literatur*. Köln/Wien, Böhlau, p. 13-34.
- Cuesta Abad, José M. (1995): *Ficciones de una crisis. Poética e interpretación en Borges*. Madrid, Gredos.
- De Castro, Rosalía (1995): *Cantares gallegos*, ed. M.J. Lama López. Vigo, Galaxia.
- Farías, Víctor (1992): *La metafísica del arrabal. 'El tamaño de mi esperanza', un libro desconocido de Jorge Luis Borges*. Madrid, Anaya & Mario Muchnik.
- Farías, Víctor (1994): *Las actas secretas. 'Inquisiciones' y 'El idioma de los argentinos', los otros libros proscritos de Jorge Luis Borges*. Madrid, Anaya & Mario Muchnik.
- Foffani, Enrique (2002): "El joven Borges y el barroco". En: este mismo volumen.
- Fonollosa, José María (1990): *Ciudad del hombre, New York*, prólogo de Pere Gimferrer. Barcelona, Quadern Crema.
- Foster, David William (1984): *Jorge Luis Borges: An Annotated Primary and Secondary Bibliography*. New York, Garland.

- Foster, David William (1990): *The Argentine Generation of 1880. Ideology and Cultural Texts*. Columbia, Miss., Univ. of Missouri Press.
- García Lorca, Federico (1989): *Poeta en Nueva York*, ed. María Clementa Millán. Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas.
- Geyer, Paul (1997): *Die Entdeckung des modernen Subjekts. Anthropologie von Descartes bis Rousseau*. Tübingen, Niemeyer.
- Girondo, Oliverio (1989): *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía. Calcomanías y otros poemas*, ed. T. Barrera. Madrid.
- Gnüg, H. (1983): *Entstehung und Krise lyrischer Subjektivität. Vom klassischen lyrischen Ich zur modernen Erfahrungswirklichkeit*. Stuttgart, Metzlers.
- Gómez-Montero, Javier (1997): "Philip W. Silver. Ruina y restitución: Reinterpretación del romanticismo en España (Madrid 1996)". En: *Romanistisches Jahrbuch* 48, p. 423-431.
- Gómez-Montero, Javier (1999): "Lorca's *Romancero gitano* und die Subjektivierung des Mythos". En: Zapke, Susana (ed.): *Falla y Lorca. Entre la tradición y la vanguardia*. Kassel, Edition Reichenberger, p. 89-115.
- Gómez-Montero, Javier (ed.) (2001a): *Territorios de la poesía – Territorien der Lyrik in Spanien. Mehrsprachige Anthologie*. Berlin, Edition Tranvía.
- Gómez-Montero, Javier (2001b): "Santiago de Compostela or the Obsession with identity". En: Resina, Joan R. (ed.): *Iberian Cities*. New York/London, Routledge.
- Gómez-Montero, Javier (ed.) (2001c): *Minorisierte Literaturen und Identitätskonzepte in Spanien und Portugal*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Gómez-Montero, Javier (2002): "Borges liest Lugones. Zur paradoxen Erfindung einer modernen Tradition für die argentinische Literatur". En: *Romanistisches Jahrbuch* 52 (en prensa).
- Guillén, Jorge (1987): *Aire nuestro. Cántico*, ed. Claudio Guillén y Antonio Piedra. Valladolid, Centro de Creación y Estudios Jorge Guillén.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (1998): "Präsenz. Gelassenheit. Über Federico García Lorca's *Poeta en Nueva York* und die Schwierigkeit, heute eine Ästhetik zu denken". En: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 594-595 (sept.-oct.), p. 808-825.
- Habermas, Jürgen (1990 [1980]): "Die Moderne – ein unvollendetes Projekt". En: Habermas, Jürgen: *Die Moderne – ein unvollendetes Projekt. Philosophisch-politische Aufsätze 1977-1990*. Leipzig, Reclam, p. 32-54.
- Hammerschmidt, Claudia: "'Argentinidad' zwischen Metapher und Metonymie". En este mismo volumen.
- Hierro, José (1999): *Cuaderno de Nueva York*. Madrid, Hiperión.
- Hierro, José (2001): *Antología poética 1936-1998*, ed. Gonzalo Corona Marzol. Madrid, Espasa Calpe (Colección Austral) (1993).

- Homenaje a Jorge Luis*. En: *Cuadernos Hispanoamericanos* 505-507 (1992).
- Jauß, Hans Robert (1989): "Der literarische Prozeß des Modernismus von Rousseau bis Adorno". En: Jauß, H.R. (Hrsg.): *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*. Frankfurt/M., Suhrkamp, p. 67-103.
- Jiménez, Juan Ramón (1979): *Diario de un poeta reciencasado*. En: *Libros de Poesía*, recopilación y prólogo de Agustín Caballero. Madrid, Aguilar.
- Koppenfels, Martin V. (1999): *Einführung in den Tod. Garcías Lorcás New Yorker Lyrik und die Trauer der Moderne*. Würzburg, Königshausen & Neumann.
- Lafon, Michel (1990): *Borges ou la réécriture*. Paris, Balland.
- Lugones, Leopoldo (1994): *Lunario sentimental*, ed. J. Benítez. Madrid.
- Méndez Ferrín, Xosé Luís (1989): *Con pólvora e magnolia*, ed. Carmen Blanco, Claudio R. Fer. Vigo, Xerais.
- Molloy, Sylvia (1979): *Las letras de Borges*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Molloy, Sylvia (1984): "Flâneries textuales: Borges, Benjamin y Baudelaire". En: Schwartz Lerner, L.; Lerner, I. (eds.): *Homenaje a Ana María Barrenechea*. Madrid, Castalia, p. 487-496.
- Monegal, Emir Rodríguez (1978): *Borges. una biografía literaria*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Olea Franco, Rafael (1993): *El otro Borges. El primer Borges*. México, El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica.
- Pezzoni, Enrique (1986): *El texto y sus voces*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Poulet, Georges (1961): *Metamorphoses du cercle*. Paris, Plon.
- Sarlo, Beatriz (1993): *Jorge Luis Borges. A Writer on the Edge*. London, NY, Verso.
- Sarlo, Beatriz (1998): *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.
- Schwartz, Jorge (1991): "Introducción". En: Schwartz, Jorge: *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Madrid, Cátedra, p. 25-63.
- Stierle, Karlheinz (1993): *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewußtsein der Stadt*. München, Carl Hanser.
- Toro, Alfonso de; Toro, Fernando de (eds.) (1999): *Jorge Luis Borges: Thought and Knowledge in the XXth Century*. Frankfurt, Vervuert (Iberoamericana).
- Tosar, Luís G. (1997): *Madeira do meu canto. Madera de mi canto (Poesía 1986-1997)*. Madrid, Visor.
- Welsch, Wolfgang (1991): *Unsere postmoderne Moderne*. Weinheim, VCH (Acta Humaniora).
- Wentzlaff-Eggebert, Christian (1989): "Costumbrismo e identidad cultural en Argentina". In: Wentzlaff-Eggebert, Christian (ed.): *Realität und Mythos in der lateinamerikanischen Literatur*. Köln/Wien, Böhlau, p. 373-387.

Wentzlaff-Eggebert, Christian (1991): "Borges 1925". In: Wentzlaff-Eggebert, Harald (ed.): *Europäische Avantgarde im lateinamerikanischen Kontext* (Akten des internationalen Berliner Kolloquiums 1989). Frankfurt/Main, Vervuert (Biblioteca Ibero-Americana), p. 183-200.

Wentzlaff-Eggebert, Christian (ed.) (1989): *Realität und Mythos in der lateinamerikanischen Literatur*. Köln/Wien, Böhlau.