BOLETÍN
DE LA BIBLIOTECA
DE
MENÉNDEZ PELAYO

LA GENERACIÓN DEL 27 Y EL ARTE TOTAL:
NUEVAS PERSPECTIVAS

COPPOLA, Francesca. Buenos Aires en tinta china *(1951): entre poética de la imagen y poética de la arquitectura urbana*

Año CII-3 Enero-Diciembre 2026

SANTANDER

Francesca Coppola
Buenos Aires en tinta china (1951):
entre poética de la imagen y poética de la arquitectura urbana
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. CII/3, 2026, 53-83
https://doi.org/10.55422/bbmp/1221

BUENOS AIRES EN TINTA CHINA (1951): ENTRE POÉTICA DE LA IMAGEN Y POÉTICA DE LA ARQUITECTURA URBANA

Francesca COPPOLA
Università degli Studi dell'Aquila
ORCID: 0000-0003-2441-4323

Resumen:
El artículo analiza *Buenos Aires en tinta china* (1951) –libro de dibujos de Attilio Rossi concebido en diálogo con ocho textos de Rafael Alberti–, como un ámbito de intersección entre poética de la imagen y poética de la arquitectura urbana. Fruto de una colaboración artística en el contexto del exilio, el volumen se configura como un dispositivo híbrido en el que palabra e imagen convergen en una construcción conjunta de la ciudad. Desde la noción de écfrasis y los planteamientos sobre la producción cultural de lo urbano, la obra se interpreta como una práctica que excede la representación ilustrativa y convierte Buenos Aires en experiencia cognitiva y memorial. A partir de los trazos de Rossi, es decir, la escritura albertiana organiza fachadas, balcones y umbrales como mediaciones entre sujeto y entorno público. Así, la ciudad emerge

como archivo sensible donde memoria, percepción y exilio se superponen, revelando que lo poético puede operar como forma de conocimiento y elaboración simbólica del habitar.

Palabras clave:
Arquitectura. Alberti. Rossi. Buenos Aires.

Abstract:
The article analyzes *Buenos Aires en tinta china* (1951) –a book of drawings by Attilio Rossi conceived in dialogue with eight texts by Rafael Alberti– as a site of intersection between a poetics of the image and a poetics of urban architecture. Produced through an artistic collaboration in exile, the volume takes shape as a hybrid device in which word and image converge in a joint construction of the city.
Drawing on the notion of ekphrasis and theories of the cultural production of urban space, the work is interpreted as a practice that goes beyond mere illustration, transforming Buenos Aires into a cognitive and memorial experience. Through Rossi's lines, Alberti's writing organizes facades, balconies, and thresholds as mediations between subject and public space. Thus, the city emerges as a sensitive archive where memory, perception, and exile overlap, revealing that the poetic can function as a form of knowledge and a symbolic elaboration of dwelling.

Keywords:
Architecture. Alberti. Rossi. Buenos Aires.

Introducción

¿Hasta qué punto lo poético puede circunscribirse a la escritura de un texto en verso?

Plantear esta cuestión invita a ampliar el campo de la poesía más allá de sus formas tradicionales y considerarla como una experiencia que atraviesa distintos lenguajes y modos de percepción.

Como han venido demostrando no pocos estudios hasta la fecha, lo poético no se limita a la palabra escrita, sino que se manifiesta también en su relación con la imagen, el espacio y la memoria, allí donde el lenguaje se convierte en una forma de mirar y de habitar el mundo[1]. Desde esta perspectiva, la poesía se configura como un acontecimiento abierto, capaz de integrar elementos visuales, espaciales y autobiográficos sin perder su densidad simbólica. En este sentido, no cabe duda de que, entre otros poetas, Rafael Alberti fue un verdadero maestro: de hecho, su obra demuestra cómo el quehacer poético puede desplegarse más allá del texto en verso, fusionando palabra, dibujo y observación urbana, y convirtiendo la experiencia –especialmente la del exilio– en una forma ampliada y profundamente moderna de poesía.

Un ejemplo representativo de ello es *Buenos Aires en tinta china. Poema para un libro de dibujos de Attilio Rossi*, publicado por primera vez en 1951 por la editorial Losada[2].

Fruto de una confluencia entre el talento del artista italiano y las plumas de Alberti y Jorge Luis Borges (quien redactó el prólogo del libro), esta creación, en su conjunto, se configura como un soporte textual «colectivo, en colaboración, dialogado, de manifiesta intertextualidad» (Emiliozzi, 2003, 306). El volumen de 1951, es decir, puede leerse como un dispositivo estético y cognitivo híbrido, en el que los poemas del poeta gaditano y los dibujos a tinta china realizados por Rossi –siempre acompañados de una nota de indicación del lugar representado en cada uno de ellos– producen una forma de conocimiento del espacio urbano que excede los límites de la representación mimética. Dicho de otra manera: lejos de cumplir una función ilustrativa en sentido ornamental, las imágenes –de las cuales los poemas albertianos se nutren e inspiran–

[1] Véase, al respecto, Persin (1997), Bachelard (1975), Hefernan (2004), Ponce Cárdenas (2014).

[2] Nos referimos a la publicación de los versos en Attilio Rossi, *Buenos Aires en tinta china. Dibujos de Attilio Rossi*, *prólogo de Jorge Luis Borges, poema de Rafael Alberti*, Buenos Aires, Losada, 1951. Cabe señalar que la edición más reciente corresponde a Rafael Alberti, *Poesía III*, Jaime Siles (ed.), Barcelona, Seix Barral, 2006; lamentablemente, en esta edición no se incluyen los dibujos de Rossi ni el prólogo de Borges. A partir de ahora, todas las citas se harán de este volumen.

intervienen estructuralmente en la construcción del sentido, participando activamente en una operación de lectura, interpretación y reinscripción simbólica de la capital. Todo ello se da en una unión delicada, no forzada, casi artesanal de la materia icónico-poética. Cada texto albertiano, pues, está ideado como écfrasis, es decir

> que no resulta un texto autónomo del todo, ya que desde su propia concepción apela a una fuente icónica, con el propósito de que un receptor activo (o lector ideal) la identifique y la aprehenda en su más profundo sentido. Solo después de haber llevado a cabo semejante proceso cognitivo el lector de dicha écfrasis estará en disposición de desentrañar el mayor número de potencialidades expresivas confiadas a los versos. (Ponde Cárdenas, 2014, 14).

La práctica del dibujo, por tanto, se asimila aquí a un procedimiento de análisis espacial: inmortalizar Buenos Aires equivale a someterla a un levantamiento visual que, al modo del relevamiento arquitectónico, organiza el espacio mediante fachadas, alineaciones, ritmos y umbrales. En las descripciones gráficas de Rossi, la urbe porteña no aparece nunca como fondo pasivo, sino como un organismo construido, legible y habitable. Fachadas, balcones, ventanas y calles constituyen un sistema de relaciones que articulan el vínculo entre el sujeto y el espacio público, y que hacen visible una concepción arquitectónica de lo urbano entendida no como objeto técnico, sino como estructura de experiencia. Si, como ha afirmado Bartlett (1982, 48), «La calidad de un dibujo depende más de la capacidad de observación de un artista que de una habilidad especial con la pluma o lápiz» y, añade, «El medio ideal del dibujo para un artista es aquel que expresa sus observaciones más directamente», pues a través de los trazos del pincel –tanto por la selección del motivo a ser representado como por la posición del dibujante– los edificios se delinean como formas activas que median entre memoria, percepción y temporalidad.

Por otro lado, cabe subrayar también que esta mirada arquitectónica, cuando procede del ojo del poeta, eso es, Alberti, resulta inseparable de la condición biográfica del exilio. No se trata,

en este caso, del simple uso de textos poéticos, sino del cuestionamiento del paisaje como un proceso cultural. En los versos del gaditano, la experiencia de la pérdida y de la mudanza confiere a la arquitectua de Buenos Aires una densidad memorial específica: sus palacios decimonónicos, los barrios populares, el puerto, se convierten en soporte material de una cronología estratificada en el sentido benjaminiano del término, donde pasado y presente se superponen[3]. La ciudad se configura así como un archivo sensible en el que la memoria individual del exiliado se entrelaza con la historia colectiva del lugar.

Desde esta perspectiva, *Buenos Aires en tinta china* se ofrece como un caso paradigmático de intersección entre poesía, representación gráfica y producción del espacio en términos cercanos a los planteamientos de Henri Lefebvre[4]. Por tanto, en los párrafos siguientes se propone analizar este *corpus* como una práctica discursiva que construye la ciudad no solo como objeto de descripción, sino como dispositivo de identidad y de pertenencia en el contexto del exilio. En este sentido, un papel central lo desempeñan, en la economía del texto, los espacios intermedios –balcones, ventanas, portales, esquinas– concebidos como zonas de umbral que median entre interior y exterior, entre esfera privada y espacio público. Estos elementos, recurrentes tanto en los poemas como en los dibujos, funcionan como figuras espaciales de la condición del exiliado, situado en una posición liminar, suspendido entre la España perdida y la Argentina de acogida.

Además, la elección de la tinta china refuerza esta dimensión constructiva y analítica de la mirada. Tradicionalmente asociada al dibujo arquitectónico y al trazado urbano, esta tipología de tinta permite fijar contornos, ritmos y estructuras, confiriendo a la ciudad una presencia gráfica nítida y autorreflexiva. De tal forma, Buenos Aires no es solo narrada o evocada, sino literalmente trazada, inscrita

[3] Escribe Benjamin (2005, 117) al respecto: «la historia se descompone en imágenes, no en relatos», lo cual fundamenta la idea de que la ciudad se comprende como constelación de imágenes superpuestas.

[4] De acuerdo con el filósofo francés (2013), durante largo tiempo se ha presentado el espacio como un receptáculo vacío e inerte, geométrico e inteligible. Sin embargo, esta es una ilusión que oculta la idea de espacio como producto social.

en la página como un mapa sensible que combina rigor formal, densidad poética y lo que Maderuelo ha definido constructo mental:

> Desde el punto de vista cultural, el paisaje no es la naturaleza, ni siquiera el medio físico que nos rodea o sobre el que nos situamos, sino que se trata de una elaboración intelectual que realizamos a través de ciertos fenómenos de la cultura. De la misma manera que el paisaje no es la naturaleza ni el territorio, el «paisaje urbano» no es la ciudad, ni alguno de sus enclaves significativos, sino la imagen que de ella se destila, bien sea esta individual o colectiva. (2010, 575)

A la luz de lo dicho, el libro puede leerse como una auténtica poética de la imagen y de la arquitectura urbana: una obra que desplaza la reflexión sobre el espacio construido desde parámetros técnicos o estilísticos hacia una interrogación sobre las formas de habitar, de recordar y de reinscribirse en el mundo. La ciudad se convierte así en una categoría crítica a través de la cual Alberti elabora una respuesta estética a la experiencia del exilio, demostrando, por un lado, que lo poético puede operar como una práctica de conocimiento del espacio y de reconstrucción simbólica de la pertenencia; y, por otro, que el creador literario selecciona determinados rasgos del entorno «y los fija en palabra con la intención de sugerir determinados efectos sobre sus lectores» (Ponce Cárdenas, 2014, 15). Cuáles son dichos efectos, y las diferentes maneras en qué repercuten en esta crónica lírico-plástica de la urbe argentina, se abordarán en los párrafos siguientes.

«Te gozo en el dibujo y exalto calle a calle»

La historia editorial de *Buenos Aires en tinta china*, como ya adelantamos, cuenta con la intervención de tres autores distintos. Para ser más precisos, se parte de los 127 dibujos de Rossi, a los que se suman dos paratextos que completan las páginas del libro: el prólogo de Borges y ocho poemas de Alberti. En el primer caso, como ha observado Irma Emiliozzi, se trata de un «breve y lúcido ensayo» (2003, 317) centrado en aspectos diversos, como la cuestión

de la identidad en una ciudad repleta de inmigrantes; la reflexión sobre el concepto de paisaje urbano; la influencia del estilo italiano en la arquitectura bonaerense y su transformación a través de las épocas, todo ello expresado con la «más genuina retórica borgeana» (2003, 317-318).

Los poemas de Alberti, en cambio, se enmarcan entre dos textos breves –uno introductorio y otro de cierre– que destacan por el uso de la cursiva. La función de estos últimos es iniciar y despedir el viaje presentado en los ocho poemas que articulan el conjunto, cada uno de ellos titulado según diversas zonas de la ciudad: mientras algunos –las tres canciones de la serie– corresponden a barrios oficialmente reconocidos (*Boca*, *Belgrano*, *Flores*), otros aluden a áreas generales o históricas de Buenos Aires (*Centro*, *Sur*, *Norte*, *Oeste* y *Río*). Así, no solo se recalca la voluntad del autor de exteriorizar la fuente de su quehacer lírico, sino que también se advierte a los lectores que se hallan ante una representación consciente, cuyo punto de vista refleja las múltiples experiencias de un yo lírico que, en ocasiones, podría definirse como «viandante».

De acuerdo con lo expuesto, parece lícito afirmar que desde los primeros versos del texto de apertura Alberti instala una relación dialógica entre él mismo y la ciudad. El poeta no solo ve Buenos Aires, sino que es visto por ella:

> Como si por primera vez te viera y me vieras,
> yo que apenas te veo
> yo que apenas si salgo de mi calle Las Heras,
> hoy por ti me paseo
> y te descubro, nueva capital argentina,
> recién nacida al viento del mundo en tinta china.
> (Alberti, 2006, 449)

Esta reciprocidad perceptiva desactiva cualquier mirada panorámica o dominadora y sitúa el texto en una dimensión fenomenológica del espacio. La ciudad aparece como algo que acontece en el encuentro, como una entidad «recién nacida» (v. 6), no tanto en términos históricos –en este caso específico– cuanto en el acto mismo de ser mirada y trazada. La expresión «en tinta china»

(v. 6) no alude únicamente al soporte material del dibujo, sino que señala una mediación esencial: Buenos Aires se da a conocer a través del signo gráfico, del gesto que abstrae y, al mismo tiempo, funda forma. Además, se da a conocer a partir del contexto vital desde el que el propio autor escribe: «yo que apenas si salgo de mi calle Las Heras». Como es sabido, en este preciso lugar, después de varios traslados tras llegar derrotados de la Guerra Civil, Alberti y su esposa pudieron reanudar el hilo de sus vidas a finales de 1943; aquí –en la casa de la avenida Las Heras 3783– transcurrieron casi una década y media. La sensación de estabilidad proporcionada por esta nueva vivienda[5] ha sido narrada por María Teresa León en un conocido pasaje de *Memoria de la melancolía*, que merece la pena recordar:

> Esta casa de la calle de Las Heras empezaba a ser de verdad nuestra casa, nos afirmábamos, conocíamos cada hoja de las trepadoras que cubrían las paredes de las casas vecinas, los pájaros que nos devolvían las primaveras en ese milagroso colibrí que colgaba de un hilo su impaciencia y su nido. Por primera vez volvían a ser mías las butacas donde nos sentábamos, la cama donde dormíamos. Rafael iba clasificando libros nuevos en bibliotecas nuevas y otra vez sobre su tablero de dibujo había pinceles, lápices... Únicamente los que se vieron con las manos totalmente vacías podrán comprender mi asombro. Teníamos ganas de entonar laúdes. ¡Alabada seas, ciudad hermosa de América, por habernos resucitado! (1999, 420).

La primera de las ocho estaciones que, como un mapa, delinean el camino del poeta se titula *Centro*. Desde el verso inaugural, la entrada en la ciudad se produce simbólicamente a través

[5] De acuerdo con Joan Carles Fogo Vila, «Esta casa en planta baja, larga y estrecha, con un jardín en la parte posterior, fue alquilada a un abogado, apellidado Font, dueño del edificio, que vivía con su esposa en la planta superior y con acceso independiente. Estaba situada en el extenso barrio de Palermo, en el noreste de la ciudad. Palermo es un barrio con los mejores edificios de arquitectura académica francesa y de viviendas racionalistas (desde la década de los años treinta). Tiene avenidas de amplia perspectivas, calles arboladas, grandes parques y plazas, que reflejan las ideas urbanísticas modernizadoras de finales del siglo XIX» (2009: 232-233).

de la «arcada» (v. 1) del Cabildo, figura arquitectónica de umbral que Alberti carga de sentido perceptivo al definirla como un «párpado» (v. 1)[6]. El ingreso urbano es, ante todo, un acto de visión: no se trata de atravesar un espacio físico ya dado, sino de penetrar en un campo visual que se abre y se cierra[7]. Este acceso se realiza «por la mano de Rossi dibujada» (v. 2), afirmación que recalca la naturaleza intermedial del libro. Como se ha dicho, aunque conviene volver a subrayarlo, el dibujo de Attilio Rossi no funciona como ilustración subordinada, sino como dispositivo espacial que permite la inteligibilidad poética de la ciudad. A menudo, Alberti le rinde homenaje al nombrarlo repetidamente en sus versos y al establecer con él un «diálogo demiúrgico» (Ponce Cárdenas, 2014, 16): es decir, que el poeta entra en Buenos Aires siguiendo su trazo previo, como si el recorrido urbano fuera ya una forma de lectura gráfica, una arquitectura desplegada sobre el papel. Leamos:

> Ciudad, desde el profundo párpado de una arcada,
> entro en ti, por la mano de Rossi dibujada.
> En blanco y negro sigo y abro tu arquitectura
> y tu cielo, en el blanco papel, todo blancura.
> Por la Plaza de Mayo ¡quién al cantar tuviera
> la gracia que al Cabildo le pone tu bandera;
> quién el sesgo y el aire de albor primaveral
> que las palomas tienden hacia tu catedral!
> Ya entre Perú y Alsina,

[6] Se trata, además, del primer dibujo que aparece en la ya mencionada edición de *Buenos Aires en tinta china*, publicada por Losada, con la siguiente acotación: «Calle Bolívar, desde el Cabildo» (Rossi, 1951, 21). Asimismo, los poemas siguientes introducen dibujos centrados en lugares concretos, como, entre otros, «Plaza de Mayo», «Ministerio de Obras Públicas» y «Puerta y llamador» (1951, 25, 28, 70).

[7] Al respecto, escribe Maderuelo (2010: 575-576): «El paisaje es [...] algo subjetivo, es "lo que se ve", no "lo que existe". Pero el que sea subjetivo no quiere decir que sea una fantasía o una invención sino que se trata de una interpretación que se realiza sobre una realidad, el territorio, que viene determinada por la morfología de sus elementos físicos, que son objetivos, pero en la que intervienen factores estéticos, que le unen a categorías como la belleza, lo sublime, lo maravilloso y lo pintoresco, y a factores emocionales, que tienen que ver con la formación cultural y con los estados de ánimo de quienes contemplan».

saludo al barrendero doblado de la esquina,
y a la araña de cables, donde está prisionero,
vuela, al General Roca de perfil, mi sombrero.
En la Diagonal Sur, cansado de ser fuente,
sueña un tritón mirarse desde el balcón de enfrente.
El Ministerio de Obras Públicas sube al cielo
la baraja aburrida, gris de su rascacielo.
Tu corazón se agranda, ciudad, en construcciones
que se llevan y traen obreros y camiones.
Te gozo en el dibujo y exalto calle a calle
y es mi gran ¡Oh! el gomero de la Plaza Lavalle.
Muy confidencialmente quiero explicarte ahora
que bajo tu Obelisco mi boca se demora.
(Alberti, 2006, 449, vv. 1-22).

La ciudad se presenta en términos cromáticos y estructurales: blanco y negro, lleno y vacío, arquitectura y cielo reducidos a la superficie del papel. La insistencia en el blanco no remite a la ausencia, sino a una potencialidad espacial. El cielo, por tanto, deja de ser un fondo natural para convertirse en plano, en sección abstracta. La ciudad es, así, abierta y explorada como si fuera una composición que puede ser recorrida, leída y habitada simultáneamente. En este sentido, el poema no describe edificios, sino que desvela y ahonda en la arquitectura al exponer su lógica interna, su relación con el espacio y con el cuerpo que la atraviesa. Al mismo tiempo, es también el propio entorno el que insinúa un mensaje al observador, ya que «la comprensión del paisaje es un ejercicio intelectual completo, donde, además del indispensable rigor y la necesaria inteligencia, son particularmente apropiadas la sensibilidad y la experiencia directa, saber dialogar con el marco» (Martínez de Pisón, 2010, 411).

El trayecto por el centro urbano articula así una constelación de monumentos, plazas, infraestructuras y figuras humanas que no se jerarquizan según un orden institucional, sino que se ensamblan mediante una lógica de montaje. La Plaza de Mayo, el Cabildo y la Catedral –atributos arquetípicos de la urbe– aparecen junto a elementos efímeros o marginales, como el barrendero de la esquina,

la maraña de cables o el gesto del poeta que saluda levantando el sombrero. Esta coexistencia de lo monumental y lo cotidiano permite ahondar en el alcance y significado del poema: se desestabiliza la retórica tradicional de la ciudad como capital para devolverla a una condición rutinaria, caracterizada por el trabajo, el movimiento y el desgaste. La arquitectura institucional, como el Ministerio de Obras Públicas, es observada con una distancia irónica: su rascacielos gris se eleva como una «baraja aburrida» (v. 16), metáfora que sugiere una verticalidad desprovista de épica, una altura desvinculada de la experiencia urbana concreta. Al remitir a la superposición serial de los pisos del edificio, concebidos como cartas idénticas apiladas unas sobre otras, Alberti formula una imagen de densidad crítica y desmitificadora, y traduce poéticamente la monotonía formal y cromática del edificio administrativo. Su ascenso hacia el cielo no se asocia aquí a una aspiración simbólica o espiritual, sino a una acumulación mecánica y repetitiva, propia de un espacio producido bajo la lógica burocrática y funcional, alejado de la experiencia sensible, humana, del entorno.

El corazón de la ciudad –ahora personificada– se expande en construcciones que involucran a obreros y camiones, y el poeta declara explícitamente su goce en el dibujo, exaltando calle a calle un cosmos que se hace visible tanto en el trazo como en el tránsito. El asombro ante el gomero de la Plaza Lavalle (v. 20) introduce un elemento vegetal que interrumpe la lógica mineral de la arquitectura y devuelve al espacio urbano una dimensión orgánica, capaz de reactivar una relación estrecha con el ambiente, una relación de arraigo, que el yo lírico reconoce y subraya. Del mismo modo, la confesión bajo el conocido Obelisco (v. 22) de Plaza de la República convierte al monumento en lugar de detención afectiva: la imagen de la «boca» (v. 22) que se demora no remite a lo corporal en sentido literal, sino al canto del propio poeta, que se detiene y se intensifica frente al emblema máximo de la ciudad, transformando el monumento abstracto en sinécdoque, en *pars pro toto*, como punto de interlocución íntima entre el yo lírico y lo que lo rodea.

A partir del verso 23, el poema avanza entre diagonales, avenidas y calles que se imponen no como coordenadas cartográficas, sino como intensidades espaciales. Florida se define

como la calle por excelencia, no por su trazado, sino por las prácticas sociales que alberga. Corrientes, recorrida «de esquina en esquina» (v. 30), se transforma en una línea de deseo urbano que desafía la abstracción del plano. El poeta camina –«ilusionadamente sueño que me paseo» (v. 32)– y, en ese movimiento, reconoce tanto la ilusión como el dolor, inscritos en la ciudad moderna: «Y me duele el caballo que se dobla rendido / y el peatón que siente no estar con él caído» (vv. 33-34). El caballo exhausto remite a una corporalidad sometida a una economía del esfuerzo, mientras que el peatón encarna una subjetividad moderna que, aun compartiendo el mismo espacio de circulación, no participa plenamente de esa caída. Ambos están afectados por la lógica urbana, pero no la padecen del mismo modo. El dolor del poeta, por tanto, reside en la capacidad de los que saben «ver fuera de sí mismos» (Sennet, 1991, 188), ya que no se produce únicamente al observar el animal agotado, sino también al detectar la asimetría en la experiencia del cansancio, la ruptura en la comunión de los cuerpos en la ciudad. No es casual, además, que la insistencia en la condición de desterrado refuerce, en cierto modo, también la ironía política de la voz lírica:

> Ciudad, como extranjero te canto todavía
> sin saber muchos nombres de tu fisonomía.
> Vivo en ti, y si te canto es por convencimiento
> (mas sin certificado de buen comportamiento).
> (Alberti, 2006, 450, vv. 35-38)

Alberti canta la ciudad desde la perspectiva del exiliado, sin poseer plenamente sus nombres ni sus figuras. En concreto, al mencionar el «certificado», hace referencia a los requisitos burocráticos exigidos para obtener el permiso de residencia en la época del gobierno del general Perón (González Briz, 2004, 402).

Más adelante, al comparar la Avenida de Mayo con la rambla barcelonesa, introduce un juego de correspondencias transatlánticas que subraya la dimensión histórica y migratoria de Buenos Aires, mientras que la presencia del café y del habla mestiza señala un espacio social en el que la arquitectura se entrelaza con la voz, el

acento y la convivencia entre argentinos (el *vos*), italianos (el *chau* y el *che*) y españoles[8]:

> La Avenida de Mayo reluce en tu corona
> como la más preciosa rambla de Barcelona.
> Trasnochadora España que reina en el café,
> mezclando a voz en grito el *vos*, el *chau* y el *che*.
> (Alberti, 2006, 450, vv. 47-50)

En la estrofa siguiente, las plazas, los bancos ocupados por parejas, el «mercadillo ambulante que Rossi ha dibujado» (v. 54) y las galerías portuarias pobladas de marineros configuran una ciudad en uso, donde cada elemento arquitectónico es inseparable de las prácticas que lo animan.

Finalmente, en los versos 59-70, el poema adopta una perspectiva que busca contemplar el conjunto urbano como si fuera un refugio: «Ciudad, te canto ahora desde arriba, y a vuelo / de pájaro te miro como el nido del cielo» (vv. 67-68). La privilegiada panorámica desde las alturas hace que Buenos Aires no se reduzca a un esquema funcional, sino que conserve su espesor emotivo. Luego, el canto se deposita bajo una arcada, donde el poeta deja esta «primera canción» suya (v. 69) en una esquina precisa –entre «Rivadavia y Colón» (v. 70)–, reafirmando que el conocimiento del lugar no culmina en una síntesis abstracta, sino en un gesto localizado.

La autoconsciencia final del texto, que alude con sarcasmo al riesgo de que este se convierta en una guía turística, funciona como declaración poética y, en cierto modo, teórica. Aflora, de

[8] Los últimos dos versos, en particular, pueden entenderse a partir de la información proporcionada por María Teresa León (1999, 422-423): «¡Qué Buenos Aires de nuestra primera amistad con la vida nueva! En las mesas de los cafés de la Avenida de Mayo se discutía y se gritaba como si aún Madrid estuviese defendiéndose. Hubo un periódico, *Crítica*, que no admitió ni la caída de Madrid el 7 de noviembre de 1936, ni el fin de la guerra de España en 1939». De acuerdo con Ernesto Goldar (1986, 209) «Los rebeldes han instalado su cuartel general en el café Español, al lado del teatro Avenida, por Avenida de Mayo y Salta. Enfrente están los leales, en el *Iberia*, y la policía dispone entre café y café, por el medio de la calzada, una fila de seguridad para evitar encontronazos».

hecho, la distinción entre «ciudad como *obra*» y «ciudad como *producto*» o «simple espectáculo ofrecido al turista» (Benjamin, 2016, 130). En otras palabras, Alberti no propone un saber utilitario de la ciudad[9], sino una relación amorosa con ella, que se activa a través de la idealidad, la palabra y el dibujo:

> (Y aquí, ciudad, no digas eso que sé yo mismo:
> lo que tiene este canto de guía de turismo.
> ¡Ojalá que algún día
> a tu amor se despierte por amor de esta guía!)
> (Alberti, 2006, 451, vv. 71-74)

Con el poema siguiente, *Sur*, se hace hincapié aún más en la interrelación entre literatura y espacio. El yo lírico no solo sigue atravesando la ciudad, sino que equipara el sonido del verso con el de los medios de transporte:

> Ciudad, en este verso que tiene la eufonía
> monótona de un lento recorrido en tranvía,
> quiero seguir cantándote y llamar a la puerta
> de tu barrio Sur como si no estuviera abierta.
> La femenina y grácil mano de un llamador
> me entregue lo que escondes de antigua luz en flor.
> Al abrir tus cancelas, deja que sus herrajes
> los desdoble en mi canto como un mantel de encajes.
> (Alberti, 2006, 451, vv. 1-8)

[9] Es interesante notar, al respecto, que en el radio de acción de los textos ecfrásticos Ponce Cárdenas (2014, 15) delimita una serie de matices y, entre ellos, aquel según el cual «la écfrasis no tiene como finalidad la simple descripción informativa: ese sería el cometido de la ficha del catálogo de un pintor [...]». Por otra parte, Iván Hernández Quinela (2009) propone diversas formas de habitar y experimentar la ciudad desde una lógica de exploración y descubrimiento. Distingue, entre otras, dos modalidades principales: la del turista, que se aproxima al espacio urbano con expectativas prefijadas, y la del viajero, que lo recorre como un explorador abierto a la sorpresa, que se interna de manera atenta y persistente en los pliegues del laberinto urbano.

Este tipo de visión perspectivo-escenográfica hace que la ciudad se presente como un tejido habitable que se aviva mediante gestos íntimos: «llamar a la puerta / de tu barrio Sur» (vv. 3-4); tocar un «llamador» (v. 5); abrir «cancelas» y «herrajes» (vv. 7-8). Estos elementos arquitectónicos menores funcionan como dispositivos de acceso no solo al espacio, sino también a la memoria y a la percepción poética. La arquitectura aparece así despojada de su dimensión puramente matérica y se vuelve susceptible de ser desdoblada por el canto en una trama delicada y doméstica, del mismo modo que un «mantel de encajes» (v. 8), imagen que sugiere una lectura táctil del entorno.

Esta preferencia por lo cotidiano se refuerza en la jerarquía invertida que el poema propone entre lo monumental y lo vivido. Aunque el hablante reconoce el prestigio simbólico de las iglesias (vv. 11-13), afirma explícitamente su inclinación por fenómenos mínimos y efímeros: «el sol que por los muros trepa a los barandales» (v. 13) y «el escalón que duerme sentado en los portales» (v. 14). La ciudad se define así menos por sus hitos consagrados que por la interacción entre arquitectura y tiempo –la luz, el desgaste, el reposo–, lo que convierte fachadas, balcones y patios («balcón humilde», «patinillo», v. 19) en espacios de vida antes que en objetos formales. Incluso la estratificación social –con la oposición dialéctica entre las «linajudas fachadas» frente a aquellas que son «mal trajeadas», es decir, cáducas, decadentes (vv. 17-18)– se resuelve en una afirmación de igualdad perceptiva: la misma «flor más dichosa» (v. 20) puede brotar en ambos ámbitos. Algo similar ocurre con el símbolo de tránsito mecánico por excelencia, el «tren que pasa» (v. 32), en vez del cual el yo lírico prefiere el «navío» (v. 32), metáfora de un movimiento más lento, contemplativo y ligado al paisaje.

Si en *Sur* el verso tiende a ser más largo y fluido, con un ritmo cercano a la prosa poética, en *Boca* –con el fin de reforzar la sensación de entusiasmo y descubrimiento– el autor elabora un poema compuesto por estrofas cortas y versos libres, con ritmo variable y exclamativo. De tal forma, Alberti presenta la ciudad como un espacio dinámico y transformable, donde la repetición de fórmulas como «¡Qué alegría, ciudad!» (vv. 1, 5, 11) crea un patrón

rítmico que organiza la lectura, favorece la musicalidad oral y la visualización inmediata de la capital. Este efecto se ve potenciado por el uso de imágenes que combinan elementos urbanos y marítimos. Valgan como ejemplo los versos «Para el palo del barco el mismo viento, / ciudad, que para el árbol fijo en el pavimento» (vv. 3-4), donde Alberti establece un paralelismo entre la arquitectura y la navegación, sugiriendo que la ciudad, aunque anclada a la tierra firme, comparte con el barco la posibilidad de moverse y de ser transformada por el viento, es decir, por la imaginación poética. El autor también juega con la personificación de Buenos Aires, que aparece como capaz de zarpar y de comandar la propia travesía: «tú misma, tú, ciudad, como la capitana» (v. 18). Esta visión convierte balcones, casas populares y ventanas en instrumentos de desplazamiento imaginario, donde la arquitectura deja de ser un soporte estático y se vuelve vehículo de libertad y color. La disposición en estrofas cortas permite que cada imagen se lea como un microescenario, facilitando la conexión entre la forma física del espacio urbano y la experiencia subjetiva del observador.

Dicha experiencia se prolonga en *Río* a partir de una vivencia histórica concreta: el exilio forzado por la Guerra Civil española, al que Alberti, esta vez, alude de manera explícita en los versos iniciales: «Yo venía –lo sabes–, venía de la guerra» (v. 2). El gesto de poner el pie en la tierra de la ciudad a través del curso del río («Por tu río, ciudad, puse mi pie en tu tierra», v. 1) adquiere un valor simbólico fundacional, marcando no solo la llegada física al continente americano, sino también la toma de posesión de un nuevo espacio vital tras el desarraigo. En este contexto, el Río de la Plata funciona como salvaconducto que sustituye el proyecto inicial de refugio en Chile y fija a Buenos Aires como espacio definitivo de reconstrucción identitaria. El arranque del verso 7 ostenta ya algunas claves de esta línea interpretativa:

> ¡Oh Río de la Plata, abarcarte quisiera
> como te abarca el viento desde la Costanera!
> Si una vez tu poeta te miró aleonado,
> yo andaluz, y de Cádiz, quiero verte azulado
> y un blanco puro al centro, de bandera argentina.

> Mas hoy tengo –perdona– que verte en tinta china.
> Ya que estás en la calle, como a buen marinero
> quiero invitarte a un whisky en Viamonte y Madero
> (aunque tu criollismo para mí no se empaña
> por no pedir un mate ni una copa de caña).
> (Alberti, 2006, 453, vv. 7-16)

En el poema, el Río de la Plata se concibe como un ser cercano y dinámico, tratado como un interlocutor al que se puede invitar a beber. La mención del whisky introduce una dimensión cosmopolita, mientras que el mate es emblema de lo criollo; la convivencia de ambos registros sugiere, así, una síntesis entre modernidad y tradición en la representación de Buenos Aires. La Costanera, que enmarca el paisaje fluvial, constituye el punto de observación humano frente a la amplitud natural del río, del mismo modo que el viento –elemento móvil e intangible– lo recorre sin límites.

Los versos establecen además un diálogo intertextual con la literatura argentina: «Si una vez tu poeta te miró aleonado» (v. 9) remite a la imagen del río «leonado» acuñada por Leopoldo Lugones, activando una red simbólica de fuerza, nobleza y vitalidad vinculada a una mirada épica o telúrica previa. El cromatismo no es solo descriptivo, sino que contribuye a construir la ciudad como una entidad viva, asociando el río a una temporalidad mítica en clave genealógica y enfatizando su carácter terrestre más que marítimo.

Frente a esta tradición, Alberti afirma su propia identidad («yo andaluz, y de Cádiz», v. 10) y propone una lectura alternativa: «quiero verte azulado / y un blanco puro al centro, de bandera argentina» (v. 10-11). Desde una perspectiva extranjera, el río se reinterpreta cromáticamente según los colores de la bandera nacional, transformándose en un territorio de negociación entre identidades, imaginarios y pertenencias culturales. Esta idealización se matiza inmediatamente con una conciencia autorreflexiva sobre el acto de representación poética: «Mas hoy tengo –perdona– que verte en tinta china» (v. 12).

En los versos finales, el río se incorpora plenamente a la vida de la ciudad: «Ya que estás en la calle», o sea como si fuera un

habitante más de Buenos Aires o una prolongación de su trama vital, capaz de compartir costumbres y encuentros cotidianos. La invitación a «un whisky en Viamonte y Madero» (v. 14) ubica el poema en una geografía precisa del centro porteño y asocia al río con una sociabilidad moderna y cosmopolita. El inciso final –«aunque tu criollismo para mí no se empaña / por no pedir un mate ni una copa de caña» (vv. 15-16)– introduce un tono irónico y reconoce los códigos culturales locales, filtrados desde la identidad del poeta, sin que ello disminuya la autenticidad del río ni de la ciudad.

Asimismo, la imagen de los barcos («nunca vi en mi vida más barcos en un río», v. 18) refuerza la idea del Río de la Plata como infraestructura monumental, comparable a una vasta arteria capaz de contener un tráfico propio del mar. En este sentido, el río se transforma en una arquitectura horizontal, una llanura líquida («cuando pareces de pronto una llanura», v. 21)[10] que sustituye al espacio terrestre y redefine las proporciones del entorno.

Finalmente, la imposibilidad de un «canto más largo que tu orilla» (v. 30) señala un límite compartido por poesía y arquitectura: ambos aspiran a abarcar la totalidad del paisaje urbano, pero se ven condicionados por el tiempo histórico, que adquiere así una función axial en el poema: («¿Pero quién tiene tiempo de cantar en la tierra / si en el mar de la paz van los barcos de guerra?», vv. 31-32). El cierre reafirma el gesto arquitectónico inicial: cantar el río equivale a erigir un homenaje verbal que fija la ciudad en la memoria, del mismo modo que los «muelles y malecones» (v. 28) la fijan en el espacio físico.

El poema siguiente, *Norte*, constituye un ejemplo particularmente elocuente del modo en que Alberti articula una poética del espacio atravesada por la experiencia del exilio. Desde el primer verso el poeta se inscribe dentro del cuerpo urbano, pero esa pertenencia se halla marcada por una conciencia de extrañamiento que matiza toda la celebración:

[10] Los versos 21-22 –«Río, cuando pareces de pronto una llanura, / yo a caballo quisiera correrte a la ventura»– guardan semejanza con los números 8-9 de la «Canción 8» de *Baladas y canciones del Paraná*: «Yo, a caballo, por su sombra/ busqué mi pueblo y mi casa». (Alberti, 2006, 496).

> Aunque en tu corazón, ciudad, sabes que estoy,
> que vivo en él, que sueño, que sufro y canto, voy
> no por el que la mano municipal te ha dado,
> sino por el que Rossi para ti ha dibujado.
> ¡Qué gracia en líneas negras visitar y en papel
> al General C. M. de Alvear por Bourdelle,
> y tras un ligerísimo rayado prisionera,
> la iglesia del Pilar, minúscula y severa!
> No porque en diminuto te contemple imagines
> que achico la grandeza verde de tus jardines,
> que no sé de Palermo ni de la intimidad
> de tu amoroso y culto Botánico, ciudad.
> (Alberti, 2006, 454, vv. 1-12)

Un rasgo central del poema es la mediación visual y gráfica a través de la cual Alberti accede a la metrópolis. El recorrido no se efectúa «por el que la mano municipal te ha dado, / sino por el que Rossi para ti ha dibujado». La referencia al trazo de Attilio Rossi vuelve a situar al yo lírico en un espacio intermedio entre literatura, dibujo y arquitectura. La ciudad es visitada primero como imagen, como composición de líneas negras sobre el papel, antes de ser transitada como realidad física. De este modo, el poemario se configura como una suerte de cuaderno híbrido en el que el verso dialoga con el gesto gráfico y el sujeto lírico se transforma en un *flâneur*, cuya mirada se deleita en la contemplación del bullicio urbano.

Según avanza, la atención del poeta a monumentos, jardines y edificios –la estatua de Alvear por Bourdelle, la iglesia del Pilar, Palermo, el Jardín Botánico– no responde a un inventario turístico, sino a una percepción filtrada por la miniaturización («en diminuto» v. 9, «minúscula y severa» v. 8) y por la delicadeza del trazo. Esta reducción de escala puede interpretarse como una estrategia de apropiación íntima: el autor convierte la vastedad metropolitana en un espacio legible, acorde con su condición de habitante transitorio. La arquitectura, así, deja de ser mero volumen para transformarse en signo susceptible de ser incorporado al imaginario personal. En

este sentido, el poema establece una tensión significativa entre las formas monumentales asociadas al poder –las mansiones, la «rampante oligarquía» (v. 18), los automóviles de lujo– y una poética que privilegia los espacios de sombra, los árboles, las perspectivas arboladas y los jardines. Alberti declara explícitamente su distancia frente al esplendor social del Barrio Norte, y orienta su canto hacia una geografía vegetal y silenciosa, que exige una contemplación lenta, pausada, más cercana a una ética del recogimiento que a la ostentación. Esta elección evidencia, una vez más, la idea de una ciudad reinterpretada desde la sensibilidad del exiliado, que busca afinidades emocionales antes que símbolos de prestigio. Por otra parte, subraya también la habilidad del autor para hacer surgir el que Roland Barthes (1985, 261) ha definido como el «lenguaje de la ciudad», es decir, la «naturaleza infinitamente metafórica del discurso urbano» (p. 264) o, si se prefiere, su «erotismo»: la enseñanza que podemos extraer de la metrópolis con el fin de descifrarla y de elaborar un código de lo urbano.

Además, el arraigo provisional del poeta se concreta en la segunda mención de la casa de la calle Las Heras, presentada como punto de partida cotidiano: «Aquí vivo hace años» (v. 25). La vivienda adquiere la función de núcleo de estabilidad dentro de una existencia marcada por el desarraigo. No se trata de una casa idealizada, sino de un espacio desde el cual se proyectan los recorridos urbanos y las pequeñas ceremonias diarias, como el paseo matutino hacia Palermo «con Tusca y Aitana» (v. 26). La inclusión de la perra y de la hija no es anecdótica: al contrario, introduce un universo hogareño que humaniza la experiencia del exilio[11]. Aitana es evocada mediante imágenes de ligereza y naturaleza («hilo del aire», «silfo del bosque», «ondina», v. 28), mientras que Tusca aparece descrita con una ternura lúdica. Ambas encarnan formas de arraigo afectivo que atenúan la pérdida de la patria y configuran un microuniverso emocional dentro del espacio urbano extranjero.

[11] Escribe María Teresa León (1999: 419) en su *Memoria de la melancolía*: «Y me asomo al balconcillo del primer departamento, calle Tucumán, en una casa de Victoria Ocampo, la que jamás será olvidada porque fue y es la gran mujer que se desvivió por animar la cultura de su ciudad. Allá, la Tusca, primera de su raza, junto a nosotros velaba sin ladrar los primeros sueños de nuestra hija Aitana».

Hacia el final del poema, la conciencia del exilio se explicita en versos clave: «Más le canta a mi sueño de exilado y poeta / el jardín del Zoológico que el de la Recoleta» (v. 29-30). La contraposición entre el Jardín Zoológico y el cementerio de la Recoleta –claramente dos heterotopías[12]– articula una dialéctica compleja entre vida cautiva y muerte monumental. El primero, espacio de encierro de animales vivos, remite a una existencia sometida a límites, pero aún animada por pulsión vital; el segundo, lugar emblemático del reposo definitivo, asociado además a la memoria ilustre y a la solemnidad histórica, representa una forma de clausura absoluta. Al afirmar su mayor cercanía al zoológico, Alberti no se identifica con la grandeza funeraria ni con la inmovilidad del pasado consagrado, sino con una vida confinada que persiste, respira y sueña aun dentro de la jaula. La imagen del «león enjaulado» (v. 32) viene a ser metáfora del propio sujeto poético: vivo, consciente, despojado de libertad, pero no reducido al silencio. Por consiguiente, el poeta se sitúa en una zona intermedia entre la supervivencia y la privación. Esta condición refleja con precisión la experiencia del exiliado republicano, para quien la vida continúa, aunque marcada por la imposibilidad del regreso y por la suspensión de una pertenencia plena.

Asimismo, la «Plaza de Italia» (v. 34), con sus cines, bares y, sobre todo, su «viento de libertad» (v. 35), se configura como un enclave de sociabilidad y circulación que contrasta con los espacios cerrados del cementerio y del zoológico. La plaza aparece como lugar abierto, atravesado por flujos humanos, ocio popular y una vitalidad que atenúa la sensación de aislamiento. En este contexto, la presencia del monumento a Garibaldi adquiere un valor simbólico decisivo. Figura histórica asociada a la lucha por la unificación y la

[12] Recordemos, brevemente, que Michel Foucault (2001, 1571-1581) desarrolla el concepto de heterotopía para referirse a espacios reales que funcionan como «contralugares», es decir, ámbitos diferenciados dentro del orden social que reflejan, cuestionan o invierten los espacios cotidianos. A diferencia de las utopías –que son imaginarias– las heterotopías existen materialmente, pero operan según lógicas distintas a las dominantes. En ellas se superponen tiempos, usos y significados heterogéneos, lo que las convierte en espacios de acumulación, desviación o suspensión de las normas. Ejemplos clásicos incluyen los cementerios, los jardines, los museos, los barcos, los hospitales o las prisiones.

emancipación, Garibaldi encarna un ideal de libertad conquistada mediante la acción y el compromiso. Al situar su homenaje «a sus pies» (v. 37), Alberti inscribe su propia voz poética dentro de una genealogía de combatientes, reforzando una identificación entre el poeta desterrado y el luchador revolucionario. De ahí que, en la pluma del gaditano, la libertad evocada tome la forma de una fuerza histórica y ética, vinculada a la resistencia y a la esperanza, así como al deseo de justicia y retorno. La poesía se convierte, de este modo, en un instrumento capaz de habitar simbólicamente aquello que la historia le ha negado como posesión real.

Distinto, en registro y enfoque, es el corto poema *Belgrano*, subtitulado significativamente *Canción*.

> Por las Barrancas de Belgrano,
> los dos amantes, mano a mano.
>
> Juramentadas sombras ardientes,
> los dos amantes, por las pendientes.
>
> De juramento, juramentados,
> los dos amantes enamorados.
>
> Las hojas nacen, las hojas mueren.
> Los dos amantes jamás se hieren.
>
> Ciudad, te amo. Ciudad, me amas.
> Enamoradas cantan las ramas.
>
> Por las Barrancas de Belgrano,
> los dos amantes, mano a mano.
> (Alberti, 2006, 455, vv. 1-12)

Frente al trazo minucioso y descriptivo de otros textos de *Buenos Aires en tinta china*, aquí Alberti opta por una economía verbal que concentra el sentido en unos pocos elementos: el paseo, la pareja de amantes y el paisaje urbano naturalizado. Esta reducción no empobrece la significación, sino que la intensifica, pues transforma un espacio concreto –las Barrancas de Belgrano– en

escenario de una experiencia afectiva que trasciende lo anecdótico. Basado en la reiteración, la circularidad y el ritmo –rasgos que remiten tanto a la tradición de la lírica popular como a una voluntad de simplificación expresiva– el poema describe el lugar como testimonio de una coreografía amorosa: el movimiento de los amantes «mano a mano» (v. 2) reproduce el fluir suave de las pendientes, mientras que la estructura en dísticos, con versos agrupados en parejas que se responden rítmicamente, contribuye a un efecto musical y armonioso, generando una sensación de repetición y balance que refleja el andar conjunto de los amantes. La ciudad participa de esta suspensión: no es solo escenario, sino entidad capaz de amar y ser amada. La personificación explícita –«Ciudad, te amo. Ciudad, me amas» (v. 9)– establece una triple relación amorosa entre el yo poético, el otro amante y el espacio urbano. En este punto, Alberti no proclama una integración plena, sino una adhesión afectiva que mitiga la fractura del desarraigo. Buenos Aires se convierte en un lugar posible de intimidad, aun sabiendo que su condición permanece marcada por la distancia respecto a España. El texto propone, por eso, una arquitectura sentimental más que monumental: no aparecen edificios ni estatuas, sino un espacio verde que resulta especialmente apto para la poética albertiana del exilio, ya que no impone una presencia aplastante, sino que acoge, permite el paseo, el diálogo y la ensoñación. Así, «Belgrano» configura un microcosmos de armonía dentro de la gran ciudad; una escena de amor que se alza como gesto de resistencia íntima frente a la pérdida; un espacio de posibilidad donde el poeta reconstruye, aunque sea de forma provisional, una geografía afectiva propia.

Una relación más problemática con el espacio urbano es la que aflora de la composición *Oeste*, donde la mirada lírica ya no se posa en un enclave único y acogedor, sino que se confronta con la vastedad, la dispersión y la dificultad de abarcar una ciudad que desborda cualquier intento de apropiación total. Este cambio de perspectiva no supone una ruptura, sino una profundización: de la arquitectura sentimental se pasa a una arquitectura fragmentaria, hecha de retazos, nombres propios, esquinas y recuerdos parciales.

Desde los primeros versos, el poema establece el tono de extrañeza: «Como frecuentemente –ciudad, lo sabes– pasa / no

conocer siquiera del todo nuestra casa» (vv. 1-2). La casa, arquetipo del espacio íntimo, se convierte en símbolo de una relación incompleta con el entorno. El hablante se reconoce desorientado incluso ante lo que debería ser más próximo, y esa desorientación acaba proyectándose sobre el trayecto entero. La irrupción súbita en la Plaza Miserere («heme aquí de improviso –¡miserere!–ante ti», v. 3) subraya el carácter azaroso del itinerario: no hay planificación, sino encuentros fortuitos, propios de un peatón que recorre sin mapa.

Esta experiencia se formula en términos que remiten explícitamente al diálogo entre palabra e imagen, cuando Alberti afirma que es dulce «encontrar un sitio donde soñar sin sueño», aunque ese sitio «sólo viva en diseño» (vv. 5-6). El sustantivo «diseño» es, de nuevo, referencia directa a los dibujos en tinta china de Rossi que acompañan el libro. La ciudad se impone, así, también como imagen gráfica que orienta la mirada del poeta. Alberti no sólo describe Buenos Aires: la lee a través de los dibujos y, a su vez, escribe desde ellos. Se mantiene, de este modo, el hilo, el espacio intermedial en el que arquitectura, ilustración y poesía se alimentan recíprocamente desde el comienzo del libro: la ciudad dibujada se convierte en ciudad imaginada, y la ciudad imaginada, en ciudad escrita.

La enumeración de calles cuyo recorrido desconoce –Cangallo, Bartolomé Mitre, Boulogne-sur-Mer– refuerza la idea de una cartografía incompleta. El yo poético se sitúa en los márgenes del saber urbano: «sólo sé el comienzo» (v. 10). La ciudad es concebida como un organismo en expansión incesante («Eres tan grande, tanto», v. 13), cuya escala excede las capacidades del individuo. Frente a ello, la arquitectura ya no aparece como orden estabilizador, sino como crecimiento continuo, casi desmesurado, que acentúa la sensación de extranjería. En este punto, la condición de exiliado adquiere un peso decisivo. Cuando el hablante se define como «poeta peatón y extranjero» (v. 18), no se trata solo de una autodefinición social, sino de una postura existencial. Su modo de habitar está marcado por la provisionalidad: camina, observa y memoriza, sin llegar a poseer el espacio. La confesión «Me marcharé algún día / y no te habré mirado ni siquiera en tranvía» (vv. 21-22)

introduce una nota abiertamente nostálgica. La añoranza no se dirige únicamente hacia el pasado perdido, sino también hacia una experiencia futura que tal vez nunca se realizará: conocer plenamente, en cada ángulo, la urbe. El horizonte de expectativa del exiliado es, por definición, incierto, y esa incertidumbre impregna el tono del poema.

La segunda parte del texto se construye entonces como un gesto de compensación afectiva. Ante la imposibilidad de abarcar Buenos Aires en su totalidad, el poeta ofrece una constelación de imágenes mínimas:

> Mas cuando me pregunten, ciudad, no desconfies,
> sabré poner los puntos muy bien sobre las íes.
> Diré que el barrio Oeste tiene patios floridos
> y alamedas con cisnes y pasajes perdidos,
> que en Directorio y Doblas hay una balaustrada
> con una melancólica niña siempre asomada,
> que por Yerbal y Artigas pasa un paso a nivel
> y que un gaucho a caballo quiere pasar por él.
> No ocultaré que solo, en Chiclana y Garay,
> sueña un Florencio Sánchez dolorido, que hay
> en Caracas un árbol y un precioso balcón
> y que en lo que te he dicho puse mi corazón.
> Si algo más me preguntan, diré multiplicado,
> ciudad, lo que ya sabes y lo que me he callado.
> (Aberti, 2006, 456, vv. 21-34)

La sección final del poema constituye un verdadero catálogo de microespacios: patios floridos, alamedas con cisnes, pasajes perdidos, una balaustrada con una niña asomada, un paso a nivel donde un gaucho intenta cruzar. Cada elemento funciona como una pieza aislada de una arquitectura dispersa, pero cargada de valor simbólico. La balaustrada, por ejemplo, introduce un componente clásico, casi escultórico, que dialoga con la imagen de la niña melancólica: lo construido enmarca lo humano y, al mismo tiempo, lo poetiza. Asimismo, el paso a nivel a través del cual un gaucho intenta pasar condensa el cruce entre lo urbano y lo rural, entre modernidad e imaginario tradicional: una suerte de viñeta que podría

corresponder tanto a un recuerdo vivido como a una escena surrealista.

Estos fragmentos no aspiran a componer una imagen total de Buenos Aires. Al contrario, su fuerza reside en su condición parcial. Como el propio hablante reconoce, en lo dicho «puse mi corazón» (v. 32): es decir, la ciudad que puede transmitir no es la ciudad real en su totalidad, sino la ciudad filtrada por la emoción. Por todo ello, Alberti transforma el espacio urbano en una construcción teñida de patetismo, semejante a la que aparecía en *Belgrano*, pero ahora atravesada por la conciencia del límite.

Así, *Oeste* configura una poética del habitar basada en la fragmentación. La arquitectura ya no es monumental ni totalizante, sino personal y discontinua. El poeta recorre, roza y nombra Buenos Aires sin poder abrazarla plenamente ni sentirse totalmente integrado en su realidad. Sobresale, por tanto, el vínculo precario y sincero del exiliado que, aun sabiendo que partirá, deja en cada esquina una huella emocional. La ciudad, como en *Belgrano*, sigue siendo un espacio de posibilidad; pero ahora esa posibilidad se construye desde la conciencia de la distancia y desde una cartografía hecha de conmoción más que de planos.

En la última composición del libro, *Flores*, opera un movimiento de condensación extrema. En ella se reducen al mínimo los elementos escénicos y verbales; sin embargo, lejos de empobrecer la significación del texto, esta elección intensifica su carga simbólica. A partir de ello, sus versos pueden leerse como una suerte de destilación de la poética urbana de *Buenos Aires en tinta china*, donde convergen canto, imagen y experiencia afectiva. Desde el punto de vista formal, la extrema brevedad de los versos y la estructura casi circular remiten nuevamente a la canción. La musicalidad simple, basada en repeticiones y paralelismos, aproxima el poema a una lírica popular estilizada, que potencia su tono oral.

El exergo que lo encabeza –«Canción del gaucho a caballo»– establece, desde el umbral, una relación directa con el final de *Oeste*, donde, como se ha visto, aparecía la figura del gaucho detenido ante el paso a nivel. Alberti convierte así una imagen secundaria del texto anterior en eje estructural del nuevo. Esta operación refuerza la continuidad interna del libro y subraya la lógica de encadenamiento que organiza la colección: los poemas dialogan entre sí, se responden y se prolongan. El gaucho a caballo, figura tradicional-

mente asociada al espacio abierto de la pampa, ahora irrumpe en el ámbito urbano, encarnando una tensión entre lo rural o, mejor dicho, el imaginario nacional argentino y la experiencia moderna de la metrópolis.

Desde el primer verso –«Por el paso a nivel, ciudad, te espero»– se reinstala el motivo de la espera, ya presente de forma latente en textos anteriores. Esta última configura una postura existencial: el hablante no avanza, no cruza, permanece en un umbral. El paso a nivel constituye, así, un dispositivo arquitectónico cargado de valor simbólico, lo cual viene a decir que no es solo un elemento de la infraestructura urbana, sino un espacio de suspensión. En términos poéticos equivale a una frontera entre el deseo y su cumplimiento, entre el movimiento y la inmovilidad.

La reiteración obsesiva de los topónimos –«Entre Yerbal y Artigas» (vv. 2, 5, 6)– construye un anclaje espacial preciso que, sin embargo, se vuelve casi abstracto por efecto de la repetición. Como en otros textos de la serie, el nombre propio cumple un doble papel: señala un lugar concreto de Buenos Aires y, al mismo tiempo, lo transforma en emblema de una geografía interior. La ciudad, así, se presenta como punto fijo alrededor del cual gira la disposición anímica del yo lírico.

El sintagma «me muero» (v. 4) introduce una hipérbole que no debe leerse literalmente, sino como una intensificación del anhelo. Morir equivale aquí a no ser correspondido, a no recibir la mano tendida de la ciudad: «Si no me das la mano, me muero» (v. 10). El gesto remite, de forma elíptica, al motivo de *Belgrano* («los dos amantes, mano a mano» v. 2), estableciendo una red de resonancias internas. Si allí la mano simbolizaba una armonía ya alcanzada, en *Flores* representa un deseo todavía insatisfecho. Se pasa, así, de la imagen del paseo compartido a la del encuentro postergado.

El verso aislado «Mi caballo en las calles se fatiga» (v. 3) concentra de manera notable la tensión entre cuerpo, espacio y arquitectura urbana. Animal asociado al galope y al movimiento libre, el corcel se cansa en las calles, es decir, en un entorno pensado para otros ritmos y otros medios de transporte. Esta fatiga puede leerse como metáfora del propio hablante lírico, cuyo modo de estar en la ciudad resulta, en cierta medida, siempre incómodo. La

arquitectura urbana no es hostil, pero tampoco plenamente acogedora: es un espacio que se recorre con esfuerzo.

Los cuatro versos finales que, como se ha dicho, representan el éxplicit del volumen, introducen un cambio de plano decisivo:

> El canto, con el libro, ciudad, aquí termina.
> Verso y línea se unieron para ti en tinta china.
> A. Rossi hizo el dibujo y R. Alberti el cantar.
> Si nos olvidas, nuestro no será el olvidar.
> (Alberti, 2006, 457)

El poeta no solo se despide del viaje presentado hasta ahora, sino que hace referencia directa a la naturaleza intermedial del proyecto. Verso y línea –poesía y dibujo– se presentan como prácticas convergentes, unidas en un mismo gesto de ofrenda a la ciudad. La mención nominal de Attilio Rossi (se trata de la tercera ocurrencia) y del propio Alberti subraya el carácter consciente y programático de esta colaboración. La ciudad no es sólo tema, sino también destinataria de un objeto artístico complejo que integra palabra e imagen. El último verso, además, introduce una dimensión ética y memorial: aunque la ciudad olvide a sus autores, ellos no la olvidarán. Esta afirmación resume, con sobriedad, la posición del exiliado tal como se ha ido construyendo a lo largo del libro. No hay apropiación plena del espacio, pero sí fidelidad hacia él. La arquitectura de Buenos Aires, trazada en tinta china y en versos, se convierte en archivo de una experiencia transitoria, pero intensamente vivida. En consecuencia, *Flores* y el éxplicit final sellan *Buenos Aires en tinta china* como una obra en la que la ciudad es simultáneamente paisaje, interlocutora y construcción artística. La mirada del exiliado, entre nostalgia y deseo, encuentra en la alianza entre poesía y dibujo una forma de habitar simbólicamente un espacio que nunca llega a ser del todo propio, pero que, precisamente por ello, se vuelve profundamente significativo.

Conclusiones

En conclusión, no cabe duda de que a lo largo del libro se manifiesta una confluencia coherente entre las dos modalidades artísticas, orientada a la representación de Buenos Aires desde sus singularidades históricas y culturales, encarnadas tanto en la arquitectura como en las figuras humanas que la habitan. El espacio urbano se ofrece simultáneamente a la mirada a través de los dibujos de Rossi y a la imaginación mediante la subjetividad lírica de Alberti, configurando así una doble vía de acceso a la urbe que no funciona por simple acumulación de registros, sino por interacción constante entre percepción visual y construcción verbal. En este entramado verbo-visual se configura una relación de complementariedad explícita, pero también dinámica, en la que cada lenguaje amplía, tensiona y reinterpreta al otro, generando un espacio híbrido donde la ciudad deja de ser mero objeto de representación para convertirse en dispositivo de lectura, de experiencia y de memoria. En este sentido, las múltiples alusiones internas de cada poema a los dibujos que lo acompañan no constituyen simples referencias descriptivas ni elementos paratextuales secundarios, sino que revelan una estructura de correspondencias sistemáticas que atraviesa la obra. Ello sugiere que los textos poéticos no operan de manera autónoma, sino como ejes articuladores y organizadores de las series gráficas correspondientes a cada sector de la ciudad, estableciendo un sistema de circulación de sentido en el que la imagen no ilustra el verso ni el verso comenta la imagen, sino que ambos se coimplican en la producción de una misma forma de conocimiento urbano. De este modo, la lectura del libro exige una doble competencia interpretativa, capaz de reconocer tanto la lógica del trazo como la del discurso poético, en una interacción que desplaza los límites tradicionales entre literatura y artes visuales.

Estamos, por tanto, ante algo más que una simple representación mimética de la capital argentina: se trata de una auténtica exploración espacio-discursiva de la ciudad, concebida como un organismo complejo en el que confluyen historia, memoria, experiencia sensible y construcción simbólica. Buenos Aires no aparece únicamente como un referente externo, sino como un campo de fuerzas en el que el sujeto exiliado reconfigura su relación con el mundo a través del acto simultáneo de ver, dibujar y

escribir. En definitiva, el libro evidencia como la ciudad no preexiste como totalidad cerrada, sino más bien como un laboratorio en el que ella se transforma, se constituye en el propio acto de ser dibujada y escrita, es decir, en la tensión continua entre visualización y verbalización lírica.

Bibliografía

ALBERTI. Rafael. (2006). *Poesía III*. Jaime Siles (ed.). Barcelona. Seix Barral.

BACHELARD. Gaston (1975) *La poética del espacio*. México. Fondo de Cultura Económica.

BARTHES. Roland. (1985) *La Aventura semiológica*. Barcelona. Ediciones Paidos

BARTLETT. Arthur. (1984) *Dibujar y pintar el paisaje*. Madrid. Hernán Brune.

BENJAMIN. Walter (2005) *El libro de los pasajes*. Madrid. Akal.

ERMILIOZZI, Irma. (2003) «Buenos Aires: "Nuestro no será el olvidar"». *Rafael Alberti libro a libro. El poeta en su centenario*. Manuel Ramos Ortega, José Jurado Morales (coords.). Cádiz. Servicio de Publicaciones Universidad de Cádiz.

FOGO VILA. Juan Carles. (2017) *Los espacios habitados de Rafael Alberti*. La Habana. Colección sur.

FOUCAULT. Michel. (2001) «Des espaces autres, hétérotopies». *Dits et écrits II (1976-1988)*. Paris. Gallimard.

GOLDAR. Ernesto. *Los argentinos y la guerra civil española*. Buenos Aires. Contrapunto. 1986

GONZÁLEZ BRIZ. María de los Ángeles (2004) «Rafael Alberti en el exilio rioplatense: una poesía extranjera». *El color de la poesía: Rafael Alberti en su siglo*. Gonzalo Santoja (coord.). I. 393-413.

HERNÁNDEZ QUINTELA. Iván. (2010) *Guía para la navegación urbana*. Ciudad de México. Universidad Iberoamericana.

LEFEBVRE. Henri. (2013) *La producción del espacio*. Madrid. Capitán Swing.

LEÓN. María Teresa. (1999) *Memoria de la melancolía*. Madrid. Castalia.

MADERUELO. Javier. (2010) «El paisaje urbano». *Estudios Geográficos*. LXXI (269). 575-600.

MARTÍNEZ DE PISÓN. Eduardo. (2010) «Saber ver el paisaje». *Estudios Geográficos*. LXXI (269). 395-414.

PERSIN. Margaret Helen. (1997) *Getting the Picture. The Ekphrastic Principle in Twentieth Century Spanish Poetry*. Lewisburg-London. Bucknell University Press-Associated University Presses.

PONCE CÁRDENAS. Jesús. (2014) *Écfrasis: visión y escritura*. Madrid. Editorial Fragua.

ROSSI. Attilio. (1951) *Buenos Aires en tinta china. Dibujos de Attilio Rossi, prólogo de Jorge Luis Borges, poema de Rafael Alberti*. Buenos Aires. Losada.

SENNET. Richard (1991). *La conciencia del ojo*. Barcelona, Versal.

WINTERS HEFERNAN. Alexander James. (2004) *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. London-Chicago, The University of Chicago Press.