

**TOPOGRAFÍA POÉTICA DE LA URBE MODERNA: UN ANÁLISIS
COMPARATIVO DE *VEINTE POEMAS PARA SER LEÍDOS EN EL TRANVÍA* (1922)
Y *FERVOR DE BUENOS AIRES* (1923)**

**POETIC TOPOGRAPHY OF THE MODERN CITY: A COMPARATIVE ANALYSIS
OF *VEINTE POEMAS PARA SER LEÍDOS EN EL TRANVÍA* (1922) Y *FERVOR DE
BUENOS AIRES* (1923)**

Stephannie Caroline Paucar Calderon
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
stephannie.paucar@unmsm.edu.pe
<https://orcid.org/0009-0009-8032-362X>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.276>

Fecha de recepción: 19.04.26 | Fecha de aceptación: 30.06.26

RESUMEN

Dentro de la literatura hispanoamericana del siglo xx, es usual identificar una poética evocada a las transformaciones industriales, sociales y culturales que se integran como espacios de enunciación para el locutor. A partir de esta introspección, se construyen un lenguaje y paisajes líricos que acompañan la mirada del poeta en torno a los cambios que rodean a la ciudad y a su propio mundo interior. Esta mirada contemplativa es percibida en *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922), de Oliverio Girondo, y en *Fervor de Buenos Aires* (1923), de Jorge Luis Borges. El presente artículo sostiene que en los poemas “Nocturno” y “Apunte callejero”, de Girondo, y en “Calle desconocida” y “Arrabal”, de Borges, existe una retórica en torno a la caracterización de la ciudad y de sus espacios como parte de la reflexividad de los locutores hacia una desmitificación y una crítica de la modernidad. Para desarrollar este análisis, se empleará como marco teórico la literatura comparada de Tomás Albaladejo (2008), el campo figurativo de Stefano Arduini (2000) y las técnicas argumentativas de Chaïm Perelman (1997). Bajo esta consigna, se presentarán tres apartados. En el primero, se definirá el marco teórico anteriormente mencionado; en el segundo apartado, se contrastará a los dos autores, al igual que sus obras líricas; y, en el último, se desarrollará el análisis comparativo entre el cuerpo poético escogido.

PALABRAS CLAVE: poesía latinoamericana, literatura comparada, ciudad moderna, retórica, vanguardismo.

ABSTRACT

Within the Latin American literature of the twentieth century, it is usual to identify a poetics evoked by the industrial, social and cultural transformations that are integrated as spaces of enunciation for the speaker. From this introspection, a language and lyrical landscapes are built that accompany the poet's gaze around the changes that surround the city and his own inner world. This contemplative gaze is perceived in *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922) de Oliverio Girondo y *Fervor de Buenos Aires* (1923) de Jorge Luis Borges. This article argues that in the poems “Nocturno” and “Apunte callejero” by Girondo, and “Calle desconocida” and “Arrabal” by Borges, there is a rhetoric around the characterization of the city and its spaces as part of the reflexivity of the speakers towards a demystification and critique of modernity. To develop this analysis, the comparative literature of Albaladejo (2008),

the figurative field of Stefano Arduini (2000) and the argumentative techniques of Perelman (1997) will be used as a theoretical framework. Under this description, three sections will be presented; in the first, the aforementioned theoretical framework will be defined. In the second section, the two authors will be contrasted, as well as their lyrical works. In the last section, the comparative analysis between the chosen poetic corpus will be developed.

KEYWORDS: Latin American poetry, comparative literature, modern city, rhetoric, avant-gardism.

1. INTRODUCCIÓN

En la literatura universal, es frecuente advertir la ilustración de la ciudad; ya sea en novela, cuento, ensayo o poesía, esta ha sido vislumbrada no solo como un mero escenario, sino como un personaje vivo. A tal respecto, Dioniso Cañas (1994) sostiene que un primer avistamiento de aquello podría situarse a principios del siglo XIX, debido al corpus preponderante de la figura de la ciudad dentro de la poesía inglesa, al igual que la francesa. De este modo, en primera instancia, el investigador marca el inicio para un estudio alrededor de la relación del poeta y la ciudad, en particular, sobre la poesía de la ciudad. Pero ¿a qué denomina aquello último? Según Cañas, la poesía de la ciudad es una línea lírica fundamentada en base a las interacciones entre “un sujeto poético y un objeto formado por el espacio urbano y sus habitantes” (p. 17). Estas interacciones se ven registradas en dos sentidos: bajo una resistencia incommovible de la urbe o mediante una asimilación complacida. En otras palabras, la ciudad y el poeta se ven ilustrados desde el diálogo o la negación.

Sobre esta contrariedad, Kristiaan Versluys, citado en Cañas (1994), resalta el rol del Romanticismo, dado que es en el apogeo de este movimiento cuando se presenta un máximo desarrollo de las ciudades. Dicha expansión ocurre a modo de extensión dimensional y en el número de población, lo que deriva en la presencia lírica de una actitud antiurbana. Por ello, pese a que se percibía una mirada negativa construida en torno a la ciudad por los románticos, este retrato se configura a modo de una dicotomía, pues existía “una esperanza de redención” (p. 19). Es decir, se revela una oportunidad de transformación directamente asociada a los elementos espirituales y trascendentales que se hallan en la naturaleza (Cañas, 1994, p. 19). Lo mencionado permite entender por qué se desarrolló una poética que resalta la figura de la naturaleza, desde la cual el locutor puede expresarse sin restricciones, disfrutando de libertad y enfrentando pasiones que están sujetas a conflictos internos.

De manera adicional, el aporte de Versluys, en esta revisión historiográfica de ciudad y poesía, es significativo a raíz de que presenta una propuesta de clasificación de dicha interacción o representación, la cual sigue la linealidad de los distintos movimientos o procesos literarios percibidos: (1) Romanticismo (el tema de la ciudad se les revela a los poetas, aunque la quieren redimir y el individuo surge triunfante); (2) transición del Romanticismo a la modernidad (de un sentimiento de armonía hasta otro de confusión; el poeta frente a la ciudad como es); (3) modernidad (el poeta comprueba el desorden y la anarquía de la ciudad; no hay posibilidad de cambio). Además de estos tres períodos mencionados, el estudioso añade una cuarta: el de la posmodernidad, en el que la ciudad se convierte en el espacio principal dotado de una mirada más íntima y personal, pero perseverando el antagonismo de la ciudad (como se citó en Cañas, 1994, p. 20). Lo mencionado determina una posible clasificación que permite entender los textos poéticos a través de los años y la forma de representación de la ciudad en ellos. De estos, es el periodo de la posmodernidad en que se percibe una semejanza correspondiente a la relación de la urbe moderna en los poemarios seleccionados, los cuales pertenecen a la tradición vanguardista.

De acuerdo con lo señalado, es usual distinguir en la tradición lírica una ilustración de la ciudad. Pero ¿qué se ha dicho de esta en el contexto hispanoamericano? La literatura hispanoamericana, en las primeras décadas del siglo XX, experimentó diversas renovaciones y redirecciones en torno a la forma en la que se concebía y se escribía poesía. Notoriamente, en estos años se destaca la influencia de la vanguardia europea sobre América Latina. Empero, la llegada de la vanguardia estuvo sujeta a características internas particulares, por lo que esta podría ser definida como un mosaico de paradojas en el que lo atípico, lo heterogéneo y lo disímil se sobrepone. Es decir, la vanguardia literaria, en el contexto latinoamericano, recibe una naturaleza propia y original como resultado de los conflictos entre el arte y la historia local. Sumado a esto, en la vanguardia latinoamericana existe una lírica evocada a las transformaciones industriales, sociales y culturales que se integran como espacios de enunciación para el locutor.

Además, se reitera la presencia de un lenguaje y paisajes líricos que acompañan la mirada del poeta en torno a los cambios que rodean a la ciudad y a su propio mundo interior. Ejemplo de ello es *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922), de Oliverio Girondo, poemario considerado como uno de los primeros textos vanguardistas por excelencia dentro de la literatura argentina. Del mismo modo, esta mirada contemplativa de la urbe es visualizada en el primer poemario publicado de Jorge Luis Borges, *Fervor de Buenos Aires* (1923). Sobre

estos dos textos, aparte de ser contemporáneos, pertenecen a la misma línea literaria, pues los autores pertenecían al grupo Martín Fierro. Así, los libros elegidos comparten entre sí diversas similitudes; entre ellas, la presencia de la representación de la urbe moderna, especialmente, de Buenos Aires; no obstante, dicha presencia se da desde miradas distintas.

Por ende, el presente estudio plantea como topografía la caracterización de la ciudad moderna para Borges y Girondo. Sumado a ello, estos dos poemarios son significativos, dado que son referentes para sus escritores predecesores, de ahí la trascendencia de estudiarlos. En base a esto, para contribuir a dicho estudio, el presente artículo posee como propósito una lectura comparativa de los poemas “Nocturno” y “Apunte callejero”, de Girondo, y de “Calle desconocida” y “Arrabal”, de Borges. En ellos, existe una retórica en torno a la caracterización de la ciudad y la reflexividad de los locutores hacia una desmitificación y una crítica de la modernidad. Con el objetivo de evidenciar esta hipótesis, se plantea como marco teórico la literatura comparada propuesta por Tomás Albaladejo (2008), el campo figurativo de Stefano Arduini (2000) y las técnicas argumentativas de Chaïm Perelman (1997). Asimismo, se presentarán cuatro apartados: en el primero, se definirá el marco teórico anteriormente mencionado; en el segundo apartado, se contrastará a los dos autores, al igual que sus obras líricas; y, en el último, se desarrollará el análisis comparativo.

2. MARCO TEÓRICO

En el presente trabajo, se considera que los poemas seleccionados comparten ciertas particularidades símiles y disímiles que permiten ser comparadas; además de pertenecer a la vanguardia latinoamericana, poseen como eje semejante la representación de la ciudad dentro de su poética, siendo este el objetivo del artículo. Por tanto, en este apartado se profundizará en el marco teórico empleado dentro de la propuesta comparativa; para ello, se definirán los conceptos de literatura comparada, el campo figurativo, las técnicas argumentativas y la noción de *flâneur*.

2.1. La literatura comparada de Tomás Albaladejo

La literatura comparada es comprendida como el análisis comparativo de las literaturas, las obras literarias, los autores y los contextos, obteniendo en dicho contraste similitudes y diferencias (Albaladejo, 2008). A su vez, esta es un sistema teórico compuesto por conceptos y vínculos que facilitan la explicación del fenómeno literario desde su constitución, producción, recepción, contextualización y conexión con el ser humano y la sociedad. Con respecto a la relevancia de esta, Albaladejo indica que la literatura comparada, desde su identidad disciplinar,

puede brindar un aporte crucial al estudio e interpretación de los discursos literarios y no literarios. En consecuencia, se enriquece el entendimiento de las obras literarias y de la literatura en general, de los procesos de producción y de interpretación, así como de la relación entre las obras y los contextos, etc.

En este marco, se destaca la necesidad de emplear este principio dentro de todo trabajo de investigación, debido a que brinda una mayor interpretación al análisis entre dos textos o discursos literarios. Asimismo, dentro de esta propuesta comparativa, se realizará en conjunto con una exploración del campo figurativo de Arduini (2000) y las técnicas argumentativas de Perelman (1997). De esta forma, en la investigación se abordará la definición de la literatura comparada como aquella disciplina que permite una praxis estética que analiza las obras de autores que, aun cuando puedan o no pertenecer a dos tradiciones literarias diferentes, comparten rasgos comunes.

2.2. El campo figurativo de Stefano Arduini

La Retórica General Textual (RGT) surgió en la década de los años ochenta en oposición al carácter limitante de la retórica restringida; aquella buscaba la interconexión entre los aspectos formales e ideológicos implicados en el texto retórico: la *elocutio*, la *dispositio* y la *inventio*. Siguiendo esta línea, Stefano Arduini, uno de los máximos exponentes de la RGT, postula la categoría de “campo figurativo” en *Prolegómenos a una teoría general de las figuras* (2000). Para Arduini, el campo figurativo es aquel donde se encuentran o se agrupan las figuras literarias. A tal efecto, se aleja de su tratamiento meramente estilístico y se acerca a ellas a partir de la *inventio*. Esto debido a que se considera que toda figura transmite conocimiento y, por ende, no se debe tratar un juego fonológico sin tener en consideración la ideología del poeta. En otras palabras, las figuras literarias rompen con lo ornamentista, pues cumplen un rol fundamental en el análisis crítico al albergar conocimientos ideológicos en el campo textual. En sus palabras:

La figura no nace creando un añadido a la palabra, sino que nace por medio de intersecciones, antítesis, inclusiones, contigüidades, supresión de áreas conceptuales: no existen la palabra y la palabra figurada, en un principio existen la palabra figurada que crea la expresión: el lenguaje estándar es denotativo sólo aparentemente, basta con recorrer su historia para darse cuenta de ello. (Arduini, 2000, p. 103)

En este marco, se propone la existencia de seis campos figurativos: metáfora, metonimia, sinécdoque, antítesis, repetición y elipsis. El primer campo figurativo hace

referencia a un entendimiento superior a las analogías; entre estos se hallan la metáfora, la alegoría, la personificación, etc. Respecto al segundo, este alude a la relación de elementos de acuerdo con su intermediación, tales como de causa en vez de efecto, de efecto en vez de causa, de concreto en vez de abstracto, etc. En el tercero se agrupan las conexiones establecidas con base en la inclusión; aquí están la sinécdoque de género en vez de especie, de parte en vez de todo, etc. En cuanto al campo figurativo de la antítesis, este se presenta por medio del contraste de conceptos; en este se ubican la antítesis, la paradoja, el hipérbaton, etc. Con respecto a la repetición, se trata de una dinámica establecida mediante la reiteración constante de constructos, tales como la anáfora, la sinonimia, el polisíndeton, etc. Finalmente, el sexto campo alude a la omisión de ideas; en él se encuentra la elipsis, la perífrasis, el eufemismo, etc.

2.3. Las técnicas argumentativas de Chaïm Perelman

Chaïm Perelman, en *El imperio retórico, Retórica y argumentación* (1997), propone las técnicas argumentativas como medio de rechazo ante el carácter formalista del estudio del lenguaje y del razonamiento, de modo que se buscaba que predominara la naturaleza persuasiva de la retórica. Para Perelman, dentro de este estudio de la argumentación, las técnicas argumentativas son aquellas que posibilitan y que sostienen la persuasión de una determinada tesis frente a un auditorio, pues el público lector es considerado como un conjunto de “aquellos en quienes el orador quiere influir con su argumentación” (p. 55). Asimismo, el lector debe ser convencido en base a la estrategia lingüística del texto, más que al empleo de su carácter lógico o formal. En base a esto, Perelman realiza una clasificación de las técnicas argumentativas en cinco tipos: (1) los argumentos cuasilógicos, en los que se incluye al argumento basado en las relaciones de contradicción, el argumento de la reciprocidad, el argumento basado en la definición, etc.; (2) los argumentos basados en la estructura de lo real, argumento por sucesión, el argumento de la dirección, etc.; (3) los enlaces que sirven para fundamentar la estructura de lo real; por ejemplo, el argumento basado en la ilustración, etc.; (4) la disociación de nociones; y, finalmente, (5) la interacción de los argumentos.

2.4. El flâneur

El *flânerie*, a lo largo de la tradición literaria, ha servido como una interacción entre la realidad y el mundo. Para Miguel Grijalba (2023), este acto es descrito como el paseo por las calles de manera despierta, dado que se explora detenidamente cada espacio de la ciudad como si esta estuviese viva y tuviera conciencia propia. Asimismo, este personaje es retratado como aquel que vagabundea sin rumbo ni dirección definidos, mezclado entre la multitud, pero sin

interactuar con otros sujetos; de modo que el tránsito del *flâneur* se desarrolla a manera de contemplación. En esta misma línea, Grijalba menciona los inicios de este a partir de Baudelaire, debido a que este *flâneur* asume una posición crítica respecto a las transformaciones que atravesaba la urbe ante la modernidad. Sobre ello, se le otorga una caracterización ambivalente al paseante, desde la exteriorización y el adentramiento en su propio yo. Es decir, se colige que el *flâneur* es aquel sujeto que, dentro de su tránsito por la ciudad, vuelve sobre sí mismo como un acto de autoconciencia y de reconocimiento individual. Este último aspecto es significativo para el desarrollo del análisis propuesto, pues coincide con la postura de los poetas frente a la urbe moderna: desde la mirada crítica y a partir de una subjetividad interior.

3. VANGUARDIA ARGENTINA: BORGES Y GIRONDO

Los años veinte del siglo pasado, en Argentina, fueron una época marcada por distintos confluente políticos y socioculturales que condujeron a la transformación de la ciudad, así como a un incremento de la movilidad social; todo ello se advierte en Buenos Aires. Dicha transformación consistió, principalmente, en el ascenso de las clases sociales populares, sobre todo el sector obrero. En otras palabras, la calidad de vida, para este colectivo, mejoró de manera notable: además de su integración dentro del orden económico, su reconocimiento como ciudadanos implicó una mayor participación política. Por otro lado, se inauguraron nuevos sistemas de transporte como el tranvía y el subterráneo, lo que posibilitó la interconexión entre la periferia y el centro de la urbe. A su vez, esto derivó en una interacción entre los distintos grupos sociales, puesto que durante estos años se desarrolló una ola de inmigrantes al interior del país. En consecuencia, el sector popular se vio influenciado por la fusión cultural y desarrolló, así, una nueva clase media emergente (Martínez et al., 2020).

En este contexto, la década de los años 20 atestigua el surgimiento de las vanguardias literarias y artísticas, y, como destaca Mónica Bueno (1994), “[h]ablar de vanguardia implica, definitivamente, hablar de poesía” (p. 11). En efecto, es una poesía que se desplazaba entre la tradición y la renovación al poseer una dicotomía que oscilaba entre la “autodestrucción innovadora” y la resistencia del pasado. Para Mendiola (2001), Buenos Aires era retratada como una ciudad en transición, un espacio que crecía aceleradamente y que se adapta a la modernización. Atrás se dejaban las viejas catedrales, negras, sucias, y sobre estas debían erigirse las nuevas, blancas y deslumbrantes. Por su parte, en concordancia con Evar Méndez, se señala que la poesía de vanguardia tuvo su innovación “en el tono, el acento, el matiz de expresión [...]; en los temas y en la manera de tratarlos, inéditos o poco usuales aquéllos, sobria

y sencilla, despojada, ésta” (como se citó en Mendiola, 2001, p. 116). De esta resalta cómo el símil y la metáfora urbana son los centros para la poesía argentina, pues en ella se trasluce la oportunidad de cambio y la renovación de la relación entre el artista y la obra de arte.

De igual modo, la nueva generación de literatos designada como la Generación del 22 se ve fragmentada en dos tendencias reconocibles en la representación o en la escenificación de la topografía de la ciudad. Así, se deriva en dicho retrato la forma en la que esta se concibe, al igual que en el aspecto anímico del locutor. En ese orden, y a partir de que se toman los nombres de dos calles de Buenos Aires que limitaban la contraposición de dos ciudades distintas y enfrentadas, se denominan a estas dos tendencias literarias: Florida y Boedo. De acuerdo con Ferreira (2010), la distinción se centraba en el modo en que se abordaba lo nuevo. Mientras que Florida tomaba la ideología estética de la novedad que atacaba los modelos modernistas, realistas y románticos, Boedo se redirigió hacia la búsqueda del arte al servicio del proletariado, poseyendo una producción sujeta al tópico de la clase obrera y de la inmigración. No obstante, ambas vertientes supusieron la transgresión de las normas impuestas y, principalmente, reformularon el campo intelectual.

El grupo Martín Fierro, por su lado, incluyó a personalidades como Leopoldo Marechal, Raúl González Tuñón y Nohra Lange, y a otras dos figuras sobresalientes: Oliverio Girondo y Jorge Luis Borges. Este último es significativo, pues, tras su regreso a Argentina en 1921, se da inicio a Florida. Jorge Luis Borges es un escritor emblemático no solo para su tradición nacional, sino además para Hispanoamérica y la literatura universal. De su carrera literaria se han recogido, a lo largo de los años, diversas investigaciones y aproximaciones hacia su labor literaria. Empero, en relación con la publicación de su primer poemario, en sus primeros años se resalta más su faceta como poeta ultraísta, la cual ha sido parte de distintas discusiones, dado que el propio Borges reniega de esta y de haber formado parte de la vanguardia. No obstante, son notables las características ultraístas que se conservan en los primeros poemarios. El manejo de la metáfora señala aquello, pero evitando el carácter reduccionista o limitante que criticaba el escritor argentino (Ruffinelli, 1988).

Por su parte, para Mendiola (2001), su producción literaria durante estos años, *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926), entre otros, rastreaba una construcción literaria de la ciudad de Buenos Aires, pues, recogiendo las ideas de José Carlos Rovira, se destaca cómo esta arquitectura de imaginarios y espacios es parte de la idea fundacional de Borges por erigir a un Buenos Aires literariamente (p. 180).

Aquello se corresponde con la idea de una topografía dentro de la poesía borgesiana, que se plantea en este estudio. Además de ello, se percibe el ideal de construir una nueva Buenos Aires, dotada de tradición, y la contemplación de la nación como obra. En esta misma línea, Boccanera se refiere a *Fervor de Buenos Aires* en función de la mirada hacia las casas y hacia los patios de Palermo, hecho que manifiesta a un Borges por medio de un locutor que recorre la ciudad aldeana de inicios del siglo XX, aquella a la que regresaba, y, por tanto, la va “reconstruyendo a fuerza de imaginación, sueño e invención” (Boccanera, 2013, p. 6).

Siguiendo con la imagen del poeta que recorre la ciudad, Verena Dolle (2014) manifiesta la existencia del *flâneur* dentro del poemario. Un sujeto que, por medio de su tránsito, autodescubre la urbe; aquello incluso puede advertirse en los títulos de los poemas. Esto ocurre, sobre todo, porque se sugieren espacios que nos sitúan a través de calles y barrios de Buenos Aires, verbigracia, “Las calles”, “El sur” o “Calle desconocida”; o incluso en posiciones temporales como el atardecer o el mediodía, tales como “Afterglow” o “Campos atardecidos”. Dentro de este abordaje analítico, Dolle se centra en el poema “Benarés” y encuentra al *flâneur* que recorre las periferias y evitando el centro de la ciudad. Esto connota a una ciudad imaginaria alejada de la modernidad: un espacio nostálgico e inexistente. En relación con “Calle desconocida”, Pimentel (1999) sostiene que la ciudad descrita, lejos de ser únicamente un escenario, se convierte en un sujeto principal que surge como origen y centro del sentir del locutor. La ciudad es “una esperanza de niña en los balcones” (pp. 87-88), aquella que se manifiesta adversa al desorden y que, en el transcurso del día, marca el contraste del tiempo frente a su reticencia a conservar el pasado.

En otra dirección poética, Oliverio Girondo —a su vez inscrito en el grupo Martín Fierro— es un poeta paradigmático al que se le confiere una participación clave dentro de la propuesta de renovación estética para la literatura hispanoamericana. Del mismo modo, es reconocido por escribir uno de los poemarios pioneros de la vanguardia argentina: *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922). Por otro lado, Girondo, al igual que Borges, se vio influenciado por su viaje a Europa y por el contacto con dichas tradiciones culturales y literarias. Esto implicó que, a su regreso a Buenos Aires, se alinearía con el movimiento del ultraísmo argentino, y que inclusive se le adjudicase un sobrenombre: el Peter Pan de dicho movimiento, lo cual connotando el carácter dinámico y transformativo del escritor. Asimismo, este calificativo fue otorgado por Enrique Imbert luego de que Girondo escribiese “Manifiesto de Martín Fierro” —texto vinculado a la revista *Martín Fierro* (1924), de la cual Girondo sería miembro fundador del grupo que lleva el mismo nombre— que, como señala Sánchez

Rodríguez (1990), expresa una “proclama aquejada de cierto nacionalismo histriónico y en la que destaca una devoción total por lo nuevo” (p. 156).

Es decir, en este texto se aprecian algunas semejanzas que recoge Gironde del ultraísmo: el deseo de renovación por medio de la exaltación de la ciudad y de lo moderno, así como una fuerte negativa a lo tradicional o conservador. Dicha lectura no muestra únicamente los rasgos ultraístas de Gironde, sino también la propuesta vanguardista nacional que buscaba una lírica más rupturista, cosmopolita y nueva. En lo que concierne a *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, Mihai Grünfeld (1999) destaca la lírica a modo de prosa e identifica aquello como un acto de rebeldía en contra de las formalidades de la poesía pura. A su vez, realiza un énfasis en la “poesía de viaje” girondeana y destaca el paso por distintas ciudades de Europa, África y Latinoamérica como retrato del escritor vanguardista y la mirada crítica-ética que connota el locutor dentro de la exploración de la ciudad. Empero, esta mirada no busca ser individualista, sino centrarse en “lo típico de la experiencia moderna en cualquier ciudad grande” (Grünfeld, 1999, p. 30). Por ende, los espacios retratados se configuran por medio de cafés o bares, recintos llenos de tránsito y de público.

Desde la perspectiva de Mónica Bueno (1994), existe una coincidencia al denominar “poesía de viaje” al poemario; sin embargo, juzga esto como un aspecto usual por parte de la crítica; es más, algunas veces es el único punto de interés para ellos. En otro orden, para Bueno, la presencia del *flâneur* y la mirada del poeta, admirado por la modernización, es la que recorre la ciudad. En lo relativo al corpus seleccionado, Bueno describe “Calle desconocida” bajo una contemplación de imágenes desordenadas que rompen con su aspecto cotidiano o familiar para ser confrontadas con el lenguaje referencial. En cuanto a “Nocturno”, Mendiola (2001) apunta que la ciudad de Gironde se muestra como un ser vivo, supeditado a un lenguaje poético que construye un mundo abandonado y acechado por lo insólito. A esta reflexión, Luis Gongora, citado en Mendiola (2001) lo retrata como “un poeta que captura el terror nocturno y lo expresa como motivo fundamental, en unidad y en concordancia perfecta con el valor de la palabra” (pp. 170-171). Lo expuesto configura una lírica sujeta a paisajes que no buscan lo idílico de la ciudad, sino el hecho de advertir, en ella, las relaciones e interacciones del hombre y lo moderno sobre la urbe.

Como se ha puesto de manifiesto, Jorge Luis Borges y Oliverio Gironde, a inicios de los años veinte, compartían diversas similitudes, pues ambos escritores formaron parte de la vanguardia argentina y del grupo Martín Fierro. Sin embargo, aun dentro del propio colectivo

se hallaban diversas singularidades y una naturaleza propiamente heterogénea. Por otro lado, sus formaciones académicas y viajes a Europa son ejes semejantes que configuran sus aspectos cosmopolitas, así como la influencia recibida por el ultraísmo español. Si bien lo expuesto solo es vislumbrado en las primeras obras borgesianas, es indudable que constituyó su primer acercamiento hacia la praxis poética. En cambio, en el caso de Gironde, este es más reconocido por conservar la estética vanguardista en la mayor parte de su quehacer literario, situación que lo convierte en un referente inmediato para el ultraísmo argentino. Esto fue criticado por el propio Borges; es decir, la falta de adaptación (o actualización) en su coetáneo. Pese a ello, es reconocible el valor simbólico del primer poemario de Oliverio Gironde, pues permitió el principio de una nueva literatura para Argentina.

En lo que concierne a los poemarios, se observa la ciudad como un personaje principal que condiciona la reflexividad de los poetas por medio de la voz de locutores que transitan por dicho espacio. De la misma forma, es acertado mencionar que, para la crítica literaria, existe la presencia del *flâneur* al interior de ambos poemarios. No obstante, este es un caso atípico en la poesía borgesiana habida cuenta de que este autor explora la urbe de las afueras, evitando retratar el centro. En cambio, el *flâneur* de *Veinte poemas...* está en constante aproximación hacia el ruido y el movimiento de la ciudad. Además de lo mencionado, se advierte que, en *Fervor de Buenos Aires*, persiste una mirada conflictuada entre el pasado y la modernidad, pese a que se esperaba que el poemario abrazara directamente lo nuevo y, más bien, dejase lo anterior. Esto se repite, en cierta medida, en Gironde, pero por medio de subescenarios que se enfocan más en una contemplación abierta de la ciudad moderna.

4. TOPOGRAFÍA POÉTICA DE LA URBE MODERNA

Tras haber realizado una aproximación a las corrientes literarias que dialogan con las obras poéticas, en el presente apartado se desarrollará el análisis comparativo. En primer lugar, se comparará “Nocturno” y “Calle desconocida”; luego, se analizará “Apunte callejero” y “Arrabal”.

4.1. “Nocturno” y “Calle desconocida”

“Nocturno” (ver Anexo 1) es un poema compuesto por seis estrofas y, en su totalidad, por veintiocho versos. Dentro de esta distribución, se observa que la primera estrofa se desenvuelve a modo de una presentación que permite la descripción del espacio protagónico de “Nocturno”: la ciudad. Esta, además, precisa un tiempo: la noche-madrugada. Momento que da inicio a una reflexividad dotada de tonalidades de ausencia, soledad y dudas. De ahí que el título del poema

sea “Nocturno”. Además, se introduce al locutor del poema que enuncia desde un *nosotros*: “Nos dejan todavía más solos”. Para Fernández-Cozman (2021), este sería un locutor personaje, mientras que el sujeto a quien se dirige sería un alocutario no representado, dado que no se presenta a un *tú* directamente. Esta relación se repite a lo largo del texto, manteniéndose el locutor plural: “¿A qué nos hace recordar [...]?” o “quisiéramos avisarles”, por lo que se constituye un monólogo en que el locutor plural reflexiona y se cuestiona sobre sí mismo en torno a la ciudad. Esto permite que la mirada se desplace desde una perspectiva externa a una introspectiva para enriquecer la forma en la cual se presenta a la ciudad y al sujeto (nosotros) dentro de ella.

En lo que concierne a los campos figurativos, se advierte el empleo de metáforas, la repetición (anáforas y el quiasmo) y la antítesis. Esta última aparece en los versos 1 y 2 a modo de un hipérbaton, lo que coloca en primera instancia la sensorialidad y la caracterización de lo artificial (“vidrios”) sobre el aspecto humano (“frente”). Esto, desde un principio, describe cómo lo artificial (o material) está sobresaturado, y lo humano se va perdiendo o quedando en segundo lugar. Luego, aparece la personificación “luces trasnochadas”, que denota el tiempo del poema y muestra una relación de opuestos. Vale decir, el argumento de disociación de nociones en el que la luz aparece como opuesto de la soledad (verso 3), pues, en la ausencia de ella, el sujeto es más consciente del hecho de estar solo. Esto se repite en los versos que van del 15 al 17, ya que la necesidad de encontrar un espacio y el desear acurrucarse o esconderse se muestran como la pérdida de lo íntimo, lo personal. Esto se reitera en los versos 20-21 por medio del argumento de ejemplo; además, la penúltima estrofa acentúa dicha soledad descrita. Por otro lado, la presencia de telarañas de alambres (cables de luz), “la llave de la electricidad” o “postes telefónicos” permite aludir a la ciudad moderna. Dichas ilustraciones se muestran como una sinécdoque, pues son elementos que aparecen en lugar del “flujo eléctrico”, siendo este un elemento al que se alude a lo largo del poema. Nuevamente, se refuerza una retórica en la que lo artificial sobresatura a la ciudad moderna; y los espacios se hallan supeditados a ella. En efecto, se compone una visión de la noche desde lo oculto o el desorden; también se muestra el vacío de la madrugada, esos restos del día cuando la bulla se halla ausente.

Respecto a la cuarta estrofa, se evidencia la figura del quiasmo a raíz de que la reiteración de “en que” o “en las que” (en la quinta estrofa) genera encabalgamiento y refuerza el tono reflexivo. Por su parte, los versos “muebles viejos aprovechan / para sacarse las mentiras” se incluyen como una forma en que el pasado se hace presente y se sobrepone al paso del tiempo, sumado a que hay un enfrentamiento entre el interior del hogar y el exterior (lo

ajeno, las calles). Por otro lado, el cierre del poema denota con ironía cómo el grillo debe condicionar su canto y/o adaptarse a la vida de la ciudad. Este escenario termina trasluciendo la verdad de la realidad lírica del poema: el sujeto humano debe supeditarse a la transformación de la urbe. Aquello, en cierta medida, evidencia una deshumanización, pues se priva de las particularidades personales para encajar dentro del sistema-urbe. De esta forma, “Nocturno” dibuja una topografía de la ciudad moderna con relación a sus aspectos cotidianos en contraste con la noche; y reconoce, así, a través de la sensorialidad del locutor, una soledad sujeta al entorno que lo rodea.

En cuanto a “Calle desconocida” (ver Anexo 2), se trata de un poema compuesto por cinco estrofas y veintinueve versos. En la primera estrofa se desarrolla y se revela el escenario/paisaje, así como el inicio de la contemplación lírica en que se nos introduce un espacio temporal: el atardecer. Esto es curioso, pues es en la tarde y en sus cualidades sensoriales de las que parte el locutor. De ahí que, en un inicio, se evidencie a un locutor no personaje, pues el locutor no habla explícitamente desde un *yo* o *nosotros*, situación que conlleva a que el enfoque principal sea reflexionar. No obstante, aquello cambia a partir del verso nueve a raíz de que hay una variación a un locutor personaje que se expresa desde la primera persona: “di con una calle ignorada” o “mi vano corazón” (verso 17) son ejemplos de ello. Este locutor es quien abarca gran parte de la evocación poética; empero, es justo en el penúltimo verso en que se divisa un segundo cambio: “que todo inmediato paso nuestro”. El locutor adopta una figura plural desde la que finaliza la reflexión, dado que, dentro de la subjetividad desembocada, la conclusión se resuelve de forma colectiva, esto es, dirigida a un auditorio más universal.

Asimismo, resulta notable que el alocutario sea del tipo no representado, aspecto que se mantendrá a lo largo del poema. Estas modificaciones entre locutores y alocutarios acompañan la intensidad de la introspección, la cual se hace mayor al advertir su conflicto con la ciudad y su modernidad, configurando un monólogo más circunspecto. Para expresar esto, el texto posee una diversidad de figuras retóricas, de las que son frecuentes las metáforas y los símiles, verbigracia, que se hallan en los versos quinto y sexto, o el duodécimo y el decimotercero, para configurar el paisaje urbano por medio de sonidos y colores. Así también se emplea la sinécdoque por medio de la descripción de terrazas, cornisas, casas, balcones, etc., que van dibujando la exterioridad de la ciudad; una que, si bien en un principio es introducida bajo lo idílico, termina siendo extraña y ajena al imaginario del locutor: en esa arquitectura nueva y llamativa, descrita entre los versos décimo y decimoquinto, no hay espacio para los interiores

ni restos del ayer. En esta línea, el conflicto entre modernidad y pasado es perceptible dentro de esta mirada interior.

Dicho cuestionamiento es contemplado, además, en el empleo de antítesis; por ejemplo, en el vigésimo segundo verso se construye la oposición entre lo olvidado y lo recuperado, una ambivalencia determinante al abordar la ciudad. Sin embargo, esta mirada no es completamente negativa; el cambio y lo nuevo no se ven omnipresentes: “tal vez una esperanza de niña en los balcones”. Aun en esta supuesta calle desconocida, hay brotes de la ilusión de una poesía reencontrada. A su vez, el empleo de argumentos basados en probabilidades le otorga un mayor peso por el deseo ante el pasado y la añoranza por la prevalencia de la ciudad de antes: “Quizá esa hora de la tarde de plata diera su ternura a la calle” (vv. 19-20). De la misma forma, este enfrentamiento entre lo nuevo y lo pasado, o lo ajeno y lo cercano, se muestra como una disociación de las nociones en que las relaciones de oposición son el centro del poema. Por su parte, el cierre de la última estrofa presenta una alegoría contundente en la que la existencia humana es condicionada finalmente a un ornamento, a la soledad trágica producto de lo artificioso de la calle y a lo efímero de lo nuevo.

Todo esto termina caracterizando el conflictivo mundo interior del locutor a consecuencia de la ciudad, y esta se convierte en un personaje protagónico más que un retrato de fondo. “Nocturno” y “Calle desconocida” comparten dicha representación, pues es distinguible que la urbe moderna no es solo una imagen artificial puesta como complemento, sino que de ella se derivan las reflexiones de los locutores y las interrogantes en torno a la experiencia de la vida humana dentro del idílico de la modernidad. Además, es curioso detallar cómo, en ambos poemas, la subjetividad del locutor se presenta vinculado al atardecer-anocheecer, dado que es en el cierre del día cuando la meditación cobra mayor sensibilidad. Igualmente, comparten la presencia de un locutor personaje; inclusive, este aparece en una voz plural. El *nosotros* connota un auditorio universal donde la reflexividad evidenciada escapa de un conflicto interior, pues también se trata de un cuestionamiento hacia la existencia humana y la soledad sujeta a la vida urbana.

No obstante, es diferenciada la figura de este locutor plural. Se encuentra más dividido y sostenido en “Nocturno” que en “Calle desconocida”, ya que en este último solo aparece en el cierre del texto. En concordancia con ello, en el poema de Gironde, la ciudad es experimentada desde elementos cotidianos, escenarios que podrían pasar inadvertidos si no fuese por la mirada del locutor, quien los caracteriza y les da un nuevo significado al

contrastarlos con lo lúgubre, lo ausente y lo inhóspito de la madrugada. El *flâneur* de Gironde se desplaza desde lo externo y emplea imágenes desordenadas y saturadas de lo artificial en el centro de la urbe. En cambio, en el caso de Borges, se asume a un *flâneur* que pasea por los márgenes. Ahora bien, en ambos textos hay una mirada y una valoración hacia el pasado; no obstante, en “Nocturno”, este es un subtema derivado de la soledad. Por tal motivo, estas formas de representación, para ambos autores, supone una ruptura de lo idílico de la ciudad moderna.

4.2. “Apunte callejero” y “Arrabal”

Leamos el primer poema:

En la terraza de un café hay una familia gris. 1

Pasan unos senos bizcos buscando una sonrisa
sobre las mesas. El ruido de los automóviles des-
tiñe las hojas de los árboles. En un quinto piso,
alguien se crucifica al abrir de par en par una
ventana. 5

Pienso en dónde guardaré los kioscos, los
faroles, los transeúntes, que se entran por las
pupilas. Me siento tan lleno que tengo miedo de
estallar.... Necesitaría dejar algún lastre sobre la
vereda.... 10

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

(Girondo, 1922, s/p)

“Apunte callejero” es un poema compuesto por tres estrofas y catorce versos. En lo concerniente al microacto comunicativo, la primera estrofa revela a un locutor no personaje y a un alocutario no representado. Es decir, se compone una reflexión a modo de una descripción impersonal, como la denomina Fernández-Cozman (2021). Lo señalado permite entender la

imagen de una ciudad en base a microescenarios donde lo público y lo multitudinario se muestra en conjunto con la vida en la urbe: las cafeterías, las mesas y los automóviles. No obstante, distinguiéndose de lo anterior, el locutor se ve alterado en las siguientes estrofas, pues se manifiesta a un locutor personaje singular: “Pienso en [...]” o “Me siento tan lleno que tengo miedo [...]”, lo cual plasma una experiencia más autorreflexiva e íntima. Por otro lado, desde el inicio del poema, se advierte el retrato de espacios e interacciones del sujeto que convergen en la dicotomía de la experiencia humana en torno a la modernidad. Aquello se advierte en la medida en que se articula una lírica enriquecida de metáforas, y destaca la ausencia directa de denominar como “hombre” a los sujetos: “hay una familia gris”. Lo grisáceo se alerta como un juego de sombras/oscuridad. El hombre no es identificado, sino reducido a una imagen difusa.

Asimismo, en “Pasan unos senos bizcos”, por medio de una relación parte-todo, el cuerpo es nuevamente reducido y materializado como una subparte que se sobrepone al sujeto femenino. Es decir, se percibe cómo el sujeto humano se ve diseminado dentro del espacio de la urbe; lejos de ser descrito como un personaje, se transforma en un elemento de fondo. Por su parte, en los siguientes versos, “En un quinto piso, / alguien se crucifica al abrir de par en par una / ventana”, se evidencia la carga irónica del locutor por medio del retrato del suicidio. La crucifixión inserta al poema en un contexto pesimista en que la muerte y la angustia corporal se transforman en un escenario cotidiano, de modo que se configura un escenario sobre lo hostil y poco acogedor de la urbe. Además de ello, el asíndeton participa en la mirada topográfica de la ciudad que se halla configurada a partir de microespacios y del contraste de estos: “los kioskos, los faroles, los transeúntes”.

Por su parte, en el verso séptimo, “Pienso en dónde guardaré [...]”, se inserta un argumento de dirección en que el locutor personaje delibera respecto de un posible escenario en el que se direcciona su sentido o línea de pensamiento. Es decir, se configura una preocupación por el espacio que se ve supeditada por la inconmensurabilidad de la ciudad y todos los que transitan por esta. En consecuencia, dicho verso es empleado para evidenciar la pérdida de identidad y del espacio, frente al escenario expuesto, tal como si no pudiese distinguirse al sujeto dentro de este. De ahí que los versos octavo y noveno usen la metáfora de un cuerpo henchido como un símil del crecimiento urbano acelerado y del desarraigo del sujeto ante esta sobreestimulación. Siguiendo esta línea, en el verso décimo, surge el empleo del argumento de la probabilidad: “Necesitaría dejar algún lastre sobre la vereda”. En lo citado se establece un carácter enunciativo que se ubica entre lo verosímil y lo posible, lo cual refleja la

duda y la incertidumbre ante lo que podría acontecer. En este sentido, se suscita la interrogante del locutor por encontrar un espacio en medio de la urbe o el espacio moderno.

Además, existe el empleo de la figura literaria de la elipsis por medio de una reticencia a través de los puntos suspensivos. Ello otorga un mayor grado de significancia a la incertidumbre y al conflicto interno del locutor. Del mismo modo, los puntos finales dejan de manera inconclusa el enunciado descrito e incrementan, a su vez, la tensión y el tono dubitativo de los últimos versos. En cuanto a la estrofa final, el conflicto interno del locutor llega a un desenlace por medio del desdoblamiento; y la sombra adquiere autonomía y se desliga de lo corpóreo del ser. El sujeto ha perdido su identidad y su propia autonomía; por segunda vez, surge un juego irónico del suicidio como un ejemplo de deshumanización y en tanto escenario fátidico de la modernidad. En conclusión, “Apunte callejero” es un espacio que se haya subyugado o sobreexpuesto por microescenarios y por el movimiento o desplazamiento del hombre, quien se halla como “transeúntes” y descubriendo su imagen dentro de la ciudad como un personaje secundario y dominado por esta.

Ahora bien, leamos “Arrabal”:

El arrabal es el reflejo de nuestro tedio. 1

Mis pasos claudicaron

cuando iban a pisar el horizonte

y quedé entre las casas,

cuadriculadas en manzanas 5

diferentes e iguales

como si fueran todas ellas

monótonos recuerdos repetidos

de una sola manzana.

El pastito precario, 10

desesperadamente esperanzado,

salpicaba las piedras de la calle

y divisé en la hondura

los naipes de colores del poniente

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

(Borges, 1974, p. 32)

“Arrabal” está compuesto por tres estrofas y por diecinueve versos. Posee un locutor personaje singular y un alocutario no representado; es decir, se construye un monólogo alrededor de un locutor que explora la ciudad a modo de un *flâneur*. No obstante, únicamente en el primer verso se observa a un locutor personaje plural: “nuestro tedio”. Dicha apertura hace un llamado colectivo en el que enuncia, ya que, como el título del poema se refiere, la mirada del locutor advierte en los barrios una coexistencia entre la realidad de Argentina y el imaginario construido por Borges. La reafirmación de esto se ve desde el primer verso del poema, en el que se hace uso de un argumento basado en una definición a fin de precisar la carga significativa de lo que es “el arrabal” para el locutor personaje: “el reflejo de nuestro tedio”. De modo que se emplea la definición para evidenciar cómo se configura el campo semántico del poema: en base a la urbe y a la periferia. Por ende, no es casual que el arrabal sea utilizado para describir la preocupación del sujeto en un escenario moderno, debido a que, en este, concibe la presencia de una búsqueda de identidad nacional.

Por otro lado, si bien se señaló que el locutor cumple con el rol de un *flâneur*, este es uno particular y que deambula por la periferia; en otras palabras, lejos de posar su mirada y su perspectiva sobre lo nuevo o distinto, este locutor se pierde fuera del centro para aproximarse a lo anterior, que trae consigo la configuración de identidad y reconocimiento. Dicha situación es observable entre los versos octavo y décimo, en los que, por medio del paseo, se advierte la existencia de una ciudad monótona: “recuerdos repetidos / de una sola manzana”. Aun cuando se reconoce la simpleza y la poca originalidad de las calles, en esta misma carencia de cambio y transformación persiste lo insólito de la ciudad ante una modernidad no tratada favorablemente. A su vez, en el poema, son recurrentes las metáforas y las antítesis, y sobre todo de estas últimas, pues evidencian los conflictos y la naturaleza heterogénea dentro de la topografía de la urbe borgesiana. En versos como “diferentes e iguales”, la propia arquitectura y la estética del barrio se hallan dotadas de esta problemática entre uniformidad y desorden.

Además, entre los versos 7-9, esta caracterización se halla vinculada con recuerdos o memorias; y la ciudad como personaje se retrata como un ser o también en tanto entidad estrechamente ligada al aspecto de la tradición y el pasado. Es decir, lo monótono, en la superficialidad de las casas, es semejante al valor simbólico de la tradición. Por su parte, en los versos subsiguientes (del 10-12), opera la carga metafórica del poema al describirse la sobreposición del pasto entre el pavimento: “desesperadamente esperanzado”. Dicho retrato escenifica el enfrentamiento del pasado residual frente a lo nuevo y al cambio; de esto, es curioso identificar que el pasto, símil de la naturaleza, sea quien se sobrepone ante lo moderno. Esto debido a que se reafirma el sentido dicotómico del sujeto moderno dentro de la urbe transformada y la reticencia del pasado que se mantiene en sus márgenes.

En cuanto a los versos decimotercero al decimoquinto, se presenta el uso de la repetición por medio de la anáfora “y divisé / y sentí”, en el que se reitera la conjunción “y”. Dicho inicio configura la reticencia del locutor ante la contemplación del escenario frente a él, de modo que se percibe una prolongación ante la descripción del horizonte y la afirmación de “y sentí Buenos Aires”. Así, construye la identidad de la urbe en base a lo dicotómico del pasado y lo nuevo. En cuanto a los cuatro versos finales, en estos se termina de configurar la mirada del locutor dirigida al futuro y al porvenir. Empero, esta se encuentra entre la antítesis del pasado y lo moderno, como si solo en aquel escenario dicotómico se encontrase verdaderamente la esperanza por reescribir la identidad.

5. CONCLUSIONES

En primer lugar, la presente investigación ha posibilitado una aproximación a la vanguardia argentina al identificar cómo los distintos factores, tanto políticos, sociales y culturales, fueron partícipes en la transformación y la aceleración de las ciudades modernas como Buenos Aires. En ellas, además de la renovación a nivel estructural o tecnológico, se desarrolló una búsqueda por la renovación estética en la literatura, sobre todo en la poesía. Es justamente esta dicotomía entre la modernización de la urbe y la lírica nacional en la cual aparece la necesidad de referirse a la ciudad dentro de distintos poemarios de la época. En consecuencia, surge un espacio tensionado de la ciudad entre la tradición y la modernización, e inclusive será aquella ciudad el escenario desde el que Oliverio Girondo y Jorge Luis Borges construyen la mirada del poeta.

En segundo lugar, realizada la comparativa entre ambos autores, puede vislumbrarse que, pese a pertenecer a la misma tradición literaria y al mismo grupo, y a haber tenido una faceta ultraísta, la representación de la urbe moderna se muestra dispar. En la lírica de Girondo,

el *flâneur* atraviesa el centro de la ciudad por medio de escenarios públicos, movimientos y el desorden; todo ello configura una ciudad sobresaturada por lo artificial en la que, en lo cotidiano y en lo escondido, se halla lo verdaderamente inaudito. En cambio, la urbe de Borges se concentra en la periferia y en el desplazamiento hacia afuera, pero con una mirada hacia adentro, hacia el pasado. El imaginario de la urbe borgesiana se construye gracias a la memoria; el *flâneur* de Borges rehúye del centro y camina buscando constantemente los rezagos del ayer. Esto evidencia, a su vez, un conflicto interno, que lejos de ser una mirada contemplativa como la de Gironde, desea activamente una respuesta de cambio.

En conclusión, el presente estudio comparado demuestra que *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* y *Fervor de Buenos Aires* poseen una topografía lírica de la urbe en que se ve desmitificado el ideal de la modernidad. Por ello, en las diversas particularidades de cada poemario, se construyen representaciones de la ciudad que indudablemente distan de la celebración por lo moderno. Al contrario, se ilustran escenarios en los que se retrata una experiencia caótica o solitaria dentro de la urbe moderna, lo cual se torna perceptible en los conflictos internos de los locutores. Para el caso de Borges, estos se despliegan en medio de una dicotomía que sirve como posibilidad para reformular la identidad nacional en base a lo heterogéneo de los márgenes de Buenos Aires. En Gironde, más bien, se ilustra la experiencia de la vida en la urbe como foco, pero sin dejar de advertir los peligros y lo inhóspito de la modernidad; empero, no la rechaza ni abraza al pasado.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBALADEJO, T. (2008). Poética, Literatura Comparada y análisis interdiscursivo. *Acta Poética*, 29(2), 245-275. <https://doi.org/10.19130/iifl.ap.2008.2.267>
- ARDUINI, S. (2000). *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Universidad de Murcia.
- BOCCANERA, J. (2013). Ciudad y poesía: el escenario y la palabra. *Humanidades*, (1), 1-12.
- BORGES, J. L. (1974). *Obra poética*. Emecé.
- BUENO, M. (1994). La escritura de Oliverio Gironde: la utopía de la vanguardia. *Celehis, Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, (3), 11-26. <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/236>
- CAÑAS, D. (1994). *El poeta y la ciudad. Nueva York y los escritores hispanos*. Ediciones Cátedra. <https://dionisioc.com/descargas/1994%20El%20poeta%20y%20la%20ciudad.pdf>

- DOLLE, V. (2014). Entre Benarés y Buenos Aires: el yo lírico como flâneur mundial en Fervor de Buenos Aires de Jorge Luis Borges. En R. Spiller (Ed.), *Borges-Buenos Aires: configuraciones de la ciudad del siglo XIX al XXI* (pp. 71-85). Iberoamericana. <https://www.jstor.org/stable/24879477>
- FERNÁNDEZ-COZMAN, C. (2021). ¿Quién habla en un poema? Locutores y alocutarios. El caso de un poema de César Vallejo. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, 69(69), 367-377. <https://doi.org/10.46744/bapl.202101.013>
- FERREIRA, F. (2010). Boedo y Florida en las páginas de Los Pensadores. *Cuyo: Anuario de filosofía argentina y americana*. (25/26), 59-192. <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/256851>
- GIRONDO, O. (1922). *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*. Colouma.
- GRIJALBA, M. (2023). Estéticas del aburrimiento: flâneur, vagabundo, dandy. *El toro celeste*, 23, 78-91. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9244095>
- GRÜNFELD, M. (1999). Oliverio Girondo y el viaje de la vanguardia. *Hispanamérica*, 28(82), 21-34. <http://www.jstor.org/stable/20540101>
- MARTÍNEZ, D. et al. (2024). *Propuestas y contrapropuestas de reformas del sistema educativo (1920-1940)*. Universidad Nacional de La Matanza. <https://repositoriocy.unlam.edu.ar/handle/123456789/2126>
- MENDIOLA, P. (2001). Buenos Aires entre dos calles: breve panorama de la vanguardia poética argentina. *Cuadernos de América sin nombre*, (4). <http://hdl.handle.net/10045/6277>
- PERELMAN, Ch. (1997). *El imperio retórico. Retórica y argumentación*. Norma.
- PIMENTEL, J. (1999). Borges lee Buenos Aires. Un ejercicio crítico frente a la modernización de la ciudad. *Variaciones Borges*, (8), 82-93. <http://www.jstor.org/stable/24879477>
- RUFFINELLI, J. (1988). Borges y el ultraísmo: un caso de estética y política. *Cuadernos Americanos. Nueva época*, 3(9), 155-174.
- SÁNCHEZ, A. (1990). El viaje literario en la poesía ultraísta de Oliverio Girondo. *Scriptura*, (6/7), 155-163. <https://raco.cat/index.php/Scriptura/article/view/94391>

ANEXOS

Anexo 1

Nocturno

Frescor de los vidrios al apoyar la frente en la ventana. Luces trasnochadas que al apagarse nos dejan todavía más solos. Telaraña que los alambres tejen sobre las azoteas. Trote hueco de los jamelgos que pasan y nos emocionan sin razón.	1 5
¿A qué nos hace recordar el caudillo de los gatos en celo, y cuál será la intención de los papeles que se arrastran en los patios vacíos?	
Hora en que los muebles viejos aprovechan para sacarse las mentiras, y en que las cañerías tienen gritos estrangulados, como si se asfixiaran dentro de las paredes.	10
A veces se piensa, al dar vuelta la llave de la electricidad, en el espanto que sentirán las sombras, y quisiéramos avisarles para que tuvie- ran tiempo de acurrucarse en los rincones. Y a veces las cruces de los postes telefónicos, sobre las azoteas, tienen algo de siniestro y uno quisiera rozarse a las paredes, como un gato o como un ladrón.	15 20

Noches en las que deseábamos que nos pasaran
la mano por el lomo, y en las que súbitamente se
comprende que no hay ternura comparable a la
de acariciar algo que duerme.

25

¡Silencio! —grillo afónico que se nos mete en
el oído— ¡Cantar de las canillas mal cerradas!
—único grillo que le conviene a la ciudad

Anexo 2

Calle desconocida

Penumbra de la palma	1
llamaron los hebreos a la iniciación de la tarde	
cuando la sombra no entorpece los pasos	
y la venida de la noche se advierte	
como una música esperada y antigua,	5
como un grato declive.	
En esa hora en que la luz	
tiene una finura de arena,	
di con una calle ignorada,	
abierta en noble anchura de terraza,	10
cuyas cornisas y paredes mostraban	
colores tenues como el mismo cielo	
que conmovía el fondo.	
Todo —la medianía de las casas,	
las modestas balaustradas y llamadores,	15
tal vez una esperanza de niña en los balcones—	
entró en mi vano corazón	
que limpidez de lágrima.	
Quizá es hora de la tarde de plata	
diera su ternura a la calle,	20
haciéndola tan real como un verso	
olvidado y recuperado.	

Sólo después reflexioné
que aquella calle de la tarde era ajena,
que toda casa es un candelabro 25
donde las vidas de los hombres arden
como velas aisladas,
que todo inmediato paso nuestro
camina sobre Gólgotas.